

Da: *Andreas Gursky. Fotografien 1994-1998*, fascicolo con traduzione italiana dei testi nel catalogo della mostra (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 4 giugno – 12 settembre 1999), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 1999, pp. 2-7.

***... In genere lascio che le cose si evolvano molto lentamente da sole***

**Veit Görner**

Caro Andreas,

mi sto già godendo i primi giorni di vacanza, che quasi sempre, se proprio non faccio qualche lavoretto di casa o di giardinaggio, trascorro con i miei libri... spulciare e ordinare. Nello scaffale i libri diventano dei dorsi, e in realtà si potrebbero ordinare per dimensioni e per colore. Così facendo, mi sono accorto che, come se fosse cosa ovvia, per i libri di fotografia seguo un ordine pregiudiziale: Goldin, Warhol, Ruff, Höfer, Tillmans, Beecroft, Billingham, Wall o anche i tuoi cataloghi si trovano tra le monografie d'arte; Avedon, Hujar, Evans, Frank, Tüllmann, Eggleston o Weston sono nella sezione dedicata alla fotografia. Senonché, questa scelta è tutt'altro che ovvia. Se solo confronto Eggleston e Tillmans: potrebbero essere padre e figlio, considerati i trent'anni di differenza di età, eppure in entrambi si ritrova un linguaggio figurativo molto simile. Con la differenza che sulla scena artistica Tillmans gode della stessa considerazione di Eggleston, se non addirittura di più. Indubbiamente il confronto è forse troppo specifico, visto che la prassi espositiva a partire dagli anni Ottanta ha ormai dichiarato entrambe le posizioni accettabili e che il concetto di arte nel migliore dei casi è relativo alla definizione di sottogruppi che non implicano una distinzione categorica degli ambiti classici. E così, m'interessa più che mai sapere come tu ordini la tua libreria.

Caro Veit,

l'ordine dei libri nel mio scaffale è straordinariamente paradossale e più o meno riflette il modo in cui gestisco la mia vita di tutti i giorni. In quanto persona primariamente "visiva", ho sempre nel campo visivo il mio entourage immediato, con l'effetto che continuamente ordino e riordino le cose per trasformare la pluralità in un "tutto". Probabilmente la cosa suona molto generica. Fatto sta che nel mio caso le scelte non risultano unicamente da punti di vista contenutistici: vi hanno un ruolo importante anche i criteri figurativi, che poi nel processo di ricerca io stesso non riesco più a ricostruire. Quando non mi sento più all'altezza delle aspettative di tutti i giorni (la qual cosa peraltro accade abbastanza spesso) tutti i principi d'ordine finiscono per crollare, e il risultato è un terribile putiferio. Ma veniamo alla tua domanda. In effetti, anch'io separo categoricamente la fotografia dall'"arte pura". Senonché, nel mio caso, Feldmann, Bustamante, Jochen Gerz, Ruff, Eggleston e Tillmans, per citare solo alcuni nomi, rientrano tutti nella fotografia. Forse ciò è dovuto al fatto che mi sento affascinato da determinate caratteristiche specifiche della fotografia, come per esempio, la "fotogenicità" o la supposta "autenticità" del mezzo e che a causa della mia biografia ho un rapporto "primordiale" con la fotografia (tu sai che quand'ero bambino la mia stanza era integrata nello studio pubblicitario dei miei genitori). A questo proposito mi viene in mente un'affermazione di Gary Winograd: "Io fotografo per vedere come si presentano le cose una volta fotografate".

*Parli di "fotogenicità". Che cosa intendi esattamente, quando utilizzi questo concetto in relazione all'autenticità?*

La fotogenicità è un concetto che sulla "Frankfurter Allgemeine Zeitung" è stato recentemente usato in relazione all' "effetto Caterina". Esso sottintende l'esatto contrario dell'autenticità. Come vedi, ho un debole per il paradosso. Per me sono due caratteristiche essenziali del mezzo, che apparentemente si escludono a vicenda. Fotogenicità vuol dire che sulla superficie bidimensionale si sviluppa una vita autonoma che non si può far coincidere esattamente con l'oggetto reale, originario. Si parla di persone fotogeniche, che nella realtà forse risultano meno attraenti. Nel modo di lavorare di Bernd e Hilla Becher si potrebbe ipotizzare che il risultato sia esattamente prevedibile, dal momento che si tratta sempre e soltanto di singoli oggetti di ripresa e sempre vengono rispettate le medesime condizioni di luce e le stesse distanze. Senonché sovente accade il contrario. Quando per esempio ripetevano una fotografia per migliorare un determinato particolare, constatavano che la fotografia rifatta era peggiore della prima. In fotografia sembrano avere una parte importante numerose scelte inconsce. Sono scelte inconsce che al primo tentativo sono giuste, ma che nel caso della seconda fotografia, volutamente più controllata, risultano sbagliate. Nonostante la mia esperienza ventennale nel campo della fotografia, lo sviluppo dei negativi mi appare tuttora come un processo d'alchimia, i cui risultati riservano continuamente grandi sorprese.

*Per varie ragioni non archivio la "Frankfurter Allgemeine Zeitung" - come diceva Marcel Reich-Ranicki, noto critico letterario, o forse era Alfred Biölek, noto conduttore televisivo: "Bisogna sollevarla tenendola tra il pollice e l'indice e quindi scuoterla finché non cade fuori la pagina culturale e cestinare il resto". Nel mio caso esce anche la pagina sportiva, ma l'articolo che descriveva l'"effetto Caterina", mi è sfuggito. Che cos'era?*

Neanch'io ho più quell'articolo, ma parlava appunto di questo fenomeno ed era corredato da una fotografia che faceva vedere come una donna non proprio bella, grazie al modo in cui era stata fotografata aveva ottenuto il fascino di una granduchessa dell'epoca zarista.

*Abbiamo già parlato del momento emozionante nella camera oscura e del fatto che dopo lo scatto tu aspetti un po' di tempo prima di sviluppare i negativi, in modo da porti con uno sguardo nuovo e neutrale nei confronti delle stampe, uno sguardo sul quale appunto non influisce l'impressione della realtà. Ma è veramente una sorpresa tanto grande? Così facendo insinui che tra l'immagine nella tua mente, l'immagine immaginata, secondo la quale in fondo tu scegli i soggetti, l'angolo dell'inquadratura, la luce, la sezione ecc. e la successiva stampa esista una differenza incalcolabile. È forse questa una delle differenze sostanziali rispetto alla pittura, nella quale l'artista vede costantemente gli ultimi risultati del proprio lavoro?*

Sto argomentando volutamente in termini controversi per spiegare che la "gestione" della fotografia oggi consente infinite varianti e che al più tardi con la digitalizzazione di questo strumento risulta impossibile dare una definizione concettuale della "fotografia". Il fotografo dilettante risolve il proprio compito nel giro di pochi secondi, laddove il suo dilettantesco modo di usare la macchina fotografica può produrre, senza che lo voglia, le immagini più geniali - quali quelle che attualmente si possono ammirare nel caso di Jörg Sasse o di altri esponenti della *Appropriation art*. Questo modo spontaneo e immediato di usare la macchina indica un punto estremo dello spettro molto variabile e avvalorata la mia tesi dell'effetto-sorpresa. Un'altra variante, completamente diversa, è quella basata sull'uso dell'elaborazione elettronica dell'immagine, per esempio in Jeff Wall, o nella registrazione di "messeinscena" reali in Thomas Demand. Nel caso di questi artisti bisogna mettere in conto un modo di procedere arbitrario, graduale e nondimeno perfettamente controllato, ed io non riesco più a

intravedere quella differenza rispetto alla pittura, della quale hai parlato in precedenza. Per quanto riguarda il mio modo di lavorare, si possono indubbiamente rilevare delle costanti nel modo in cui la riproduzione si condensa in immagine formalizzata, ma la materia prima delle mie immagini proviene da altre fonti. Nel mio lavoro non c'è un metodo vincolante per trasformare in immagine un'esperienza visiva o un progetto figurativo. Io apprezzo gli eventi apparentemente casuali, che concettualmente non si possono riassumere in un modello, e di quando in quando reagisco in maniera spontanea, senza sapere se un'immagine abbia senso nel mio ambito di lavoro. In questi casi spesso metto da parte il materiale per mesi o addirittura per anni prima di decidere di farne una fotografia. Dal 1992 mi avvalgo in maniera cosciente delle possibilità dell'elaborazione elettronica dell'immagine, sia per aumentare l'efficacia di componenti formali sia, per esempio, per trasformare artificialmente idee figurative non risolvibili dal punto di vista della prospettiva. Lavorando in questo modo ho sempre davanti agli occhi l'immagine e passo dopo passo mi avvicino al risultato finale senza lasciarmi influenzare da idee spontanee. Una delle mie ultime fotografie, *Ohne Titel V (Senza titolo V)*, è un prodotto della fantasia: più di duecento diverse scarpe da ginnastica in uno scaffale. In quella fotografia si sovrappongono diversi piani di realtà. Inizialmente mi sono trovato di fronte a una situazione analoga, ma il materiale documentario da solo non sarebbe bastato a realizzare un'immagine convincente. Dal punto di vista figurativo, l'insieme reale delle scarpe non aveva efficacia ed era disposto in maniera insignificante. Tanto più interessante mi sembrava però la dimensione contenutistica di quel fenomeno, vale a dire il fatto di porre in risalto la feticizzazione del nostro mondo mercificato. Dopo riflessioni durate parecchie settimane decisi di ritornare a New York per fotografare quelle scarpe in uno spazio artificiale costruito appositamente, prima di allinearle in un *all-over* con faticosi processi di elaborazione digitale.

*Recentemente hai detto che devi difenderti dall'essere definito jòtografo paesaggista o architettonico. Forse ciò è dovuto al fatto che molti dei tuoi primi lavori presentano effettivamente soggetti paesaggistici del tuo entourage oppure ritornano più recentemente come paesaggi alpini. Anche nel caso di immagini più recenti come Yogyakarta, Grand Hyatt Park o Rhein lo sguardo dentro la natura o il paesaggio per te non sembra aver ancora perso il suo fascino. In ogni caso, ad uno sguardo superficiale il fascino talora travolgente che emana da quelle bellezze naturali può far dimenticare la presenza di persone o di tracce di civiltà. Ma soprattutto trovo interessanti due altri aspetti dei tuoi lavori. Da un lato, il fatto che tu abbia integrato la prospettiva "locale" con un modo di vedere "globale", cosa che molto pragmaticamente mi spiego con i viaggi legati alla tua attività professionale. Ancor più interessante, però, è il fatto che nei tuoi lavori più recenti aumenta il rigore formale. Al carattere apparentemente arbitrario di una situazione data si sovrappone una struttura dominante, come nell'immagine intitolata Rhein, nelle architetture di Portman o nelle fotografie praticamente "montate" con le scarpe, Prada I e II o anche Ohne Titel V. A cosa è dovuto questo spostamento di accenti? È solo un modo per distinguersi da altri artisti e colleghi ed evitare il rischio dell'interscambiabilità, oppure provi un nuovo fascino nei confronti della tematica dell'ordine e dell'ornamentalità seriale?*

Effettivamente i miei lavori diventano sempre più formali e astratti. Una struttura figurativa sembra sovrapporsi ai dati reali riprodotti nelle mie immagini. Io subordino la situazione reale al mio progetto artistico di realizzazione dell'immagine. Oltre alle costanti già menzionate, mi viene in mente un ulteriore aspetto che spiega come funzionano le immagini. Nelle mie fotografie non si osservano mai dettagli arbitrari. Sul piano formale, compare un intreccio di innumerevoli micro e macrostrutture correlate tra loro, determinato da un'organizzazione complessiva. Un microcosmo in sé concluso, che all'osservatore, grazie al suo modo di osservare distaccato, consente di riconoscere gli elementi di

congiunzione che tengono unito un sistema. Dal punto di vista contenutistico, vi sono naturalmente considerazioni adeguate a giustificare una rappresentazione così formale e schematica della realtà. Parlando del mio interesse per la natura ne dovrei introdurre un concetto più esteso. Forse sono più interessato alla natura delle cose in senso generale... continuamente mi viene in mente il termine "stato d'aggregazione" per descrivere la condizione esistenziale delle cose.

Quella di non venir scambiato con altri artisti e colleghi, invece, è una questione che in realtà non mi interessa più da quando ho abbandonato il modo di lavorare ad orientamento strettamente tematico. Al termine degli studi ci sono state alcune sovrapposizioni all'interno del gruppo che aveva lavorato con i Becher, talvolta pesanti, ma con il successo, grazie a Dio, abbiamo imparato a gestire con maggiore distacco faccende del genere. Per me, comunque, sarebbe assai poco lusinghiero far dipendere il mio sviluppo artistico dai risultati dei colleghi. Lo spostamento di accenti del quale parli si potrebbe considerare anche una coerente evoluzione tra i paesaggi in parte *naïf* degli anni Ottanta e le immagini di oggi, più scostanti e astratte. Personalmente, ritengo che anche i miei primi soggetti paesaggistici contengano una certa forma di astrazione, per esempio quando mostro le persone viste da dietro, sicché gli spazi vengono visti "attraverso" una seconda lente. Non avendo definito concretamente le attività delle persone ho interrogato il loro agire in termini "generalisti" e quindi, a causa dell'immensa distanza di osservazione, in fondo ho spersonalizzato i gruppi di persone. Il mio interesse, dunque, non è mai rivolto al singolo individuo, bensì solo ed esclusivamente alla specie umana e al suo ambiente. Ciò vale anche per la fotografia *Rhein*: a me non interessava uno scorcio straordinario, magari pittoresco del Reno, bensì il Reno nella sua configurazione più attuale. Paradossalmente, quella vista del Reno in realtà non si trova: per avvicinarsi all'idea di un corso fluviale moderno ci vuole una costruzione fittizia. Tale fenomeno si verificò anche quando visitai settanta industrie di fama internazionale. La maggior parte di esse era circondata da un'aura di romanticismo sociale che non mi aspettavo. Io cercavo piuttosto delle corrispondenze visive per zone industriali supposte asettiche. Se quelle imprese fossero state documentate in maniera sistematica, saremmo stati riportati ai primordi dell'era industriale. Dopo quell'esperienza ho capito che non si può più credere alle fotografie, e quindi mi è stato ancor più facile legittimare l'elaborazione digitale delle immagini.

*La tua risposta chiarisce molte cose, perché fa capire che il tuo modo di lavorare non è dettato da una metodologia rigorosa. Nei tuoi lavori c'è sia l'immagine costruita di una realtà potenziale, come nel caso della foto Ohne Titel V delle scarpe da ginnastica o della realtà fittizia di Rhein, sia la scoperta spontanea, che tu ritieni meriti di essere fotografata.*

*Seguendo il tuo iter si scopre una sorta di filo rosso che si potrebbe definire l'analisi del mondo visibile, definita in una delle tue prime lettere l'"interesse per la natura delle cose in generale". Anche se in tal modo si ottiene una certa accumulazione di soggetti, come i paesaggi, le borse internazionali, gli stabilimenti industriali o le architetture, sarebbe errato inserirli tout court in una qualche "casella". Posso comunque immaginare che tu scatti molte più fotografie di quante poi ne vengano pubblicate. Come decidi se una fotografia è buona? Quali sono i tuoi criteri, posto che essi si possano definire in maniera vincolante?*

Non è vero che io scatti molte più foto di quante poi ne pubblichi. Nel corso degli ultimi anni, per lunghi periodi mi sono occupato di diverse soluzioni figurative, ed il processo di produzione di una fotografia talora può durare anche parecchie settimane. In questo contesto mi viene in mente una citazione di Gerhard Richter, che in qualche modo potrebbe essere calzante anche nel mio caso: "Io vedo milioni di immagini, ne fotografo migliaia, ne scelgo cento, che poi dipingo..." Non è facile definire criteri vincolanti di validità generale per una buona immagine. Nella strutturazione, le scelte

compositive ovviamente hanno sempre una parte importante, ma non ritengo queste questioni particolarmente interessanti, dal momento che dovrebbero essere considerate ovvie. In ogni caso, l'esperienza visiva dovrebbe costituire il momento determinante di una scelta figurativa. Le questioni relative alla rilevanza sociale o alla strategia contestuale, a mio avviso, dovrebbero venir considerate solo in un secondo momento. Per me, quel che conta prima di tutto è l'autonomia e la fiducia nella forza delle immagini.

*Il tuo discorso sulla "fiducia nella forza delle immagini" potrebbe essere anche quello di Leni Riefenstahl, Max Ehlert, Eisenstein o Capa, anche se non hai affinità con la fotografia propagandistica o suggestiva. Né tanto meno con la partecipazione intima che caratterizza i lavori di Goldin o Billingham. Il tuo interesse per le cose in generale somiglia piuttosto a un'analisi sociologica scevra di qualsiasi romanticismo. Io collego la tua dichiarazione sulla fiducia nella forza delle immagini con un'affermazione che hai fatto in passato, nella quale ti rifacevi ad una concezione dell'immagine che viene tramandata dalla storia dell'arte e che fa continuamente riemergere soggetti analoghi: "Evidentemente esiste un linguaggio comune e comprensibile a tutti gli esseri umani, che si potrebbe definire un linguaggio delle immagini." Per me c'è un po' di understatement, se solo in un secondo momento sollevi la questione della rilevanza sociale dei tuoi soggetti. Con Union Rave hai creato un'icona della cultura techno; la Hong Kong Borse (Borsa di Hong Kong) proprio in relazione alle turbolenze del mercato mondiale dei capitali, negli ultimi tempi si vedeva tutti i giorni al telegiornale, e anche il tuo lavoro più recente, Ohne Titel V riflette nella feticizzazione delle scarpe da ginnastica il culto, tipico degli anni Novanta, del fitness e del marchio. Con queste immagini ti opponi a un'ondata di immagini familiari, che nell'attuale era dei media viene continuamente intensificata. Che cosa ti fa pensare che i tuoi lavori possano resistere a questa concorrenza nella vita di tutti i giorni?*

Al momento, alcuni fenomeni specifici della nostra epoca come la borsa internazionale, l'industria del tempo libero o la cultura *techno* rivestono naturalmente un certo interesse sociale, ma il fatto che un'immagine si guardi due volte sembra dipendere più dalle modalità di riproduzione visiva. Attualmente sto facendo delle fotografie al Bundestag. L'immagine, che tutti ben conosciamo dalla televisione, di una balconata per i visitatori, offre una vista ottimale sulla disposizione circolare dell'assemblea e risponde a quell'interesse sociologico, scevro di romanticismo, del quale hai parlato. Solo la possibilità di una vista attraverso la "seconda pelle" (vista dall'esterno sul Bundestag) trasforma la configurazione circolare della sala dell'assemblea plenaria, dall'aspetto di per sé arcaico, in un simbolo arcano che fa apparire enigmatica l'assemblea dei deputati. In questa prospettiva, la complessità della struttura architettonica viene enfatizzata dalle numerose linee orizzontali e verticali che sembrano voler disturbare l'immagine. In questo caso ho ripreso un modello rivelatosi valido già in altri lavori, come *Montparnasse* o *Hong Kong, Shanghai Bank*. Ma ci sono anche soggetti assolutamente non spettacolari, senza tempo, che acquistano validità solo attraverso uno sguardo "contemporaneo". Quando parlo di un secondo tentativo, ovviamente non intendo dire che in un primo momento guardo il mondo in maniera ingenua. Poiché non esiste alcun modo di vedere avulso dal complesso di immagini memorizzate, e non esiste un vedere senza sapere, come diceva Goethe. Probabilmente è il mio sguardo sempre teso a essere scevro di pregiudizi a indurmi a pensare che si tratti di un modo di vedere de-romanticizzato. Per quanto mi riguarda, penso di avere la capacità di individuare e tener pronte intuitivamente le immagini "valide" nella marea di immagini che ci investe e ci travolge giorno per giorno, prima di mescolarle alle esperienze visive immediate per produrre un'immagine autonoma.

*Nella tua ultima lettera parli nuovamente dell'intuizione, con la quale dalla varietà di soggetti possibili estrapoli le immagini "valide", definendo, in tal modo la capacità che in definitiva distingue l'artista valido dalla massa degli altri. Sicuramente questa è la ragione che determina quella scrittura tipica o quell'autonomia dei tuoi lavori, che tra l'altro si potrebbe definire un effetto "pittorico". La tua rinuncia alla produzione "seriale" è piuttosto un carattere distintivo metodologico. Abbiamo anche discusso del valore che nei tuoi lavori assume l'attualità storica, l'elemento specifico del nostro tempo. Se ho ben capito, si tratta di una connotazione che è il risultato di un senso di coinvolgimento ineludibile negli avvenimenti del mondo, al quale noi tutti siamo esposti. Senonché, le tue immagini non aspirano mai a essere soltanto rappresentazioni della realtà come quelle di Fischli/Weiss. Lo noto soprattutto nelle fotografie architettoniche degli hotel di Portman, Atlanta e Times Square. Rispetto alle immagini di questi edifici pubblicate sulle riviste o sui cataloghi di architettura, mediante l'eliminazione dell'ambiente, mediante il montaggio di due fotografie eseguite con prospettiva differente, hai colto, direi quasi "stilizzato" qualcosa di specifico di quell'architettura: una realtà quasi fittizia, che il normale osservatore non coglierà mai. I risultati non solo sono molto formali nella loro simmetria e nella loro prospettiva, ma analizzano anche questioni meramente artistiche come la prospettiva dall'alto e dal basso, la profondità etc., che conosciamo per esempio dai Vertical Stacks di Donald Judd o dai disegni architettonici di Piranesi. Segui volutamente questi aspetti, oppure hai una spiccata predilezione per le forme chiaramente definite?*

Non è mia intenzione riprendere questioni meramente artistiche per riformularle in termini moderni. A mio avviso, un tale modo, di procedere, produrrebbe risultati in definitiva noiosi, perché sottovaluterebbe l'elemento irrazionale presente nella creazione dell'immagine. Ciò nonostante, nel mio caso sono evidenti parallelismi storico-stilistici, a cominciare da quelli ravvisabili tra *Alexanderschlacht* di Albrecht Altdorfer e gli scenari di borsa, tra la *Pittura metafisica* di de Chirico e *Ayamonte*, tra le immagini più recenti come *Rhein* e Barnett Newman (girato di novanta gradi), o tra *Prada II* ed i lavori di Dan Flavin. Come ho già avuto modo di dire in altre interviste, nella storia dell'arte sembra esistere un linguaggio formale di validità generale, al quale facciamo continuamente ricorso. Forse per voi storici dell'arte sarebbe interessante capire come un artista come me, così poco dotato dal punto di vista della storia dell'arte, riesca comunque a far ricorso a tale lessico formale. La mia predilezione per le strutture chiare risulta dal desiderio, o fors'anche dall'illusione di capire le cose e di mantenere una visione d'insieme.

*Molti storici dell'arte, da Warburg a Gombrich fino a Belting, e soprattutto gli psicologi dello sviluppo come Grötzinger si sono occupati di questo argomento, affascinati dall'idea di un linguaggio per immagini universale ed interculturale. Senonché, negli ultimi tempi le teorie di un codice interiorizzato di immagini e di modelli, che vengono considerati costitutivi di una conditio humana, sono state criticate e definite infondate. Probabilmente gli aspetti legati alla teoria dell'apprendimento sono pizi calzanti per questo fenomeno della riproduzione inconscia.*

*Trovo molto bella l'affermazione sulla tua predilezione per le strutture chiare che ti permettono l'illusione di capire le cose. Forse è un credo anche per molti architetti: quello di fornire all'agire turbinoso ed eterogeneo degli individui, alle diverse concezioni di vita e predilezioni di gusto una struttura costruita come cornice nella quale orientarsi, come "parentesi formale". So che vai a trovare Norman Foster, la cui Shanghai Bank a Hong Kong si vede in uno dei tuoi lavori e con il quale evidentemente hai in comune una predilezione per l'Engadina, provi nei confronti della sua architettura, a sua volta molto chiara e strutturata, la stessa affinità della quale parlavi prima? Oppure riesci a entusiasmarti anche per la concezione formale di Gehry, che con il nuovo museo Guggenheim di Bilbao ha creato un monumento architettonico forse tipico di questo ventesimo secolo*

*che sta volgendo al termine? Come costruiresti la tua casa privata?*

Sono d'accordo con il credo di Kippenberger *Selbstjustiz durch Fehleinkaufe* (*Autogiustizia mediante acquisti sbagliati*) e rimando i miei progetti di costruzione al ventunesimo secolo. Fino al giorno in cui conobbi mia moglie avevo lavorato per diciassette anni in maniera "purista" nel mio atelier degli anni Cinquanta, senza che dal punto di vista architettonico ne fosse uscito qualcosa di soddisfacente; adesso, in compenso, mi godo le visite del fine settimana dagli antiquari in Belgio ed i nostri spazi sono finalmente più accoglienti ed eleganti.

Non conosco l'edificio di Gehry per esperienza diretta, ma stando a quanto ne ho sentito dire finora probabilmente anch'io ne sarei entusiasta, benché non mi piacciono le forme amorfe in architettura. Nel caso di Foster mi affascina la simbiosi tra grandezza e trasparenza, e sono già molto emozionato di conoscere domani a Londra l'impero nel quale lavora.

*Il tempo è volato. Il nostro carteggio ha messo in luce alcune posizioni molto personali che si situano al di là di una visione in termini di storia dell'arte e che hanno illustrato il tuo modo di lavorare e di concepire l'arte. Ora non sei più un giovane di grande talento e di grandi speranze, ma uno degli artisti tedeschi che "contano". Non lo dimostra solo la nostra rassegna che toccherà numerosi Paesi europei e verrà presentata in musei importanti, ma anche la ricezione dei tuoi lavori in America. Io ti conobbi quando eri ancora uno di quei talenti di grandi speranze nel firmamento artistico. Fotografia, si diceva, ma molto promettente. Nel frattempo sei diventato un grande. Sei cambiato? Ora hai ottenuto quel successo al quale deve anelare ogni artista che scelga questo mestiere.*

*Ti sei sposato da poco e quindi hai trovato per te stesso una nuova prospettiva di vita. Le luci della ribalta da un lato sono un balsamo, ma posso immaginare che con ciò aumenti anche la pressione psicologica. La domanda che Peter Fischli e David Weiss considerano sempre la più insopportabile, cioè quella di che cosa verrà ora, cosa seguirà, adesso si pone anche per te... e pubblicamente. L'innocenza dell'anonimato è finita. Come gestisci questa situazione? Di che cosa ti occuperai nel prossimo futuro?*

Fa parte della mia natura lasciare che in genere le cose si evolvano lentamente da sole. Molte sono le idee delle quali mi occupo da tempo, in parte da anni, ma non voglio forzarne la concretizzazione. Negli ultimi cinque mesi, per esempio, non ho realizzato una sola immagine, ma la cosa non mi disturba affatto. Ho sempre lavorato a fasi cicliche, non mi preoccupo se per alcuni periodi non produco nulla di nuovo. Dal momento che più o meno ogni immagine è basata su quella precedente, vedo il mio lavoro in un continuo processo evolutivo, e per me non si pone la questione: "E adesso cosa verrà?". E così non ho neppure deciso in maniera programmatica di creare un nuovo complesso di opere con una nuova tecnica come il trattamento elettronico dell'immagine, bensì mi sono accorto a poco a poco che non riesco più a trovare nuovi soggetti nel corso degli ormai collaudati giri in automobile nella zona della Ruhr e che solo a fatica riesco a far coincidere le mie concezioni della fotografia con quanto offriva la realtà.

A posteriori non vedo differenza tra l'iniziale pressione a scoprire se come artista si vale qualcosa e l'attuale pressione ad affermarsi e rispondere ad aspettative sempre maggiori. È rimasto il dubbio sul sentire fondamentale dell'essere artista, anche se la componente economica del successo esteriore consente una produzione più rilassata. Prossimamente rivedrò il mio modo di pensare, e non appena il burocratico "massiccio himalayano" della nostra tournée di mostre sarà superato, riprenderò a produrre.