

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. 8-12.

Lo sguardo nella vetrina ovvero: scrigno e ornamento **Le nuove fotografie di Andreas Gursky**

Annelie Lütgens

1. PROLOGO

Salirono su una montagna. "Guarda", disse il Re, "questa è la mia terra. Si distende fin dove arriva l'occhio". Lo straniero guardò a valle. Un fiume si snodava attraverso prati verdi, una città con le sue torri risplendeva al sole. All'orizzonte si stagliavano cime montuose coperte di neve. Ed il Re disse: "Ti darò la metà del mio reame e mia figlia in sposa, se mi renderai un servizio". "Cosa debbo fare?", chiese lo straniero. "Vorrei", rispose il Re, "che di tutte le cose nel mio paese tu faccia delle immagini. Dei prati, dei monti, delle città, dei porti, delle case, delle fabbriche, delle sale da ballo. Vorrei che lo splendore e la bellezza del mio reame venissero immortalati per l'eternità." "E le persone?", domandò lo straniero.

2. PUNTO DI VISTA

Nel corso degli ultimi tre anni Andreas Gursky abbandona la propensione alle riprese panoramiche, e diventa sempre più chiaro che nel suo concetto di fotografia come processo ordinatore, "vedere il tutto"¹ significa che "tutto il vedere" si ordina per formare l'immagine. L'immagine totale, allora, non è che un procedimento tra gli altri, volto a trasmettere uno scorcio di realtà come *pars pro toto*. Per contrastare lo spazio illusorio dell'immagine, Gursky si avvale sempre più spesso di composizioni orizzontali. Nelle fotografie più recenti dispone le cose in sequenza e le sovrappone le une alle altre. Così, a poco a poco, i suoi soggetti mutano, si trasformano. Che si tratti di masse di persone, di architetture o di scaffali pieni di merci: a partire dal suo confronto con i capannoni industriali, dal 1990 al 1993 le immagini di Gursky si fanno più astratte, vengono portate alle estreme conseguenze ricerche di rapporti formali.² Ciò vale anche per un soggetto propriamente classico, cioè quello del paesaggio.

Il Reno di Gursky, del 1996, non è più il fiume dei *Neujahrsschwimmer* (*Nuotatori di Capodanno*) del 1988, bensì uno scorcio di paesaggio, sgombrato da tutte le testimonianze di presenza umana; il largo fiume con le rive sfrangiate e la vista alla Canaletto di Düsseldorf si sono trasformati in un canale che attraversa una terra di nessuno. Simile alla lama di un tagliacarte, la linea dell'orizzonte divide l'immagine in due sezioni di uguale grandezza. Si vorrebbero superare gli argini, simili a barriere, il fiume dal corso perfettamente rettilineo, per spingersi dietro l'orizzonte, ci si vorrebbe aggrappare a qualcosa di verticale, un albero, una persona, per piccola che sia... ma non c'è nulla. Sopra c'è il cielo, sotto c'è il fiume, delimitato dai prati, nelle cui onde il grigio del cielo diventa argento spruzzato di verde. Su queste sponde Gursky vince la sua inclinazione alla narratività. Le sue

¹ Rudolf Schmitz, *Weder Mordfall noch Taufe. Andreas Gurskys angstfreier Blick aufs Ganze*, in *Andreas Gursky, Fotografien*, Deichtorhallen, Amburgo - De Appel Foundation, Amsterdam 1994, pp. 7-14.

² Eccezioni sono, per esempio, *Hong Kong Grand Hyatt Park*, 1994 e *Singapore 1*, 1997.

fotografie sono state spesso ammirate proprio per le loro qualità narrative. Si potevano attraversare con gli occhi soffermandosi dove più piaceva. Si potevano ricollegare ai dipinti di antichi maestri, la qual cosa non era voluta da Gursky, ma neppure lo disturbava particolarmente. Il desiderio di immagini che ci narrano storie prese dal vero, viene oggi soddisfatto, fatto salvo il cinema, più dalla fotografia che dalla pittura. Se, come Gursky, si crede a un linguaggio generico delle immagini, "non fa alcuna differenza, se ci si occupa per esempio dell'astrazione come pittore o come fotografo".³

L'astrazione è parte integrante di questo linguaggio generico delle immagini. L'astrazione in fotografia richiama i fotogrammi di Moholy-Nagy e altri esperimenti della camera oscura del Bauhaus, quel *Neues Sehen (Nuovo vedere)* che si avvicinava alle cose da una prospettiva insolita, per distillare composizioni astratte da una pila di piatti, da un ripetitore della televisione o da una cipolla tagliata. Ma non è questa la tradizione fotografica alla quale Gursky fa riferimento quando parla di astrazione. Sotto sotto, la sua ricerca è rivolta piuttosto a un ordine formale più rigido, al fine di armonizzare l'immagine interna con quella esterna. All'elemento aneddotico concede sempre meno spazio: "C'è, per esempio, un determinato punto dal quale si può guardare il Reno, che benché mi facesse riflettere, non era sufficiente per un'immagine, era solo una parte di immagine, ed io mi sono portato dentro per un anno e mezzo quell'idea di immagine pensando che forse dovevo cambiare la posizione... Alla fine ho scelto di digitalizzare delle immagini escludendo gli elementi di disturbo".⁴ Rispetto ai suoi primi paesaggi fluviali, il Reno di Gursky è quindi un'immagine "a bande", astratta, una composizione, per la quale la memoria figurativa non si richiamerebbe a Canaletto, bensì a Barnett Newman⁵ o Agnes Martin. Sul piano del reale, Gursky riesce a ottenere la de-individualizzazione di un luogo con gli strumenti della fotografia creando un luogo senza topografia, simile a uno scaffale per scarpe senza scarpe.

Vedendo lavori come *Rhein, Prada I, Prada II, Ayamonte* - tutti realizzati nel 1997 - non posso evitare di interrogarmi sul contenuto di verità della fotografia. Ci si può ancora fidare di queste immagini che ci seducono con la loro purezza e perfezione? Se Gursky fosse un pittore, la questione non si porrebbe. Sì, da un quadro dipinto noi ci aspettiamo che ci offra una visione soggettiva del mondo. "Contrariamente all'immagine dipinta, ove l'osservatore in una sorta di scambio dei ruoli prende il posto del pittore, [...] chi osserva una fotografia instaura immediatamente un rapporto con l'oggetto ritratto"⁶. Diversamente dalla pittura, la fotografia è tanto legata a un'immagine della realtà da essere verificabile da parte dell'osservatore, da essere segnata sin da principio dal potenziale sospetto di manipolazione⁷, soprattutto da quando l'elaborazione computerizzata delle immagini fotografiche non rientra più soltanto nel mestiere del creativo o del grafico pubblicitario, ma anche in quello dell'artista e offre le più diverse possibilità, dal trucco delle tavolette fino al surrealismo.⁸ Benché si convenga che in pittura e nella fotografia il rapporto con la realtà sia in egual misura riproduttivo ed interpretativo, a livello tecnico la fotografia digitalizzata porta la macchia dell'ambiguità mediale, e a livello etico la macchia della menzogna. David Hockney, pittore-fotografo per esempio dice: "La fotografia deve accettare di venir trasformata dalla pittura e dal disegno. Nel

³ *Io credo piuttosto che esista un linguaggio generale delle immagini.* Intervista con Andreas Gursky, "Eikon" 21/22, 1997, pp. 18 ss.

⁴ A. Gursky, *ibid.*

⁵ Vedi Gursky in corrispondenza Andreas Gursky-Veit Görner, in questo catalogo.

⁶ Ulf Erdmann Ziegler, *Magische Allianzen I*, in *Magische Allianzen. Fotografie und Kunst*, Ratisbona 1996, p. 262.

⁷ Cfr. Boris Groys, *Die Wahrheit in der Fotografie*, in *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, Monaco di Baviera - Vienna 1997, pp. 127-144.

⁸ Cfr. *Fotografie nach der Fotografie*, progetto del Siemens Kulturprogramm, Monaco di Baviera 1996.

momento in cui cominci ad elaborare la foto con il computer, tu diventi un disegnatore o un pittore"⁹. Jeff Wall, d'altro canto, con i suoi scenari in grande formato elaborati in maniera digitale, supera volutamente il confine della verosimiglianza¹⁰ assumendo un atteggiamento che riconosce come la fotografia e la pittura, nel corso della propria storia, abbiano continuamente modificato ed ampliato tecnica e materiali e che tutte queste possibilità sono a disposizione dell'artista per la visualizzazione dei propri concetti di immagine. È in questo senso che interpreto anche l'atteggiamento fotografico di Gursky, laddove le sue immagini traggono la propria forza di convinzione anche dal fatto che permangono nell'ambito del verosimile¹¹.

3. PRADA E PIRANESI

Ho visto *Prada I* per la prima volta nel 1996 alla Kunstmesse di Berlino. Proprio accanto ad essa, nello stesso stand, era esposto *Atlanta*. La lunga vetrina a due ripiani per costose scarpe griffate e l'enorme cortile interno dell'albergo sembravano fratello e sorella. Anzitutto a causa dell'analogia cromatica-rosa, verde e bianco - ma a ben vedere anche per l'architettura e l'illuminazione. Le scarpe sono disposte su scaffali inseriti nella parete. Lo scaffale inferiore è uno zoccolo sporgente; una luce al neon, indiretta e chiara, circonfonde la merce, come un alone. La vetrina diventa uno scrigno¹² che contiene oggetti degni di adorazione. Gursky riprende un'estetica tipica delle boutique degli stilisti, nelle quali le merci vengono esposte come oggetti rari e preziosi. In un negozio Prada non si troveranno mai la collezione estiva e quella invernale nella medesima vetrina¹³.

Anche le balconate che circondano la hall dell'albergo a molti piani vengono illuminate indirettamente. Attraverso l'alternarsi di sporgenze e rientranze delle ringhiere e balaustre, in *Atlanta* gli elementi architettonici illuminati e quelli in ombra si combinano in modo da produrre una sorta di sequenza infinita di scatole sospese in aria. Il risultato è paradossale: scrigni, impilati gli uni sugli altri. Al tempo stesso, nell'immagine di Gursky tutto l'immenso cortile interno dello Hyatt Regency Hotel di Atlanta (sede delle Olimpiadi del 1996) diventa un unico scrigno di molti piani, coperto da un tappeto rosso, ornato da piante verdi.

Anziché le scarpe di Prada, qua e là s'intravedono carrelli per le pulizie e persone di servizio dell'albergo. In questa architettura gli addetti appaiono come esemplari rari di una specie ancor più rara. Non lavorano. Si riposano, parlano oppure hanno un'aria contemplativa e pensosa. È così che si immagina anche il fotografo, mentre lascia correre lo sguardo appoggiato alla ringhiera.

La vetrina di Prada, a sua volta, è talmente "architettonica", che in un secondo tentativo Gursky non ha potuto evitare di presentarla esattamente come tale: *Prada II* mostra la vetrina vuota, ancora

⁹ David Hockney in un'intervista su "Art", febbraio 1998, in occasione della mostra delle sue fotografie al Museum Ludwig di Colonia, p. 23.

¹⁰ Jeff Wall sul suo lavoro *Dead Troops Talk*, 1991/92: "Cominciai a lavorarci nel 1981, quando per la prima volta osservai in maniera più attenta gli sviluppi dell'elaborazione digitale dell'immagine. Sentivo che questa nuova tecnologia sarebbe diventata essenziale per il significato di questo lavoro. Dal momento che il montaggio digitale dell'immagine. Sentivo che questa nuova tecnologia sarebbe diventata essenziale per il significato di questo lavoro. Dal momento che il montaggio digitale è un processo così artificiale, avevo l'impressione che fosse in grado di creare la distanza che ritenevo necessaria tra gli aspetti oscuri e terribili del tema e il mio modo di trattarlo". Frank Wagner, *Fragen an Jeff Wall*, in: Gregor Stemrich (a cura di), *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays and Interviews*, Dresda 1997, p. 329.

¹¹ "... tuttavia, non è che io inventi le immagini; in questo mi distingo nettamente da Jeff Wall – in effetti c'è anche stato un periodo in cui mi aveva abbastanza influenzato, comunque lo considero il più interessante artista del nostro tempo nel campo della fotografia", A. Gursky in "Eikon", cit.

¹² *Schrein*, antico nome per armadio, anche scrigno, reliquiario. In questo senso *Prada* è legata ad *Ajamonte*, che mostra le urne di un cimitero italiano.

¹³ Ringrazio Veit Görner per questa indicazione.

illuminata e rialzata di un piano. Lo scrigno diventa un tempio. Questo lavoro si avvicina al formato più grande realizzato da Gursky, la facciata reticolare dell'isolato parigino *Montparnasse* del 1993, che viene poi superato da un'altra immagine di vetrina: *Ohne Titel V (Senza titolo V)*. Sullo scaffale a sei ripiani sono esposte scarpe da ginnastica dei marchi Nike, Reebok etc. Il feticismo della merce di Prada è ironicamente reso come messinscena per la massa¹⁴.

Ciò nonostante, come già nel caso di *Montparnasse*, si vede come la massa possa significare anche varietà¹⁵. Chi avrebbe mai pensato che banali modelli di scarpe da ginnastica potessero avere un aspetto così individuale. *Everyone is an original*.

Gursky afferma di lavorare lentamente e di realizzare solo poche immagini all'anno, ma con una fotografia dice tutto. Talvolta sono necessarie più fotografie per sviluppare un'idea,¹⁶ o per concluderla concettualmente. Ad esempio in *Times Square, New York* del 1997 viene portata a conclusione l'idea di *Atlanta*. Anche in questo caso il soggetto è costituito dal cortile interno di un complesso alberghiero di John Portman¹⁷. A differenza di *Atlanta*, lo sguardo non corre lentamente in basso lungo le ringhiere, i corridoi ed i rampicanti verdi, senza peraltro mai toccare terra. In *Times Square*, le strutture lineari orizzontali dei due corpi architettonici che appaiono ai lati sembrano dirigere lo sguardo verso la gigantesca facciata che ci appare frontalmente. Su ogni piano l'illuminazione artificiale annulla la distanza spaziale tra la ringhiera e la parete della balconata, in tal modo l'architettura diventa immagine seriale, astratta.

Benché contrariamente ad *Atlanta* il settore d'ingresso del cortile sia visibile e la struttura formale della facciata sia meno ricca di particolari, in *Times Square* l'architettura risulta più imperscrutabile ed il suo carattere megalomane appare irrazionale. Le persone, ridotte a minuscole sagome, davanti alla luce gialla assumono un aspetto stranamente incorporeo, sembrano poste su uno schermo per le radiografie. Gli ingressi hanno le dimensioni di tane di topo. *Montparnasse* era ancora un alloggio: c'erano le finestre, diverse tende, c'era un dentro e un fuori. *Times Square*, invece, è un mega-interno-esterno ibrido, abbacinante. L'edificio di Portman appare come *blow-up* tra un pergolato e un balcone, due elementi essenziali del *Neues Bauen (Nuovo costruire)* democratico degli anni Venti. Con le sue prospettive frontali Gursky si oppone alle convenzioni della fotografia architettonica¹⁸, alla quale recentemente vennero poste domande come: "L'architettura viene resa viva solo dalla fotografia? La fotografia in qualche modo lega l'architettura a determinate caratteristiche, oppure è in grado di rendere visibili qualità che scompaiono nel suo utilizzo? La fotografia favorisce una certa superficialità? Le caratteristiche genuinamente spaziali vengono trascurate?"¹⁹. *Times Square* risponde alla domanda decisiva con un chiaro no, mentre, ponendo in primo piano i valori formali

¹⁴ L'ironia sta anche nel fatto che Gursky effettivamente vide la "messinscena" delle scarpe di Prada in una boutique di Atlanta, ma che lo scaffale per le scarpe da ginnastica venne costruito appositamente per le fotografie nella Galleria Matthew Marks.

¹⁵ Andreas Gursky, *Montparnasse*. Portikus, Francoforte 1995.

¹⁶ Intervista in "Eikon", cit., p. 19.

¹⁷ Architetto americano (Portman & Associates), che negli anni Settanta si era fatto un nome progettando un nuovo tipo di grandi alberghi, il cui centro è costituito da un cortile interno con negozi, ristoranti e spazi per passeggiare. Gli edifici di Portman sono considerati la risposta americana ai Grandi Hotel europei dell'Ottocento. Il Plaza Hotel di Atlanta del 1976 è una delle sue opere più importanti.

¹⁸ Un bell'esempio di rappresentazione del Regency Hyatt, Atlanta, realizzato da Portman (*Atlanta* di Gursky), viene fornito dalle fotografie in Paolo Riani, Paul Goldberger (a cura di), *John Portman*, Milano 1990. I fotografi autorizzati dall'architetto, Michael Portman e Timothy Hursley, per esempio, dalla lobby rivolgono l'obiettivo direttamente verso il cortile interno in alto, cosicché il settore degli ascensori e la finissima struttura in acciaio di Richard Lippold entrano nel cortile, mentre i balconi e le ringhiere delle balconate fungono solo da cornice per l'"immateriale" quadrilatero di luce del tetto in vetro. Nell'articolo di Bernhard Fitner *John Portman: Architecture is not a Building*, in "Art in America", New York, marzo/aprile 1973, p. 81, invece, lo sguardo dall'alto cade a piombo nel cortile.

¹⁹ Gerrit Confurius, editoriale, in: "Daidalos" n. 66, dicembre 1997, p. 15.

dell'architettura, fa emergere caratteristiche non così evidenti nel suo normale uso.

Gursky formula forse una critica nei confronti dell'architettura con i mezzi della fotografia? Quanto meno egli mette in evidenza l'iperprospettiva degli edifici di Portman. Nelle sue fotografie il principio *form follows function* (la forma segue la funzione) si ribalta in uno scenario da incubo. *Times Square* è un luogo dello sradicamento, dell'alienazione, dello smarrimento, un luogo da claustrofobia nonostante la sua vastità. È questo l'elemento che collega gli spazi astratti di Gursky con le visioni architettoniche di Piranesi: senza fondo, senza appigli, smisurate.

Ma non è sufficiente dire che con la sua visione Gursky richiama i principi figurativi di Portman, per i quali Piranesi, visionario del tardo barocco, costituisce una figura-simbolo nel discorso sull'Architettura postmoderna: "la tendenza alla monumentalità, la distorsione delle misure di riferimento, il gioco con la simmetria, l'ironica esasperazione e non in ultimo l'ambivalenza di molte dichiarazioni (edificabile/non edificabile, dentro/fuori, luce/oscurità, costruzione/distruzione)²⁰. Ma c'è di più: contrariamente alle visioni architettoniche di Daniel Libeskind o Lebbeus Woods, che si confrontano in maniera esplicita con Piranesi²¹, le immagini di Gursky si fondono paradossalmente su un'architettura realmente esistente, totalmente funzionalistica.

Già nella fotografia *Paris Charles De Gaulle*, realizzata nel 1992, Gursky riesce a confondere l'architettura interna della hall dell'aeroporto: sopra un cortile interno, al cui centro alcune fontane circondano un imbuto lucido di metallo (una fontana, un condotto di aerazione?) s'incrociano i *tapis roulant* coperti da un tetto, che collegano tra loro i vari piani dell'edificio. Gmppi di viaggiatori vengono trasportati in questi "tubi" trasparenti disposti ad angolo. Tutti sono in viaggio, ognuno è preoccupato di arrivare dal punto A al punto B, ma dove questi tubi comincino e dove finiscano resta un segreto. La logica dello spazio interna all'immagine non è comprensibile all'osservatore, rimane misteriosa, come le infinite scale delle carceri di Piranesi e le figure simili a formiche che le popolano. Nondimeno, in *Paris Charles De Gaulle* vi sono ancora strutture spaziali che rimangono visibili come tali. In *Times Square* è diverso. L'ampio spazio del cortile interno diventa una piatta facciata a reticolo, ciò che è prevedibile si riconosce bene, la visione d'insieme si rivolta contro se stessa.

La ricerca di Gursky sull'astrazione tramite la fotografia non è solo relativa agli spazi architettonici, le cui strutture intrinseche si dissolvono a favore di una struttura astratta dell'immagine, ma anche al sistema di coordinate della specie che cammina in posizione eretta. Tra il 1993 ed il 1996 realizza quattro lavori che tematizzano il sotto ed il sopra dello spazio naturale e di quello costruito. Alla superficie di una moquette grigia *Ohne Titel (Senza titolo I)*, 1993, si contrappone il flusso cromatico di un tramonto *Ohne Titel II (Senza titolo II)*, 1993. Ed il soffitto reticolare alla maniera di Vasarely di una sala di conferenze *Brasilia, Plenarsaal (Brasilia, Sala plenaria)*, 1994, trova il suo pendant in un pavimento di sabbia illuminato artificialmente di *Ohne Titel III (Senza titolo III)*, 1996. Ciascuna di queste immagini ha una sua specifica e oggettuale struttura *all-over* (tappeto, moquette, sabbia, colore del cielo, reticolo di luce), ciascuna con la sua appena accennata prospettiva di fuga è più che una mera superficie monocroma, eppure l'osservatore rispetto a queste immagini non può assumere la posizione consueta nel caso di una fotografia. Lo sguardo non trova appigli. Queste quattro

²⁰ Cfr. *Inventionen. Piranesi und Architekturphantasien der Gegenwart*, Kunstverein Hannover 1981. Sull'attualità di Piranesi vedi anche: Annelie Lütgens, *Giovanni Battista Piranesi. Bilder von Orten und Räumen*. Kunsthalle, Amburgo 1994.

²¹ Cfr. Christian W. Zhomsen, *Experimentelle Architektur der Gegenwart*, Colonia 1991, il capitolo su Lebbeus Woods; nonché Libeskind in Lütgens, *Giovanni Battista Piranesi*, cit.

immagini sono meditazioni sui limiti della fotografia²².

4. BROKER E RAVER

"Nuova esplosione pirotecnica dei titoli alle borse mondiali: lunedì le borse asiatiche ed europee hanno aperto in vena di record. La fusione britannica tra le farmaceutiche Glaxo Wellcome e Smith Kline Beecham ha messo le ali alle fantasie di fusione degli investitori, il temuto scontro militare tra gli Stati Uniti e l'Iraq non c'è stato, ed in Asia si fa sempre più strada l'impressione che dopo le recenti riforme fiscali la crisi finanziaria sia sotto controllo"²³.

Se gli sviluppi sui mercati finanziari mondiali possono venir descritti con parole che sembrano tratte dal catalogo pubblicitario di un parco divertimenti (pirotecnica, record, fantasia), ciò da un lato conferma che la proposizione di Siegfried Kracauer nel suo studio *Das Ornament der Masse (La massa come ornamento)* del 1926 è tuttora valida: "Il capitalismo non razionalizza troppo, ma troppo poco", e dall'altro lato dimostra che le immagini di Gursky delle borse internazionali e delle discoteche sono da considerarsi le due facce di una stessa medaglia. Si tratta in entrambi i casi di luoghi nei quali le persone affluiscono in massa e agiscono in modo incomprensibile per chi le osserva dall'esterno. Sono per così dire "masse esclusive". Il punto di vista elevato dal quale il fotografo guarda non nasconde la sua estrema²⁴.

Senonché, l'interesse di Gursky non è affatto rivolto a scoprire ciò che quelle persone stanno facendo, bensì a svelare quali caratteristiche formali assume il loro incontro. E così le vediamo nelle borse di Singapore, Hong Kong e Chicago, in uniformi variopinte, riunite a grappoli, ordinate a strati, raggruppate a formare isole, allineate come su binari, mentre danno luogo a forme molteplici e cangianti. Credo che Gursky, nelle fotografie in cui ritrae le grandi borse, cerchi di analizzare se uno spazio d'azione così astratto e al tempo stesso così caotico abbia una coreografia e quanti diversi tipi di configurazione esistano. E in veste di osservatore vien da chiedersi: l'ordine disciplinato della borsa di Hong Kong rispetto al formicolio informe della borsa di Chicago spiega qualcosa sulle rispettive strutture sociali? Nondimeno, sarebbe arrogante "voler scorgere nella fotografia della sede di banca (o di una borsa) la sofferenza del mondo"²⁵.

Se si tiene presente il processo di astrazione che le fotografie di Gursky hanno vissuto negli ultimi anni e se si considera sulla base di quali motivi tale processo progredisca, si ha l'impressione che ormai da tempo non siano più i capannoni delle fabbriche o gli stabilimenti il luogo in cui si riuniscono masse di lavoratori, bensì le sedi delle borse. La famosa affermazione di Kracauer: "Alle gambe delle tiller-girls corrispondono le mani nella fabbrica"²⁶ oggi dunque non vale più. I capannoni delle fabbriche sono popolati prevalentemente da robot, le borse da agenti che lavorano in proprio, e la parola chiave per i critici della cultura di oggi non è più *revue* bensì *rave*. Certo, può essere seducente e suggestivo creare delle interrelazioni tra le masse dei broker in borsa ed i raver: quelli che in uniforme lavorano (senza produrre), il fine settimana si gettano in uniforme nell'estasi del ballo. E l'oblio di sé, al quale si abbandona il singolo nella massa, che in quanto tale "trova" se stessa. Ma l'omologazione regna sovrana anche nella discoteca, dove il broker e l'operaio della Siemens non si

²² Tuttavia sono ancora ben lungi dal produrre un "Weißes Rauschen", un "rumore bianco". Vedi Ulf Erdmann Ziegler, *Ameisen im Amüsierbetrieb: Andreas Gursky*, in Ziegler, *Magische Allianzen*, cit., p. 51. Su *Brasilia, Plenarsaal*, 1994 vedi anche Neville Wakefield, *Das Verschwinden der Fluchtpunkte*, in "Parkett", n. 44, Zurigo 1995, pp. 78-82.

²³ Articolo in "Tagesspiegel", 3 febbraio 1998.

²⁴ A differenza, per esempio, di Wolfgang Tillmans, i cui lavori sui club o sul convegno dei fedeli dimostrano che egli vi appartiene.

²⁵ Hubert von Amelnunxen, *Die Arkade der Fotografie. Zu einigen disparaten Momenten der Architektur und Fotografie*, in "Daidalos", n. 66, dicembre 1996, p. 65.

²⁶ Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, nell'omonima raccolta di saggi, Francoforte 1977, p. 54.

distinguono più l'uno dall'altro.

Nondimeno, l'analisi di Kracauer sulla massa come ornamento ci fornisce un insieme di strumenti che acuisce lo sguardo sulle scene di massa di Gursky rispetto a quelle che le hanno precedute storicamente. Kracauer distingue tra l'ornamento non finalizzato delle masse ("donne oggetto", sport), a cui lo spettatore si rapporta in termini estetici, e l'ornamento che ordina le masse, per (di)mostrare compattezza e uniformità formale, militare o politica (parate militari, cortei, celebrazioni del 1° maggio)²⁷. Formulate negli anni Venti, le sue osservazioni fanno riferimento a fenomeni che il regime nazionalsocialista avrebbe in seguito perfezionato. Le fotografie del Reichsparteitag, il congresso del partito nazionalsocialista, realizzate da Max Ehlert nel 1933-37 illustrano per esempio l'estetizzazione delle masse disposte in ordine militare.

Il sistema della borsa è tutt'altro che "non finalizzato", ma le masse che di esso fanno parte funzionano in formazioni diverse e non danno di sé un'immagine unitaria. La loro attività ha un orientamento più specifico e più definito della loro forma. E questo che le distingue dalle masse omologate delle parate militari. Dai modelli della *revue* e dello stadio le distingue il non avere funzione performativa volta a far sì che uno spettatore si rapporti in termini estetici nei loro confronti. Contrariamente agli atleti e agli esponenti della SA ritratti da Ehlert, gli agenti di borsa e le persone intente a ballare delle immagini di Gursky costituiscono un ornamento ignaro di se stesso.

Per quanto riguarda la rappresentazione di masse non irregimentate, sono esemplari i lavori dell'artista tedesco-americano Andreas Feininger. Ex insegnante alla Bauhaus, interessato alle strutture formali e agli effetti grafici, alla fine degli anni Quaranta Feininger realizzò numerose fotografie a New York, la città che per lui incarnava la moderna società di massa. Che si trattasse di impiegati nell'intervallo di mezzogiorno sulla Fifth Avenue o di bagnanti sulla spiaggia di Coney Island, le sue fotografie, realizzate generalmente con il teleobiettivo, trasmettono quel che il concetto critico-culturale di individuo-massa sottintende: mancanza di rapporti e anonimata²⁸. Nella manifestazione di massa di *Union Rave*, del 1995, la macchina fotografica di Gursky cattura invece migliaia di volti, ciascuno riconoscibile e diverso nel suo entusiasmo (per quanto tale entusiasmo sia indirizzato al DJ), mentre in *Mayday*, del 1997, ironicamente separa l'ornamento dalla massa. In *Mayday* l'ornamento della massa diventa l'ornamento sulla massa: simile a una nuvola, una struttura rossa del soffitto sovrasta il lontano brulichio della gente che balla, mentre la luce blu degli spot discende simile allo Spirito Santo sul DJ. Le persone che ballano in basso vengono raggiunte soltanto da un debole raggio. "Con la stessa razionalità con la quale i portatori dei simboli nella vita reale vengono dominati, essi sprofondano in ciò che è corporeo e così perpetuano la realtà attuale"²⁹.

5. EPILOGO NEL MUSEO

Masse di granelli di sabbia, masse di fasci luminosi, masse umane, masse architettoniche: solo nel museo siamo finalmente soli. Davanti al grande dipinto *One: Number 31* di Jackson Pollock, del 1950, tutto tace, nulla si muove. Tracce di *action* soltanto nel dipinto. Ogni appassionato d'arte sogna di potersi una volta godere il Museum of Modern Art e le sue opere in maniera così esclusiva, e

²⁷ *Ibid.*, p. 51

²⁸ La spiaggia di Coney Island una domenica di luglio. Per l'ennesima volta ho dovuto utilizzare il teleobiettivo da 1000 mm per esprimere le mie sensazioni nel vedere quell' "formicaio umano". Mi sono chiesto: Dove si andrà a finire vista l'attuale mancanza di controllo della procreazione? La quantità di spazio abitato sulla terra è limitata, e più di quattromila specie animali e vegetali si sono già estinte, a causa dell'Uomo. Senza un controllo delle nascite a livello mondiale vedo soltanto la guerra atomica e la fine della vita sulla terra". Cfr. Andreas Feininger, in *Andreas Feininger, Photographs 1928-1988*, Sciaffusa 1997, p. 143.

²⁹ Kracauer, *Das Ornament der Masse*, cit., pp. 61 s.

chiunque abbia vissuto l'andirivieni di visitatori in questo museo sa che non esiste situazione più irrealistica di quella, celebrata da Gursky, del silenzio e della solitudine davanti all'opera di Pollock, che oltretutto appartiene alle maggiori attrazioni del museo. Pensiamo a tutto ciò che non si vede nella fotografia di Gursky intitolata *Ohne Titel IV (Senza titolo IV)*: giovani in abiti casual con zaini o grossi borsoni sono davanti al quadro di Pollock, ma volgono lo sguardo verso altri quadri nella sala, un bambino fotografa il dipinto, una donna con il cappotto tiene in mano la piantina del museo e osserva il bambino che sta scattando la foto. Tutto ciò si ritrova nella fotografia *Museum of Modern Art, New York* realizzata da Thomas Struth nel 1994. Struth pone il quadro, lungo più di cinque metri, sullo sfondo. I visitatori, colti in movimento e quindi poco "a fuoco" nella fotografia, entrano nel campo visivo del dipinto, appeso molto in basso a causa delle sue dimensioni. Struth ha realizzato la fotografia in modo che la moquette grigia sulla quale si muovono i visitatori occupi una superficie quasi pari a quella della parete con il quadro di Pollock. Come fotografo Struth confronta la sua rappresentazione di *action* con le tracce di movimento del pittore cristallizzate nel dipinto.

Diversamente Andreas Gursky sceglie la sezione dell'immagine in modo tale che il formato largo di Pollock venga a trovarsi esattamente al centro tra una striscia di soffitto e una striscia di moquette. La fila di luci sopra il quadro, dello stesso grigio del soffitto, rende sfumato il margine superiore della parete, che a causa dell'illuminazione indiretta acquista un aspetto immateriale. Ancor meno chiaro è dove finisca la superficie appesa e cominci il pavimento coperto dalla moquette, poiché sotto il dipinto e la sua ombra sottile la luce produce una zona di chiaroscuro sfumata. È come se il quadro di Pollock aleggiasse su un cuscino d'aria.

Fino a questo momento Gursky aveva ripreso una scena di museo solo una volta con *Turner Collection, London* del 1995 che mi sembra essere a sua volta una riflessione figurativa su come le forme fluide (in questo caso i paesaggi "atmosferici", nebbiosi e grigi di Turner) e le forme rigide (cornice, parete, battiscopa, parquet) si rapportino le une alle altre. Se in *Ohne Titel IV* si concentra l'attenzione sulla composizione a bande orizzontali, risulta evidente che sorprendentemente, e contrariamente a *Turner Collection*, le forme fluide e le forme rigide non sono distribuite in maniera netta. Il formato del dipinto limita sia la forma sciolta delle tracce di *dripping*, ma il quadro nella sua qualità di oggetto ha un aspetto molto più "solido" dell'ambiente circostante. Al tempo stesso, la limitazione rigidamente orizzontale della struttura pittorica fluente di Pollock richiama la rappresentazione "astratta" di *Rhein*. Ciascuno di questi due scenari "puristi" tematizza non in ultimo l'elemento eroico dell'arte astratta.

Benché Gursky trasponga il dipinto di Jackson Pollock in una sfera contemplativa, al tempo stesso non ha paura di creare un cortocircuito tra un capolavoro dell'arte informale ed il principio Prada. Anche *Ohne Titel IV* è uno sguardo nella vetrina: uno scrigno per un ornamento.