

Da: *Wolfgang Tillmans. Veduta dall'alto*, a cura di G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 febbraio - 5 maggio 2002), Edizioni Charta, Milano 2002, pp. 13-16.

## ***Wolfgang Tillmans. Una veduta dall'alto***

**Giorgio Verzotti**

Ho visto per la prima volta le opere di Tillmans al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 1994, nel contesto della mostra *L'Hiver de l'amour*. Anch'io stavo preparando una collettiva sui giovani artisti che si sarebbe aperta nell'estate al Castello di Rivoli, ed ero a Parigi con Francesca Pasini, co-curatrice della mostra, per un viaggio di documentazione. Avevo sentito parlare da poco di Tillmans e ho subito pensato di invitarlo perché le sue fotografie mi sembravano estremamente peculiari e caratteristiche di quell'epoca.

Fra le tensioni che si sentivano allora agire sulla scena artistica, aleggiava anche il desiderio di costruire narrazioni, e in particolare di raccontare realtà alle quali l'artista partecipasse direttamente, che fossero parte integrante della sua esistenza. Così anch'io, al pari di molti altri, avevo interpretato le immagini di Tillmans come la rappresentazione di un microcosmo sociale costruito giorno per giorno, quasi che l'artista diventasse il cronista di una collettività sociologicamente riconoscibile, quella giovanile che vive nelle grandi città occidentali, di cui egli stesso fa parte e di cui condivide valori e stili di vita. Il legame affettivo fra Tillmans e questo segmento di socialità era evidente nella scelta delle immagini, prevalentemente ritratti ed interni, che insistevano sull'affinità fra il fotografo e i suoi soggetti, e sulla modalità della loro presentazione al pubblico. Libere da cornici, le fotografie venivano disseminate sulle pareti con estrema libertà di impaginazione, lasciando allo spettatore la facoltà di realizzare associazioni di senso fra un'immagine e l'altra, e inoltre animando lo spazio espositivo, innestandovi tensione, come per amplificazione dell'energia sensuale espressa da molte fra le immagini.

A me non dispiacque affatto che fra le fotografie scelte per Rivoli ce ne fossero alcune chiaramente erotiche, o per lo meno molto erotizzate, in senso eterosessuale o gay, perché volevo dimostrare che i giovani artisti, con i loro intenti narrativi, volevano fondare un sapere del mondo che faceva ricorso alla sensualità e all'affettività piuttosto che alla pura razionalità. In fondo, Nan Goldin, per citare un'artista che proprio in quegli anni veniva guardata con un nuovo interesse, fotografando se stessa, i propri amici e i luoghi della sua vita insieme ad essi, ha creato un affascinante diario visivo che vale come un brano di storia americana, o di storia tout court, alla stessa stregua dei più grandi fotografi che ci hanno restituito con le loro foto le tessere di un grande affresco sociale.

Dopo quella volta ho seguito, come tutti, il lavoro di Tillmans solo per constatare come la mia prima lettura non venisse confermata dalle opere successive. Le mostre, i libri che sono seguiti, e che hanno fatto di Tillmans un artista molto noto internazionalmente, mi hanno anche dimostrato quanto il mio (il nostro?) approccio fosse superficiale, e legato alle mie (nostre?) aspettative o proiezioni rispetto al lavoro artistico contemporaneo. Dunque, nessun diario visivo, nessuna narrazione, nessuna commistione di privato e pubblico nelle sue fotografie, o per meglio dire anche

questo, ma solo in parte. Quella di Tillmans non è un'autobiografia visiva che ci racconta la sua partecipazione al mondo, perché nella sua produzione ci sono troppi buchi, troppe zone inesprese che appartengono propriamente al suo privato e alla sua vita professionale, di cui le immagini ci dicono pochissimo. Non c'è narrazione perché non c'è progressione, nelle sue installazioni come nei suoi libri, eccettuati quelli tematici, le immagini si ripetono, le vecchie (e ormai "classiche") con le nuove (nuove anche nella scelta dei soggetti), per cui ogni volta è l'opera intera di Tillmans ad essere ri-contestualizzata, ad assumere nuovi significati.

L'importanza del contesto mi è stata chiarita dall'artista stesso, quando è venuto per la seconda volta a Rivoli su mio invito a partecipare alla mostra collettiva *Quotidiana*, aperta nel 2000. Sui muri della nostra Manica Lunga mi aspettavo di vedere le foto che gli avevo chiesto, le sue straordinarie nature morte, disseminate "Tillmans style", anche per contrastare meglio con l'allineamento classico dei quadri di Giorgio Morandi, accanto ai quali sarebbero state esposte. Tillmans decise al contrario di esporre le sue opere, una di grandi dimensioni e le altre medie, proprio come fossero dei Morandi, nel più tradizionale e sobrio dei modi, l'una accanto all'altra. Nel contesto di una collettiva dedicata alle immagini del quotidiano, l'artista ha inteso esporre le opere in modo che il pubblico si concentrasse sul soggetto delle composizioni, una presentazione "energetica" non avrebbe avuto alcun senso.

Tillmans non intende raccontare un mondo nel senso in cui lo fa Nan Goldin (comunque da lui omaggiata, nel bellissimo bianco e nero del 1996, con i due nudisti sullo sfondo), vuole piuttosto esprimere un modo peculiare di essere-nel-mondo che ha a che fare con l'elaborazione di un'utopia più che con la registrazione di una realtà riconoscibile, sia pure investita emotivamente. Da quando le conosco, mi sono chiesto perché le nature morte di Tillmans mi hanno sempre tanto attratto. Parlo delle immagini di frutta e verdure, di oggetti comuni, di fiori che l'artista avvicina spesso con una visione dall'alto e che ci mostra sui davanzali di ampie finestre o su tavolini. Cose e luoghi assai banali, assolutamente quotidiani, che però osservo come se fosse la prima volta che li vedo, come se fossero rigenerati a una nuova vita, come se li ritrovassi fusi in un'aura quasi miracolosa. Perché? Forse il fotografo mi restituisce la "cosa in sé", immediatamente colta nella sua essenza, che altrimenti non potrei comprendere? Forse la fotografia mi consente di accorgermi di una bellezza consuetudinaria quanto assoluta, e che di solito noto appena? Va bene per i frutti, la verdura e i fiori, ma gli accendini di plastica, i mozziconi di sigaretta e i coperchi dello yogurt...

Non è neppure la ricerca formale che guida a volte l'attenzione di Tillmans, e che ci propone *Pumpkin, tomato & pomme granate (Zucca, pomodoro & melagrana)* come puri volumi in una semplicissima e splendida composizione del 1995. Direi che la mia fascinazione ha più a che fare con i colori e la luce di quelle fotografie, che sembrano innestare la meraviglia nei poveri fenomeni della quotidianità. E poi ha a che fare con i fenomeni stessi, gli elementi naturali e gli oggetti. La frutta integra o parzialmente consumata, gli acini di uva e i mirtilli posti in un piatto, i pomodori gialli, le arance e i mezzi pompelmi significano il trascorrere del tempo, ma in un senso sdrammatizzato, sono dei *memento mori* quasi gioiosi. E poi bottiglie di plastica trasformate in vasi per gigli lussureggianti, bollitori colmi di tè posti sopra un giornale, contenitori di burro aperti, piattini usati come portacenere. Tutti questi elementi sembrano evocare una dimensione nuova, inconsueta, quella del tempo liberato. Sembrano indicare la possibilità di un essere-nel-mondo che non sia anche un dover-essere; la possibilità di una vita informale, priva di obblighi, non alienata. Uno stile di vita giovanile, certo, di chi si veste di T-shirt e di jeans e li mette ad asciugare sui termosifoni (soffermandosi a considerare il loro risalto plastico) che l'artista non ci restituisce però

come notazione sociologica, ma come metafora, o come l'idea stessa della libertà. È significativo che nelle immagini, nel mondo di Tillmans manchino quasi completamente le figure di autorità: quel mondo è popolato di giovani, è animato dai flussi affettivi con cui regolano la loro vita di gruppo; raramente appaiono personaggi più anziani, che alludano a rapporti più istituzionali, e la madre dell'artista è ripresa di spalle con un buffo copricapo per la messa in piega che le nasconde completamente la testa. I soldati, a cui Tillmans ha dedicato un libro e diverse installazioni (*Soldiers - The Nineties; Soldati - Gli anni novanta*), ci appaiono in immagini ritagliate dai giornali che acquistano una nuova materialità una volta fotocopiate e trasformate in stampe a getto d'inchiostro e ci vengono significativamente presentati nell'atto di *non* compiere atti bellici.

È significativo inoltre che in questo stesso mondo non si faccia che raramente menzione del sesso. Nelle sue prime foto, la nudità dei modelli (Alex e Lutz, fra le pochissime presenze ricorrenti in tutta l'opera di Tillmans) era richiesta dall'artista come una posa con cui veicolare un'allusione a stili di vita alternativi attraverso l'esibizione di atti inconsueti, dall'arrampicarsi nudi sugli alberi al famoso *Lutz & Alex, holding cock (Lutz & Alex, tenendo in mano l'uccello)* del 1992. C'erano ironia e senso della provocazione, ma non tensione erotica, dove per tensione intendo il senso del dramma che accompagna le manifestazioni dell'erotismo nella nostra cultura.

Questa drammaticità manca totalmente anche nei successivi nudi di Tillmans, persino in quelli presentati su "Honcho", una rivista erotica gay. La pornografia, dice Catherine Millet che se ne intende, non esprime serenità, ed è proprio di serenità che è intriso, invece, il mondo di Tillmans. Il magrissimo e latteo ragazzo che appare su "Honcho" ricompare nelle mostre che l'artista ha tenuto in gallerie e musei, magari accanto alle fotografie di Kate Moss originariamente create per "Vogue". E se il ragazzo viene scelto proprio perché non corrisponde agli stereotipi creati dall'industria della pornografia gay, anche la famosa modella ci viene presentata seduta (tra l'altro, su una sedia identica a quella su cui il ragazzo orina), tra carciofi e patate, in pose deprivate di glamour, ma non di dignità, cioè, ancora, di tensione (che resta invece ancora molto forte nella nuova *fashion photography* a giudicare, per esempio, dalle immagini di un Alexei Hay, così giovane e già così effettistico).

Ci vuole ironia per questo, quella che vediamo nel pene di *AA Breakfast (La colazione di AA)* o in *Liv Tyler*, dello stesso anno, dove l'attrice sta sdraiata diagonalmente su un molo di cemento affacciato sul mare, e dove Tillmans sembra ironizzare ad un tempo sulla fotografia di moda, sulla ritrattistica delle star e sulla fotografia dei maestri, come quella di Edward Weston costantemente alla ricerca di *textures* naturali. L'assenza di tensione comporta l'assenza di malinconia: io non sento in nessuna immagine di Tillmans la paura della perdita, il sentimento della morte che pure qualche interprete ha intravisto. I suoi paesaggi con figure non riattualizzano in nulla la poetica del sublime. Il sublime confina con l'orrore in quanto comporta il senso della finitezza del soggetto nei confronti della natura, che percepisce come frammento dell'infinito e di fronte alla quale, psicologicamente, soccombe. I paesaggi di Tillmans contemplano i territori della possibilità, sono le visioni aeree delle città dove viaggia per lavoro, le chiatte e i ponti sul Reno, New York di notte illuminata e indagata dagli elicotteri. Il personaggio qui guarda il paesaggio come un orizzonte operativo, e dove mancano presenze umane e c'è solo natura, come davanti allo Zermatt con nuvole e pecore, la macchina fotografica registra uno scenario davvero da cartolina. E d'altra parte, l'unico frammento di infinito lo troviamo nei piloni del *Macau bridge (Ponte di Macao)*, immersi fra un cielo nebbioso e il mare, ma con le armature per la costruzione, ancora i segni dell'operatività.

Il mondo di Tillmans, questa apertura all'orizzonte delle possibilità, è appunto orizzontale nel senso che non ha verticalità, nel senso che vi manca ogni idea di gerarchia. Non c'è nei soggetti prescelti né nelle modalità o negli ambiti della loro messa in forma e della loro esposizione. L'opera prende senso nella molteplicità che la ridefinisce ogni volta, per i motivi già chiariti dall'artista in una conversazione con David Deitcher<sup>1</sup> Poiché inoltre la modalità di esposizione condiziona la lettura dell'opera, Tillmans interviene su tale modalità fino ad eccedere la fotografia in quanto tale, il suo proprio specifico linguaggio, e la lega all'esperienza reale. La disseminazione delle immagini negli spazi espositivi comporta che il loro senso pieno venga colto solo se l'osservatore si trova nello spazio reale della mostra. Difficilmente questa esperienza si compie attraverso le riproduzioni sui libri, se non altro, si perdono i dettagli dei piccoli formati... Per questo il ragazzo di "Honcho" convive con Kate Moss e con una miriade di altri soggetti, e lo ritroviamo sulle pareti delle gallerie d'arte e dei musei, sulle riviste e sui libri, nei formati più diversi, anche in quello cartolina come parte di un multiplo a tiratura illimitata.

Tutta questa molteplicità, di immagini e di modi di percepirle, discende da un'unica istanza che definirei originaria, la radicale assenza, in Tillmans, di un metodo univoco che sovrintenda il rapporto fra la sua macchina fotografica e il mondo. Stando agli antipodi della scuola di Bernd e Hilla Becher e dei loro ex-allievi (ma anche della propensione tassonomica di altri e più giovani artisti fotografi), che fissano la macchina ad un treppiede come per ancorarsi su un terreno solido nel mare del contingente, e così dare un ordine ai suoi fenomeni visivi, Tillmans tiene la macchina in mano. Non solo è calato nel contingente, come giustamente dice David Deitcher,<sup>2</sup> ma ce ne fa percepire l'essenza, nel senso che nelle sue immagini percepiamo la contingenza stessa, ciò che è mutevole e transitorio, ciò che non permane (insieme, qualche volta, al loro opposto): la giovinezza e la nebbia sopra i piloni, la luce di Colonia sotto la neve e le relazioni affettive, i panorami urbani visti dall'aereo e le impronte nella neve.

Ciò non vuol dire che Tillmans porti la macchina fotografica sempre con sé e fissi grazie a questo ininterrotto connubio le forme momentanee della realtà cangiante. Al contrario, le sue sono per lo più immagini mentali che a volte trovano riscontro nella realtà, a volte no, e che possono attendere anni prima di venire realizzate con uno scatto istantaneo. Anche il processo di selezione e di realizzazione delle immagini è di solito lungo e si articola su continue prove e verifiche dalla camera oscura ai diversi processi di stampa. L'occhio del fotografo, nel nostro caso, è altamente selettivo, e tuttavia gli schemi visivi che costruisce non vengono sovrapposti alla realtà ma nascono da essa. Per questo non esiste in lui un unico metodo di avvicinamento al visibile, ma molti, a seconda della temperatura emotiva con la quale incontra il mondo esteriore. Così ogni foto di Tillmans ci porta un diverso universo di senso. È questo carattere che introduce l'intensità nelle sue foto, non la tensione psicologica che è spesso neutra, ma il loro variare, il loro assumere senso dalla variazione e (ri)combinazione, che ci parla della molteplicità contraddittoria della vita, irriducibile ad ogni univocità di metodo interpretativo.

È a partire da questa irriducibilità che le immagini recenti di Tillmans intraprendono il loro viaggio verso l'astrazione, a partire da uno sguardo dall'alto che trova in esse, variando il metodo di lettura, uno schema astratto, un modulo visivo attorno a cui organizzare i dati del visibile. Questa elevazione del punto di vista, che comincia, per estrema coerenza, dalle dimensioni dimesse del quotidiano, da *Naoya Tulips (Tulipani Naoya)*, 1997, dalla fotografia del vaso di tulipani visti, innaturalmente, come dal loro Zenit, così da mostrarsi in quanto pura struttura formale. In verità l'immagine è colta come all'inizio di una sua genesi, occorrerebbe una ulteriore focalizzazione sui

particolari per leggere nei tulipani aperti puri rapporti di zone cromatiche, o forse un più deciso distacco da terra. Tillmans invece ci mostra non solo il mazzo di fiori intero ma anche i fogli e gli altri oggetti che lo contornano, e i suoi stessi piedi, che entrano inevitabilmente nel campo visivo in quanto l'artista per ottenere quel punto di vista è dovuto salire sul tavolo. Il processo di astrazione insomma rimane legato all'organico, come la geometria in Klee. Inoltre, esso è delegato ad un atto semplicissimo di "delocazione" del fotografo ed è realizzato senza nessun particolare ausilio tecnico, con i soliti tempi di esposizione. Le strutture visive non fanno mai in tempo a staccarsi dal loro contesto, c'è una ricerca di linguaggio che resta ancorato ai dati dell'esperienza visiva più immediata.

La tensione all'astratto di Tillmans non prende mai il volo verso i cieli dell'idealismo, e il volo stesso non ha niente di prometeico, in quanto l'astrazione si pone già da sempre anch'essa come possibilità. Il lavoro recente di Tillmans è un doppio registro di immagini e di segni astratti che convivono e scorrono parallelamente. Le fotografie realistiche si incontrano con le grandi superfici dove regnano puri valori formali e cromatici che l'artista denomina a seconda della loro formulazione (*Mental Pictures, Strings of Life, Blushes, Super Collider, starstruck [Immagini folli, Fili della vita, Rossori, Super Acceleratore di particelle, stregato dalle stelle]* sono, per ora, le morfologie individuate). Si tratta di opere realizzate senza macchina fotografica, grazie ad una complessa manipolazione della luce a diretto contatto con la carta fotosensibile secondo procedimenti che l'artista non intende per ora svelare. Naturalmente, il caso e la necessità concorrono in ugual misura nel processo formativo, il quale, come ogni altro processo creativo, non viene interamente predeterminato e governato dall'artista. Ciò che si origina sulle ampie superfici è dunque una scrittura di luce che si fa evento e che si organizza tuttavia in linguaggio, sia esso fondato su evanescenti chiazze cromatiche quanto su precise scansioni lineari o su agglomerati di intensi colori. La convivenza di immagini e astrazioni nell'opera recente dell'artista ancora una volta sottrae il pathos drammatico che questi recenti esiti raggiungerebbero, se celebrassero il distacco definitivo dal mondo visibile. Se questo non avviene è perché attraverso le opere passa, lo dice l'artista stesso, l'accettazione totale della vita, il flusso inamministrabile del desiderio che anima quelle superfici astratte, dopo aver restituito i fenomeni del mondo alla luce miracolosa della "cosa in sé".

---

<sup>1</sup> "Come artista sono interessato non alle singole interpretazioni, ma alla costruzione di una rete di immagini e significati capaci di riflettere la complessità del soggetto." Cfr. David Deitcher, "Lost and found", in *Wolfgang Tillmans. Burg*, Colonia, 1998, s. p.

<sup>2</sup> D. Deitcher, *op. cit.*, s. p.