

# Storia delle mostre fotografiche

## La fotografia e il grande pubblico. Il progetto fotografico come mostra d'autore

Con gli anni Settanta, le riviste illustrate che s'impongono in vari paesi e il fotogiornalismo che diventa sempre di più una possibile chiave per interpretare il mondo, c'è la voglia di allargare maggiormente il pubblico della fotografia, compreso quello delle mostre di fotografia.

Sulla scia del successo di *The Family of Man* sembra esistere uno spazio per mostre che da una parte raccontino la vita attraverso la fotografia e dall'altra che restituiscano la storia della fotografia come storia di un linguaggio e di una pratica che ha i suoi picchi di interesse, i suoi momenti cruciali, e i suoi personaggi di primo piano da studiare.

Negli anni Settanta, a New York, l'International Center of Photography, fortemente voluto da Cornell Capa, fratello di Robert Capa e fotografo lui stesso, diventa un centro nevralgico di attrazione, un luogo di dibattito, un centro di studio e un luogo espositivo soprattutto incentrato sulla possibilità di dare spazio alla fotografia di documentazione e ai suoi interpreti.

La Francia è stata forse il primo paese a decidere ufficialmente, come parte della politica strategica culturale di puntare sulla fotografia come linguaggio veramente universale, in grado di parlare a tutti.

Sempre negli anni Settanta, in Francia, avviene un cambiamento importantissimo e cruciale: il nome di alcuni autori fa crescere la consapevolezza che la fotografia può essere considerata parte del patrimonio culturale generale. Fino a quel momento, la fotografia era solo un oggetto di consumo, a volte con una funzione illustrativa o poco più e, del resto, anche André Malraux, nonostante usasse la fotografia nel suo *Museo Immaginario*, non la elevava mai al rango delle altre arti.

In questo periodo si delinea una politica culturale in materia fotografica, pur con una linea direttrice non sempre chiara.

Michel Guy, segretario di Stato, nel 1975 annuncia la creazione, prevista per il primo gennaio 1976, di un Centre National de la Photographie che deve riconoscere, insieme, la pratica individuale degli amatori, il valore artistico del mezzo e la sua influenza sulle arti plastiche. Il progetto si concretizza nel settembre 1978 quando a Lione, nel castello Lumière, sotto la presidenza di Raymond Barre come primo ministro, viene creata la Fondation Nationale de la Photographie – un luogo di incontri e di azione intorno alla fotografia.

Questa creazione non corrisponde affatto alle esigenze e alle ambizioni che nel 1975 erano state espresse e che, in effetti, avevano portato solo alla creazione dei Rencontres d'Arles. Nel passato, la fotografia era già stata collezionata anche se ufficialmente in modo centralizzato solo dalla Bibliothèque Nationale, mentre due istituzioni cominciano, ora, a occuparsene: Il Musée d'Orsay (creato nel 1978) e il Musée National d'Art Moderne – collocato al Centre Pompidou. Entrambe le istituzioni avranno un dipartimento di fotografia. Nei due casi, si tratta di raccogliere e valorizzare le fotografie non solo in quanto testimonianze e documenti ma in quanto opere.

Nel 1976, e per la prima volta in Francia, viene prelevato una parte del fondo destinato al cinema e spostato sulla fotografia per mettere in piedi un servizio fotografico che poi nel 1980 si scinderà in due parti amministrative: una sezione più votata alla conservazione del patrimonio e un'altra alla creazione artistica. Si comincia anche a ragionare sulle collezioni fotografiche e la loro valorizzazione: nel 1979 viene fondata l'Association Jacques-Henri Lartigue (dedicata quindi alla cura, conservazione e valorizzazione del patrimonio del grande fotografo francese) e lo Stato deve quindi trovare modi e strumenti per affrontare questa parte del suo patrimonio.

Nel 1975, una missione di studi aveva cercato di tracciare le soluzioni di una gestione delle collezioni fotografiche proprie di tutti i servizi del ministero della Cultura. Nel frattempo, venivano condotte una serie di azioni patrimoniali, convergenti verso il riconoscimento della qualità dei fondi fotografici. La mostra "Une invention du XIX siècle", realizzata alla Bibliothèque Nationale con i fondi della Société Française de Photographie (1976), poi la mostra "Regards sur la photographie en France au XIX siècle" (Petit Palais, 1980), segnano la consapevolezza del patrimonio fotografico della Bibliothèque Nationale all'interno del dispositivo patrimoniale francese.

Parallelamente, nel 1978 nasce Paris Audiovisuel fondata dal Comune di Parigi che si impegna anche a creare un festival, le Mois de la Photo (prima edizione: 1980) e che vuole raggruppare tutte le istituzioni, le gallerie, i singoli, ecc., che nella città si occupano di fotografia.

Nel 1981 la sinistra va al governo: è chiara la volontà del Ministero di investire nel linguaggio fotografico come uno dei nuovi linguaggi da mettere in campo e su cui lavorare e far lavorare la parte giovane della società.

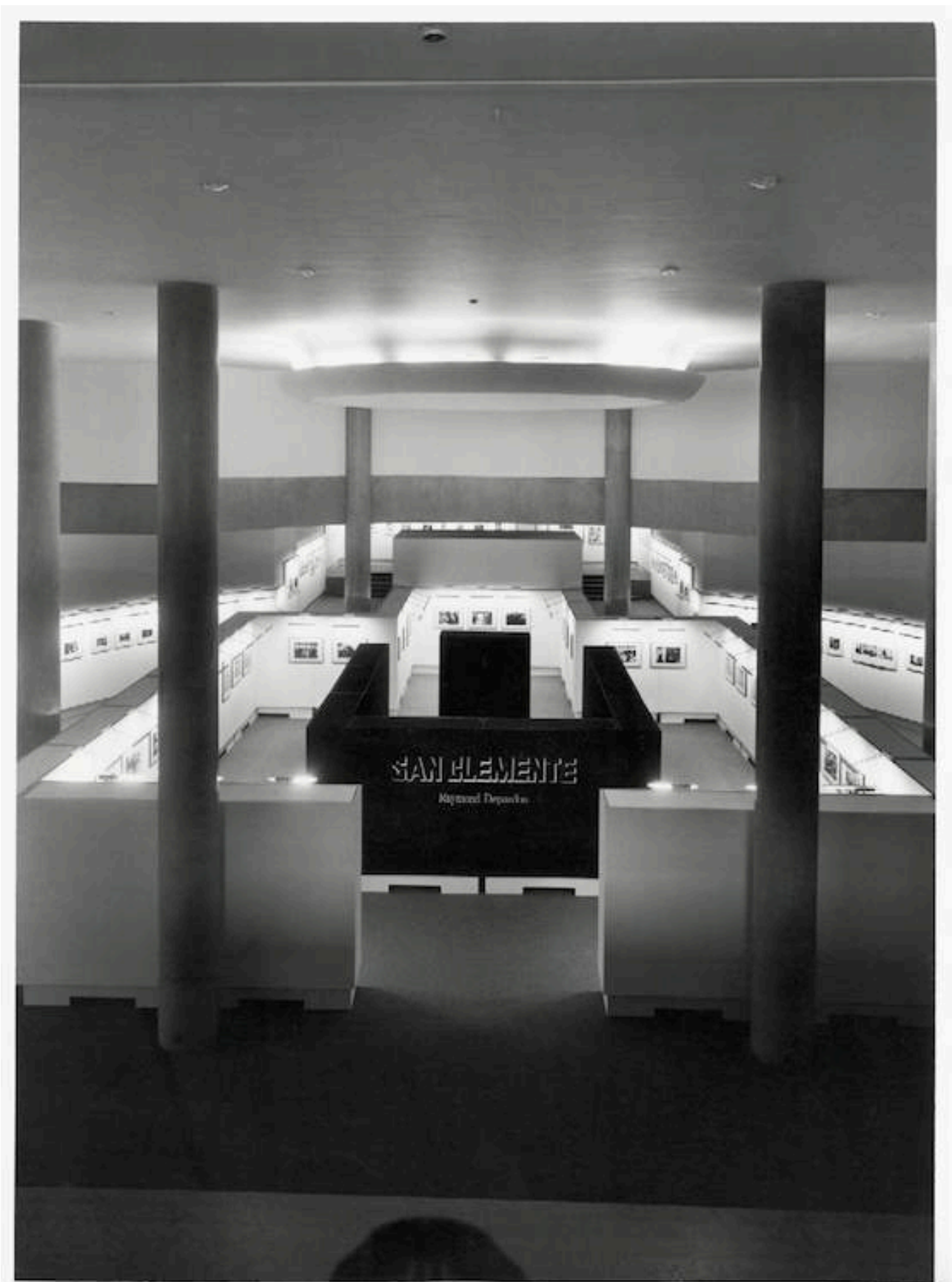
Viene inaugurata una sezione del ministero ribattezzata Mission du Patrimoine Photographique. La Mission è incaricata anche di seguire le questioni professionali e giuridiche dei fotografi, così come tutte le possibili azioni in favore della fotografia.

Per il Ministero, la legittimazione di una Missione fotografica deve passare per la creazione di un'istituzione. Così, nel 1982 nasce il Centre National de la Photographie (CNP), principale organismo fotografico della politica del Ministero. Il CNP nasce sull'idea, o meglio sull'ispirazione dell'International Center of Photography di New York, anche se l'ICP è in realtà privato.

Robert Delpire viene chiamato da Jack Lang (il Ministro a cui si deve il grande impulso dato alla fotografia dallo stato francese) a dirigere il CNP che svolge una triplice azione:

- esposizioni;
- aiuto alla nuova creazione e alla produzione di audiovisivi;
- attività editoriale dinamica, rappresentata soprattutto dalla creazione della collezione Photo Poche, poi tradotta in tutto il mondo a cominciare dall'Italia.









### **Allestimenti al CNP**

La vocazione del CNP è di rivolgersi al grande pubblico con azioni culturali ad ampio raggio e di spiccato valore pedagogico per far comprendere, conoscere e amare la fotografia come linguaggio della contemporaneità. Lo sforzo è riuscire a valorizzare tutti gli aspetti della fotografia, compreso il reportage.

Il CNP viene dotato di un grande spazio espositivo al Palais de Tokyo (1984), di cui approfitta anche la Mission du Patrimoine Photographique (1985) che ha una vocazione, invece, diretta alla conservazione dei patrimoni dei grandi autori, cominciando come abbiamo detto da Jacques-Henri Lartigue.

Le due principali istituzioni che per lo stato lavorano nella fotografia, quindi, si ritrovano in uno stesso luogo che, a quel tempo, viene presentato come il più grande al mondo consacrato alla fotografia e che testimonia una strategia politica tesa al riconoscimento generale del medium fotografico.

Nel 1983, la prima manifestazione organizzata dal CNP consiste nell' esporre i vincitori del premio *Moins Trente*, per dare spazio all'attività dei giovani fotografi. Una sorta d'istituzionalizzazione, da un lato, di aiuto alla creazione e alla diffusione dall'altro, testimonia e puntella il lavoro del CNP e testimonia anche il rapporto stretto tra fotoreporter-autore e artista-autore che questo Centro propone come uno dei percorsi guida. Al punto che, la prima mostra del CNP nel 1984 si intitolerà "Contiguïtés, de la photographie à la peinture" e, in un luogo spazioso e bello come il Palais de Tokyo, intende mostrare un «panorama dei diversi interventi della fotografia nelle arti plastiche da oltre vent'anni».

Bisogna considerare, ancora, che a partire dal 1984 il CNP produce anche la serie di film *Contacts*: cortometraggi (13 minuti) nati da una idea di William Klein in cui i fotografi mostrano e commentano i propri provini a contatto. Sono

gli anni della Mission de la Datar, che viene lanciata ugualmente nel 1984 e che in parte è finanziata dal Ministero della Cultura.

Una seconda ondata, nel 1989, epoca del secondo ministero Lang, doveva legarsi alle celebrazioni del 150enario della creazione della fotografia. Nel 1989 una conferenza stampa diventa l'occasione per un bilancio di quanto fatto fino a quel momento e di quanto ancora da fare e soprattutto, rende evidente la grande centralità parigina in questo settore.

Quattro mostre celebrano l'anniversario ma senza avere uno spirito commemorativo: "1839 - la photographie révélée", agli Archives Nationales, "Histoire de voir" al Centre National de la Photographie, "L'invention du regard" al Musée d'Orsay e "L'invention d'un art" al Musée National d'Art Moderne. Si tratta di un movimento anche mediatico, che cerca di mettere sempre in primo piano la fotografia, spostando però l'attenzione dal fotogiornalismo a un rapporto più stretto con le arti plastiche.

Nel 1991, Jack Lang presenta il progetto di trasformare il Palais de Tokyo in Palais des Arts de l'Image. Per permettere i lavori, il CNP lascia il Palais de Tokyo per l'Hotel Salomon de Roschild. Un luogo con molti possibili inconvenienti riguardo allo spazio espositivo, la dislocazione non così centrale e di passaggio (e d'altra parte, il budget a disposizione non cambia, anzi). Anche la Mission lascia il Palais de Tokyo per l'Hotel de Sully.

Nel 1996, Delpire lascia il CNP e la collezione Photo Poche viene acquisita dall'editore francese Nathan. Régis Durand prende il posto di Delpire e il progetto si ricolloca verso una direzione meno generalista ma più diretta alla creazione artistica.

Nello stesso tempo, il comune di Parigi apre nel centrale quartiere parigino del Marais la Maison Européenne de la Photographie (1996), sulle ceneri di Paris Audiovisuel. La Maison Européenne de la Photographie (MEP) diventa un modello di riferimento forte, al quale il Ministero della Cultura oppone il lancio di un piano a favore della fotografia. Questo progetto prevede tra le altre cose il lancio del mercato fotografico attraverso la creazione di un salone annuale. Anche se il progetto da parte del Ministero non vedrà la luce, nel 1997 si apre la prima edizione di Paris Photo senza alcun rapporto con il Pubblico (lo Stato). Di fronte al dinamismo del Comune di Parigi, il Ministero deve controbattere cercando di ridisegnare in modo forte il proprio intervento a favore della fotografia, pensando a un luogo che possa essere di divulgazione generalista ma anche di apertura verso la creazione dei giovani autori. Viene così trovato, come luogo, il Jeu de Paume, a Place de la Concorde.

In pratica, la politica culturale in materia di fotografia ha conosciuto una crescita considerevole dal 1980, segnata dalla moltiplicazione degli spazi pubblici consacrati ad attività fotografiche e dal riconoscimento, conservazione e crescita, del patrimonio fotografico a lungo ignorato. Gli investimenti importanti nella fotografia giustificano sempre di più, inoltre, la consacrazione di grandi spazi museali a questo linguaggio.

Quando il Centre National de la Photographie apre i battenti nel 1982, Robert Delpire ne assume la direzione con l'intento di lavorare in tre direzioni: progettare grandi esposizioni, promuovere un aiuto alla creazione fotografica,

svolgere un'attività editoriale collegata, con una vocazione dichiarata di cercare il riconoscimento del medium fotografico e andare verso il grande pubblico. In più di un'occasione, Delpire ha ribadito di essere un *montreur d'images*, un presentatore di immagini: "Ecco quel che io sono. Io scelgo le immagini, le sistemo e le mostro a un pubblico che spero sia il più grande possibile e a delle persone che possibilmente aderiranno a questa scelta. Non ho altre intenzioni nella vita".

Appare in questi anni, e soprattutto dalla Francia, la figura del cosiddetto "fotografo-autore" che, anche quando la sua vocazione è eminentemente di documentare la realtà, per il suo ruolo, per il suo lavoro e per il consenso che riscuote intorno a sé anche a livello istituzionale, può ambire a uno spazio espositivo, e quindi a uno status profondo di autore-interprete-artista del suo tempo. Il fotografo diventa protagonista di mostre per il grande pubblico, non solo per addetti ai lavori. Negli anni Novanta, poi, due grandi mostre di due fotogiornalisti presentano due lavori differenti ma basati su uno stesso principio: il progetto del fotografo è fatto in modo da diventare, fin dal suo inizio, anche progetto espositivo oltre che editoriale. Le due mostre sono:

La mano dell'uomo di Sebastião Salgado e *Farewell to Bosnia* di Gilles Peress. Il 18 aprile 1993 si apre al Philadelphia Museum of Art la mostra *Workers. An Archaeology of the Industrial Age: Photographs of Sebastião Salgado*.

Un anno dopo, quando *Workers* continua il suo cammino espositivo nel mondo, quasi in contemporanea in Europa e negli Stati Uniti, si apre *Farewell to Bosnia* del fotografo Gilles Peress. La prima inaugurazione è il 2 febbraio al Fotomuseum di Winterthur, seguita il 5 marzo dall'apertura della mostra alla Corcoran Gallery di Washington.

Due mostre molto diverse ma basate su uno stesso principio: con il suo lavoro il fotografo-giornalista propone uno *statement* preciso, costruisce un progetto comunicativo coerente che prende forma fin dalla concezione del reportage, allo scatto delle fotografie per culminare con la realizzazione di un libro e di una mostra di cui è curatore o, almeno, co-curatore.

Non si tratta forse di casi isolati ma senz'altro significativi di un processo di trasformazione che inizia a coinvolgere il fotogiornalismo a partire dagli anni Settanta, da quando cioè la stampa illustrata comincia a essere fagocitata dalla diretta concorrenza dell'immagine televisiva.

---

Del resto, negli anni Novanta, l'evoluzione del fotogiornalismo, o crisi secondo alcuni, conosce la sua massima esplicitazione con il definitivo instaurarsi di un'economia globale dell'informazione e di una cultura mediatica standardizzata che insegue lo scoop e l'avvenimento. Dal momento in cui riviste e giornali non sono più alla ricerca di immagini complesse, né a livello compositivo né a livello narrativo, alcuni fotogiornalisti sono costretti a cercare alternative ai media tradizionali per continuare a rispondere al proprio bisogno di immagini del presente storico. Se i giornali non sono più, quindi, il canale privilegiato attraverso il quale il reportage arriva al pubblico, i fotografi cominciano a guardare sempre di più ai libri e alle mostre e poi, in tempi più recenti, al web. La dialettica tra i concetti di informazione, documento e arte si fa così più complessa.

Se il fotografo sceglie la storia da narrare, sceglie anche il taglio narrativo ed espositivo necessario a presentarla. Rifiutando di essere considerato un



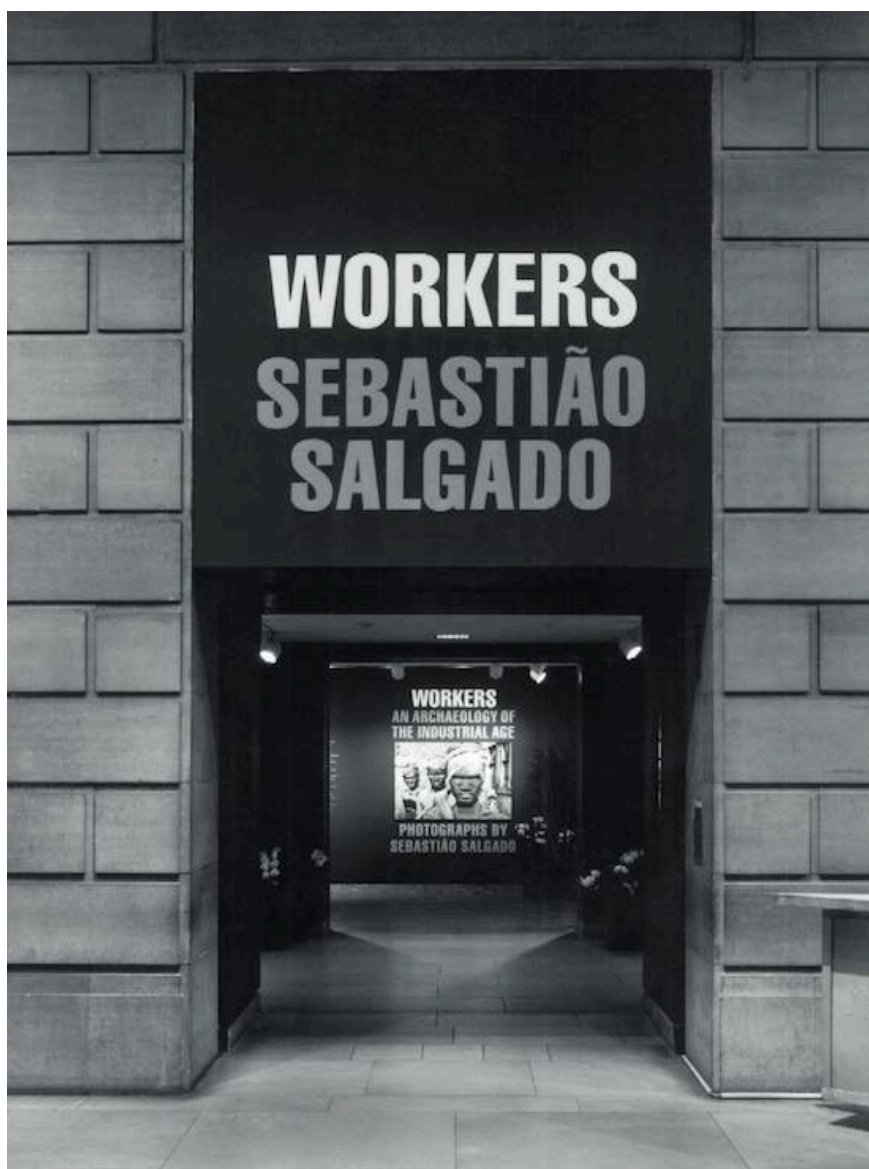
semplice operatore, il fotoreporter-autore incarna una possibile alleanza tra giornalista e creatore.

Susan Sontag, in *Davanti al dolore degli altri*, afferma che la fotografia, proprio perché le immagini sono entrate nei luoghi di memoria e nei musei, non ha più tanto la funzione di informare ma rappresenta un'esperienza che rientra ormai nell'ambito dell'estetica e dell'arte stessa.

Il fotogiornalismo si trova così ad affrontare in modo nuovo il concetto e la funzione della testimonianza. Nel contesto generale di una crisi dell'autenticità, la testimonianza si fa permeare dall'esperienza personale, si fa forte della propria soggettività e nel raccontare un avvenimento, interroga la Storia.

Il fotografo/artista esprime la propria posizione all'interno dei fatti che racconta, afferma la soggettività del suo sguardo e del suo punto di vista; il suo lavoro, smarcandosi dalle urgenze dell'economia dell'informazione, diventa una forma di scrittura-registrazione di esperienze, in qualche modo, esistenziali.

In questo senso, i lavori di Salgado e di Peress possono dirsi in parte pionieristici ed essere considerati due esempi, seppur molto diversi, di un lungo processo di consapevolezza del valore della fotografia non solo come testimonianza del mondo, ma anche come approfondimento e interpretazione e, infine, prova visiva, documento in grado di commuovere e forse provocare un dibattito e un cambiamento.







### **Workers, la mano dell'uomo**

Salgado si concentra soprattutto su progetti a lungo respiro della durata di anni. Con l'aiuto della moglie Lélia, sua partner nella vita privata e nel lavoro, li costruisce sfaccettati in una serie di diversi reportage, riuscendo sempre a tenere ben salde le redini di un discorso dove le immagini, al termine del progetto, finiscono per sostenersi a vicenda in un'unica, grande e spesso epica visione dell'uomo e del suo modo di essere nel mondo. Così è stato per *Workers* e lo sarà anche per *In cammino* (2000), dedicato ai movimenti migratori dell'uomo, e per *Genesis*, una ricerca visiva intensa e vibrante - volontaristica quanto si vuole ma indubbiamente potente - sul mondo di oggi, le sue aree ancora incontaminate, gli equilibri ecosostenibili. *Genesis* vuole anche essere un monito e uno sprone per comprendere quanto sia necessario conservare e preservare l'ecosistema del pianeta. Da un punto di vista allestitivo, la scelta di avere pochi formati permette la costruzione di un lay out facile da seguire. Su un muro di uno spazio espositivo, la sequenza costruisce la storia, modulandola nei suoi diversi aspetti e impone una lettura univoca delle immagini, sottolineata dalle informazioni in didascalia. E se la forza plastica, l'uso sapiente di un bianco e nero corposo, l'enfasi drammatica su gesti, paesaggi, scenari, confermano un'attenzione estetica e rimandano a una tradizione iconografica classica, le immagini non si sottraggono per questo alla loro principale funzione informativa.

Per quanto riguarda *Farewell to Bosnia*, l'allestimento doveva far sì che il racconto mantenesse lo stesso carattere di documento grezzo, aperto che ha il libro omonimo. Il presente storico, l'attualità, la cronaca, irrompono attraverso la fotografia con tutta la sua urgenza e la sua feroce complessità all'interno delle mura del museo.





**Farewell to Bosnia**

Nelle foto di Peress è forte l'esperienza del caos e l'allestimento deve essere costruito in modo da sottolineare e amplificare quell'esperienza. Il visitatore non può essere guidato ma deve essere, in qualche modo, assalito.

L'esposizione al Fotomuseum di Winthertur era piuttosto claustrofobica: in una sala di 100 mq erano installate circa 100 fotografie scattate in 35 mm, stampate su tela in un formato di 100 cm l'una e appese con quattro chiodi, senza cornice, in una doppia fila che correva lungo tutti i muri perimetrali e lungo quelli di una sorta di "teca" al centro della sala.

Anche nella mostra alla Corcoran Gallery, le immagini erano appese ai muri di una sala espositiva piuttosto spoglia. Stampate in grande formato e al vivo, le fotografie non erano incorniciate e messe sotto vetro ma disposte sulle quattro mura della galleria, davano la sensazione di una mostra allestita volutamente in maniera frettolosa e ribelle.

Nell'allestimento le foto scorrono serrate le une accanto alle altre, senza didascalie né indicazioni, né l'interruzione della cornice: come fotogrammi di un film muto senza inizio e senza fine.

Philip Brookman, curatore della mostra alla Corcoran Gallery, così ne racconta l'effetto: "Queste sono immagini incredibilmente potenti. Credo che il loro effetto sia stato riassunto al meglio da un ragazzo che era qui qualche giorno fa. Ha detto: 'non puoi distogliere lo sguardo'. Se lo fai, c'è un'altra immagine". L'intento di Peress, in Bosnia così come negli altri suoi lavori, non è quello di realizzare e di mostrare una serie di singole eccellenti fotografie. Ciò che gli interessa è creare esattamente un *continuum* di immagini ed esperienze, senza un vero inizio e una vera fine. Un progetto di comunicazione che come per Salgado – anche se con uno stile, un allestimento e quindi intenti completamente diversi – usa la fotografia per mostrare il punto di vista del fotografo e la sua chiave interpretativa della società; una possibile

interpretazione del reale che si esplica nella immagini realizzate e nel loro allestimento.

---

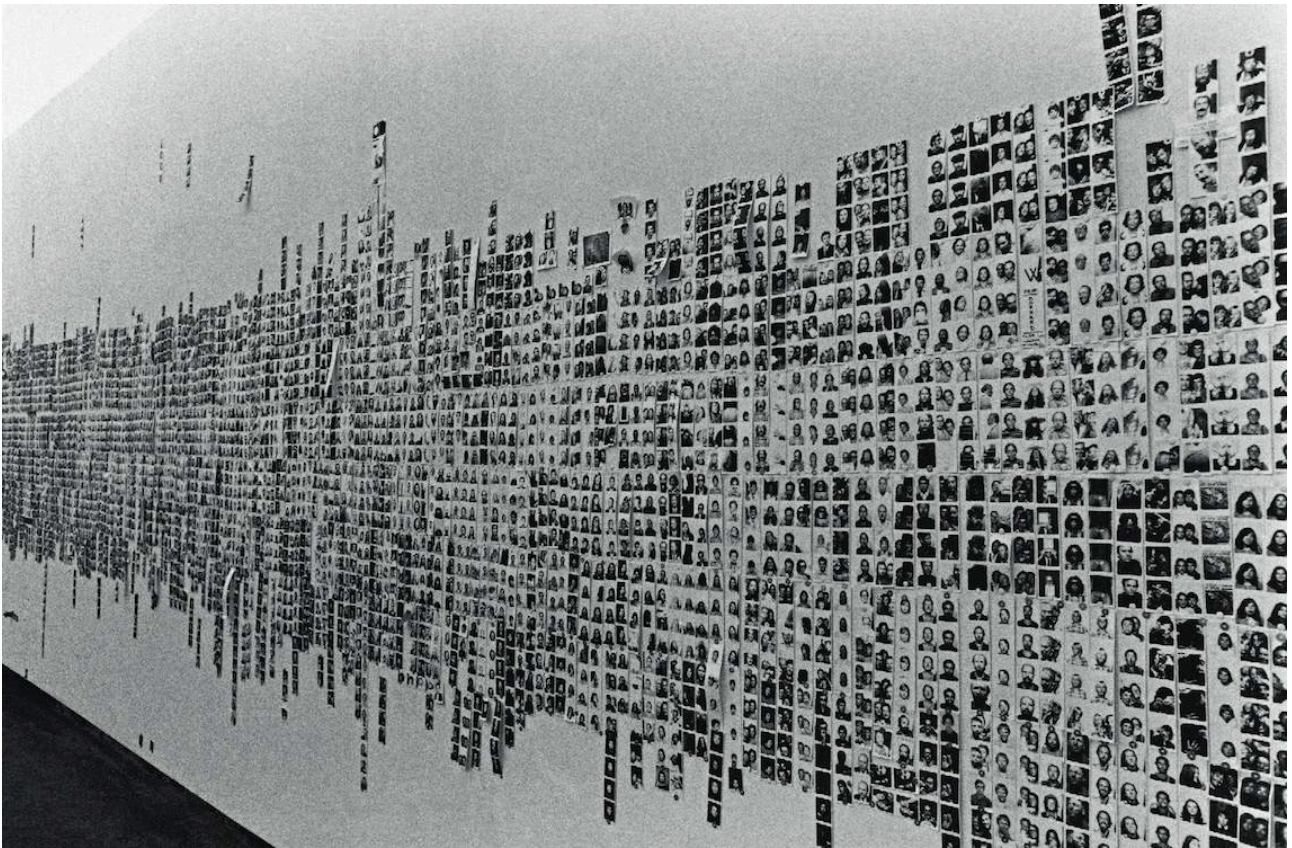
Fin qui, gli autori del fotogiornalismo.

Ma una simile riflessione sulle modalità di proporre il lavoro fotografico in una sala pubblica in una installazione che possa definirsi "d'autore" nel vero senso della parola, riguarda anche quei fotografi che hanno cercato di lavorare non già con i giornali ma confrontandosi semmai con lo spazio dell'arte e i suoi protagonisti.

Per molti anni i fotografi impegnati nel mondo dell'arte hanno considerato come momento conclusivo del proprio lavoro quello della stampa delle immagini precedentemente riprese. Essere un fotografo significava progettare una rappresentazione, ovvero maturare una concezione del proprio immaginario entro cui potersi muovere liberamente, premere il pulsante di scatto e compiere, affidandoli a se stessi o ad altri, tutti i passaggi necessari per la produzione di un'opera. Quello che accadeva dopo la stampa della fotografia, nella maggior parte dei casi non interessava agli autori, che per le esposizioni preferivano modalità di allestimento neutrali e standardizzate, dalla tipica disposizione a quadreria nell'Ottocento alla combinazione tra linearità, passe-partout e cornici nere nel secolo successivo.

Anche gli artisti impegnati in altri campi si sono concentrati a lungo principalmente sullo specifico della propria disciplina, ma se si guarda ai pittori, con cui è più significativo fare un confronto, è evidente che per la natura del medium utilizzato abbiano potuto agire sul dispositivo di presentazione delle opere, seppure limitatamente, fino dai tempi più remoti.

In fotografia questo passaggio è avvenuto in un momento cruciale per la storia dello stesso medium. Diversi autori, infatti, hanno cominciato a estendere il proprio interesse al di là della realizzazione e della stampa delle immagini negli anni Sessanta e Settanta, quando era in pieno corso di svolgimento il processo di museificazione di questa disciplina.



Vediamo ad esempio il lavoro di un autore che utilizza prevalentemente il linguaggio fotografico, *l'Esposizione in tempo reale n. 4* di **Franco Vaccari**, cui viene dedicata un'intera personale all'interno del Padiglione Italia nell'ambito della XXXVI Biennale d'Arte di Venezia nel 1972. Come emerge già dal sottotitolo dell'opera, *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, la sua riuscita è dipesa, infatti, dal coinvolgimento del pubblico.

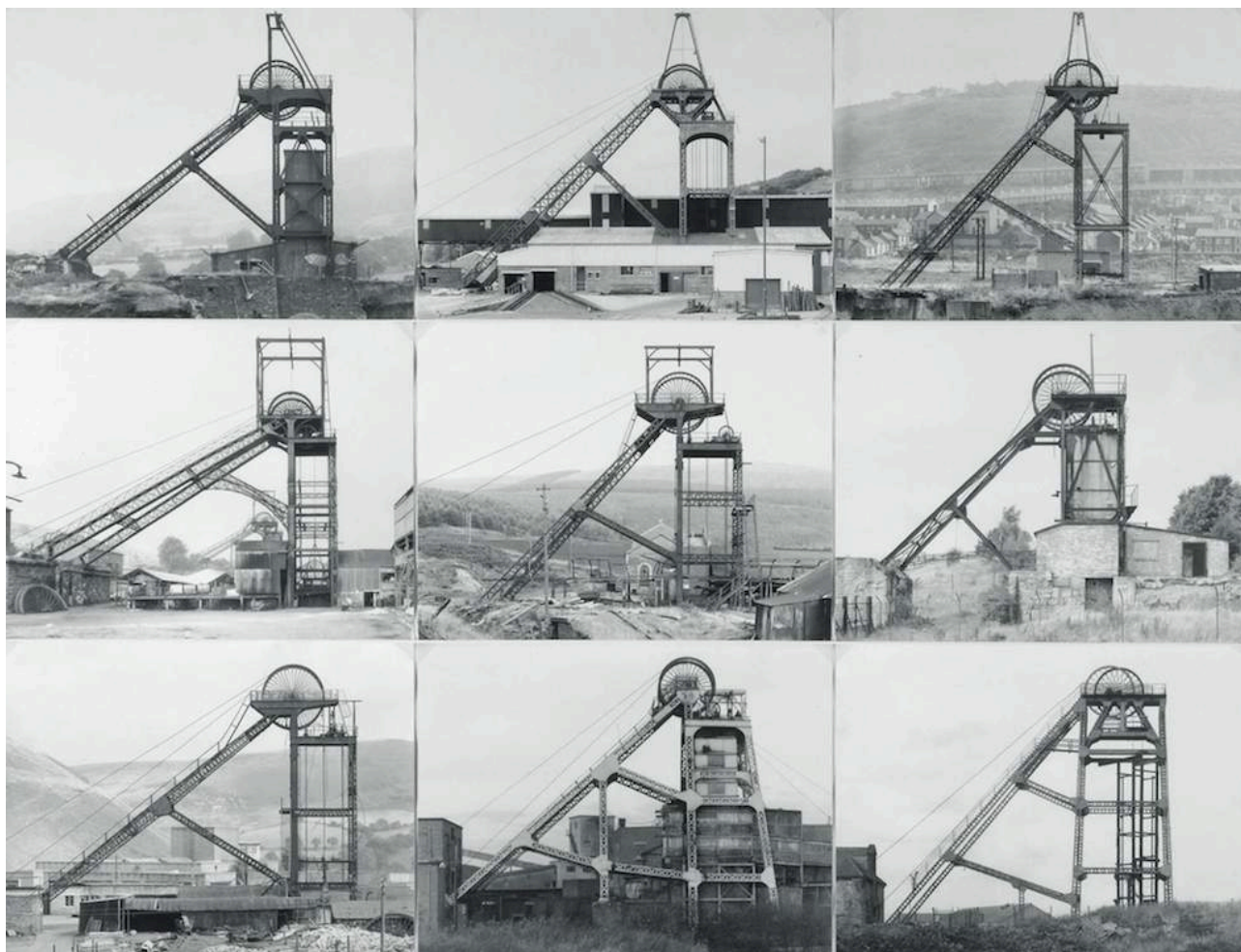
In pratica, Vaccari si è limitato a posizionare una cabina Photomaton all'interno della galleria e a innescare il processo partecipativo realizzando il primo ritratto durante l'inaugurazione e appendendolo al muro.



Al termine dell'esposizione, le strisce di 4 fototessere accumulate sulla stessa parete sarebbero state oltre 6.000.

"Il pubblico - scrive Renato Barilli nell'introduzione al libro che l'anno successivo chiude questa esperienza -, in larga parte, ha realmente dimostrato di possedere capacità fantastiche-inventive. Dentro la cabina sono nate illuminazioni, idee, giochi, capricci, umori, qualche volta facili e scontati

ma più spesso inediti e di buona lega. Il comportamento ideato da Vaccari si è mutato così in una efficace impresa di promozione estetica, in un invito a tutti perché si vedessero 'con altri occhi', perché si straniassero almeno un momento dalle loro parti fisse, con la complicità dell'autoscatto". L'artista non lavora direttamente (o lo fa soltanto in minima parte) né alla produzione, né all'allestimento della sua opera, ma pianifica personalmente lo svolgimento di queste fasi secondo una calibrata dialettica tra programmazione e caso.



### **Bernd e Hilla Becher**

Anche i coniugi Bernd e Hilla Becher attribuiscono un importante valore semantico all'impianto grafico-allestitivo che contraddistingue la presentazione delle loro immagini. Dediti alla sola rappresentazione di abitazioni e installazioni industriali, suddivise in serie uniformi per tipologia e funzione, a partire da una mostra alle Neue Sammlung di Monaco nel 1967 espongono le loro fotografie in griglie da 6, 9 o 15 stampe disposte a rettangolo sulla parete, sempre alla stessa distanza fra loro.

Meno eclatante di quelle osservate in precedenza, questa soluzione è tuttavia ugualmente ponderata. Se le fotografie del duo tedesco sono neutrali e rigorose fino a corrispondere a una sorta d'intento catalogatorio (nella maggior parte dei casi restano invariati la vista frontale, la distanza dal soggetto e la luce indiretta), il modo in cui sono esposte va nella medesima direzione, evidenziando la priorità dell'insieme e annullando qualsiasi gerarchia fra ogni singolo pezzo.



Ogni loro serie può essere considerata come un'unica opera, compatta e solenne. I manufatti all'interno delle fotografie rivelano un'involontaria qualità scultorea, trasformandosi in sobri monumenti dell'età moderna, tanto che a Bernd e Hilla Becher viene assegnato il Leone d'Oro alla XLIV Biennale di Venezia del 1990 nella sezione dedicata alla scultura.

Lungi dall'essere considerata semplicemente come un'immagine, nelle loro mani, la fotografia costituisce un oggetto dotato di peso e volume. La determinazione di queste sue ultime qualità contribuisce in misura sostanziale a orientarne la lettura.

Un esempio massimo in questo senso è senz'altro rappresentato dal lavoro di Wolfgang Tillmans, che calibra la presentazione di ogni suo lavoro sulla base dell'ambiente in cui viene inserito. Il museo diventa un'arena, la mostra un laboratorio che dà conto della relazione tra l'artista e lo spazio espositivo.

Nato nel 1968 in Germania, Tillmans si appassiona alla fotografia fin da bambino, quando raccoglie in alcuni quaderni le immagini che estrae da giornali e riviste, arrivando a comporre i primi lavori a partire da questi materiali, poi tagliati e ingranditi per mezzo di una fotocopiatrice, già alla fine degli anni Ottanta.



L'autore sviluppa un immaginario fondato sulla commistione di diversi stili fotografici. I suoi soggetti privilegiati appartengono all'universo che frequenta quotidianamente e comprendono gli amici in discoteca, a un party oppure in casa durante un momento di intimità, nudi; folle di manifestanti per la difesa della pace o i diritti degli omosessuali, strade, architetture, città, fiori, abiti, fino al contenuto del suo frigorifero e a incantevoli panorami naturali.



Nella mostra-installazione alla galleria Portikus di Francoforte del 1995, sulla parete di fondo è appesa una stampa di enormi dimensioni, molto superiori rispetto a tutte le altre, che cattura l'attenzione di chi entra. Si tratta del ritratto di una donna di colore ripreso davanti a un paesaggio classicheggiante. Il soggetto è Smokin Jo, disc jockey fra le più in voga sulla scena techno degli anni Novanta. La grande misura, molto superiore alla scala naturale, ha un duplice effetto. Da una parte questa figura si trasforma in una sorta di dea che domina l'intero spazio espositivo, tenendo costantemente sotto osservazione ciascun avventore. È lei a stabilire il tono della mostra, che rimane sospeso a metà tra la leggerezza di una serata in discoteca e la spiritualità di una visita al tempio. In secondo luogo, c'è lo smarrimento che viene dal fatto di non riconoscere le ragioni oggettive di un simile gigantismo, accentuato dal fatto che l'unica altra immagine sullo stesso muro, raffigurante il volto di un giovane su sfondo rosso fuoco, ha un formato decisamente ridotto. È il trionfo della difformità, a discapito della coerenza spesso associata alla nozione stessa di serie fotografica. L'installazione costituisce il mezzo che rende possibile questo cortocircuito, generandolo e poi risolvendolo attraverso la coabitazione di uno stesso spazio fisico.

Dal punto di vista strutturale, nel complesso la mostra si può considerare come un insieme di quattro parti. La prima è costituita dalla parete di fondo, dove campeggia, come fosse una nuova pala d'altare, il ritratto di Smokin Jo. La seconda e la terza corrispondono ai due muri laterali, ognuno dei quali presenta un carattere ben distinto e opposto rispetto all'altro. Da una parte alcune immagini dello stesso tipo (12 ritratti) sono allineate ordinatamente su due file; dall'altra, 26 fotografie dei soggetti più disparati sono sparse senza un ordine schematico dal pavimento al soffitto, fino a renderle difficilmente osservabili. Nel primo caso viene rappresentata la fotografia come strumento di studio e catalogazione, mentre nel secondo prevalgono il suo aspetto puramente visivo e il suo ruolo di supporto alla memoria personale.

Il museo, in pratica, si oppone allo studio dell'artista o alla parete della camera di un adolescente. A tenere unite queste immagini e dare uniformità all'insieme ci sono i materiali di produzione e le modalità della loro presentazione. Stampate a getto d'inchiostro, tutte sono infatti appese senza cornice né passe-partout ma con chiodi o nastro adesivo applicato sui bordi della carta lasciati opportunamente bianchi. Non soltanto acquisiscono in questo modo una straordinaria leggerezza che rimanda al carattere effimero di qualsiasi fotografia, ma entrano a far parte della struttura architettonica, trasformando il classico *white cube* della Portikus Gallery in un avvolgente caleidoscopio.

La quarta sezione, infine, è formata da una fila di 5 teche collocate longitudinalmente nella sala. Al loro interno, le fotografie di Tillmans compaiono direttamente nelle riviste su cui sono state pubblicate, opportunamente aperte e sistemate sotto vetro. Si rimanda così a un ulteriore contesto di fruizione della fotografia, che ne orienta radicalmente la lettura allo stesso modo di un allestimento a schema libero oppure geometrico, introducendo inoltre nella mostra un forte elemento di ripartizione spaziale. Se il ritratto di Smokin Jo è la pala d'altare appoggiata sul fondo della sala, queste vetrine sono come panche che mettono in riga la platea e determinano le traiettorie di ogni visita.

Allo stesso modo di un luogo sacro, d'altra parte, l'installazione di Tillmans non è fatta con l'obiettivo di tenere gli spettatori davanti a sé, ma per lasciare che si muovano al suo interno.



**Wolfgang Tillmans, installazione alla galleria Portikus, Francoforte, 1995**