

Da: *Thomas Ruff*, a cura di C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 marzo - 21 giugno 2009), Skira, Milano 2009, pp. 56-59.

Intervista a Thomas Ruff. Direzione delle riprese

Isabelle Graw

“Le mie fotografie oscillano tra il ritratto ‘assoluto’ e la configurazione artificiale. L’oggetto ripreso concretamente può ribaltarsi in pittura astratta di campi cromatici”

La seguente conversazione con Thomas Ruff mostra molto bene il divario esistente tra la critica d’arte e la prassi artistica. Sovente le intenzioni e le riflessioni che il critico vuole attribuire all’artista non hanno nulla a che vedere con ciò che porta l’artista stesso a operare una determinata scelta – spesso e volentieri considerazioni di tipo assai pratico. Ogni tentativo di attribuirgli forzatamente intenti artistici o critici in relazione a un determinato contesto provoca una reazione spiazzante, per esempio quando l’artista afferma: “Le ragioni del mio fare non si possono formulare e tuttavia sono evidenti”. Questo atteggiamento di rifiuto di un intento legato alla teoria dell’arte o da essa imposto non è tipico soltanto di Thomas Ruff. Per esaminare a fondo la questione seguiranno altre interviste ad artisti di Düsseldorf – laddove la città in cui essi vivono e lavorano non è un elemento determinante. Quello che ci interessa capire è piuttosto se in artisti che nel lavoro presentano approcci analoghi è possibile riscontrare modi di pensare analoghi.

ISABELLE GRAW: *Nei tuoi Porträts (Ritratti) limiti la visione a una determinata porzione della popolazione, che fotografi in maniera sistematica, cioè seguendo sempre gli stessi principi. La tua fotografia vuol essere uno studio?*

THOMAS RUFF: Realizzare uno studio non mi interessa. Lo studio, forse, è un risultato aggiuntivo, a posteriori, e allora sembra che si sia “studiato” qualcosa. In origine il mio intento era semplicemente quello di realizzare una raccolta di fotografie.

IG: *Le persone che fotografi appartengono a una determinata fascia di età – la tua – e provengono da un determinato ambiente – il tuo. Anche le case non sono case qualsiasi, bensì “casermoni” ed edifici industriali costruiti in un determinato periodo. La tua scelta fa pensare giocoforza a uno studio.*

TR: Come ho già detto, lo studio è un risultato secondario, collaterale – non costituiva il mio intento. Sia per le *Häuser (Case)* che per i *Porträts (Ritratti)* la mia non è stata una scelta a tavolino. È stata una scelta dovuta a incontri casuali o alla scoperta casuale di determinati edifici. È ovvio che, avendo già fatto una quarantina di ritratti, a volte mi sento un po’ come uno studioso che per anni ripete lo stesso identico esperimento con parametri diversi. Ma la predisposizione dell’esperimento resta sempre la stessa – a cambiare sono solo le persone, le atmosfere e le procedure della *session*.

IG: *Da un lato c’è sempre la persona che vuol essere rappresentata in maniera adeguata, dall’altra parte ci sono le tue concezioni della bella fotografia. Nei Porträts prevale la “pretesa di Ruff” –*

ogni persona diventa una “persona di Ruff”, e la questione di una sua rappresentazione adeguata sembra non porsi più.

TR: Giusto. Io non credo che oggi si possano ancora fare dei ritratti nel senso tradizionale di una “rappresentazione di una personalità”. O almeno io non me la sento. Per questa ragione imito dei ritratti. Ciò nonostante nelle mie fotografie c’è una dose sufficiente di “realtà”. Davanti alla macchina fotografica c’è pur sempre un qualcosa che appartiene al mondo: una persona, con i suoi occhi, le orecchie, la bocca, il naso, la camicia, la pettinatura. Le mie fotografie oscillano tra il ritratto “assoluto” e la configurazione artificiale. L’oggetto ripreso concretamente può ribaltarsi in pittura astratta di campi cromatici.

IG: *Perché ai soggetti che fotografi chiedi di rimanere seri e di chiudere la bocca? A quale costruzione artistica è funzionale questa scelta?*

TR: Voglio che le persone abbiano un’espressione del viso che sia il più normale possibile, che assumano un’aria normale, perché ne nasca una fotografia “normale”. Ogni sessione è un po’ come un gioco. Ad esempio dico: “Tieni la testa più alta, non sorridere, bocca chiusa”, e l’altro si comporta di conseguenza. Al tempo stesso cerco di rispettare la persona nel senso che non la rendo ridicola.

IG: *Esiste una differenza di fondo tra la tua fotografia e la tradizione della fotografia documentaria, alla quale sei legato anche per il fatto di aver frequentato la cosiddetta “scuola di Becher”. Il fotografo documentario vuole indagare la verità e porsi in secondo piano come autore, mentre tu prendi la parola in veste di autore e fai una fotografia artificiale che è sì basata sulla verità, ma che con la verità ha ben poco o nulla a che vedere.*

TR: La “scuola di Becher” e la scuola documentaria in genere credono alla rappresentazione – all’immagine immediata, diretta. Quando un fotografo documentario riprende una casa, è convinto di aver fotografato una casa. Io non credo alla rappresentazione, bensì all’immagine, e di me stesso non posso dire di essere obiettivo. Ogni rappresentazione equivale a un intervento soggettivo sulla realtà. È il grado, l’intensità dell’intervento che può variare.

IG: *Quali sono le ragioni delle migliorie, dei ritocchi che hai effettuato su due fotografie di case?*

TR: C’erano ragioni formali e di contenuto: davanti alla casa, ad esempio, c’era un albero che disturbava l’immagine. Oppure c’era un lucernaio aperto che ho fatto chiudere, oppure un cartello stradale, o un edificio adiacente era in posizione tale che dovevo “tagliarne” due piani per porre in risalto l’edificio principale. Quell’intervento mi consentiva di realizzare una fotografia migliore, più nitida.

IG: *L’intervento di “miglioramento” viene effettuato solo per motivi estetici? Oppure ti interessa anche attirare l’attenzione sul degrado degli edifici?*

TR: Gli edifici sono in condizioni “al limite”. Fotografando il degrado di quelle case mostro anche che l’utopia dell’architettura degli anni Sessanta è fallita. Tuttavia non intendo comunicare un determinato contenuto. Quello che voglio è “riprendere”, “fotografare”. L’aspetto della fotografia sociale non mi interessa per niente, e non credo che le fotografie debbano comunicare anche la mia opinione personale su quegli edifici: gli edifici parlano da sé.

IG: *Eppure nel tuo lavoro c’è un aspetto documentaristico. Ai tuoi modelli dai la possibilità di presentare se stessi: possono scegliere il colore dello sfondo, l’abbigliamento, la pettinatura. In*

questo modo nasce un “autoritratto con dei limiti” e un documento sulla rappresentazione di sé della persona ritratta.

TR: Si potrebbe vedere anche in questi termini. Se ai modelli lascio scegliere i vestiti o la pettinatura, in realtà ciò è dovuto più alla mia incapacità... io non sono in grado di dire se una persona deve pettinarsi, se deve indossare la giacca verde o se lo sfondo deve essere giallo. Per questa ragione lascio che a decidere sia il modello.

IG: *Il grande formato costituisce a sua volta il contrario della documentazione. Non ha nulla a che vedere con le dimensioni reali della persona, quindi non è una rappresentazione autentica, bensì artificiale. Quali sono le ragioni della tua scelta a favore del grande formato?*

TR: Verso la metà degli anni Ottanta, la fotografia ha cominciato a porsi in concorrenza con il quadro dipinto, laddove si trattava anche di adattarsi ai musei e alle gallerie che diventavano sempre più spaziosi. Lì dentro la fotografia convenzionale diventa un francobollo, mentre al pittore basta semplicemente costruire un'altra cornice. Le prime grandi fotografie erano semplicemente ingrandimenti che non possedevano una propria autonomia. Poi però si è visto che una fotografia grande fatta come si deve, è qualcosa di più di un semplice blow-up del formato, di una copia 18 x 24 cm “gonfiata”. Solo a questo punto la fotografia di grande formato ha potuto svilupparsi autonomamente come mezzo.

IG: *La scelta del formato si può equiparare anche a un “impulso democratico”, teso a far apparire grandi anche le persone “piccole” o normali o comunque non famose?*

TR: Non posso che essere d'accordo. Per me gli amici sono più importanti di qualsiasi presidente.

IG: *Tu realizzi edizioni limitate. Lo fai per dare al collezionista una sensazione di esclusività, benché, in quanto riproducibile all'infinito, la tecnica della fotografia neghi proprio tale esclusività? Perché limiti le tue edizioni?*

TR: Perché è abbastanza comodo. L'edizione limitata fa sì che io possa considerare concluso un lavoro. Nessuno, anni dopo, può venirmi a chiedere una fotografia della quale non voglio più occuparmi. Al di là di questo, un'edizione limitata ovviamente si vende molto meglio di un'edizione non limitata. Una edizione limitata fa anche salire i prezzi.

IG: *Tu guardi uomini e donne nello stesso modo – lo si capisce già dal fatto che le donne non hanno l'aria di sentirsi esposte allo sguardo di un uomo. Sembra mancare l'impulso ad “apparire”, le donne delle tue fotografie appaiono rilassate.*

TR: Tutti vogliono presentarsi bene. È un problema comune a donne e uomini. Entrambi vogliono “apparire” nella stessa misura. Solo che io non concedo loro lo spazio necessario per farlo. Certo, a volte capita, ma in quel caso scarto immediatamente le fotografie. È davvero brutto se una donna ti fa l'occholino in fotografia. Per il resto, io guardo allo stesso modo uomini e donne perché quando lavoro devo concentrarmi così tanto che mi manca il tempo per “guardare” in un modo particolare. Sono così preso dall'impostare le attrezzature e gli strumenti che cose del genere non mi vengono neanche in mente.

(“Artis”, Berna, ottobre 1989, pp. 55-58)