

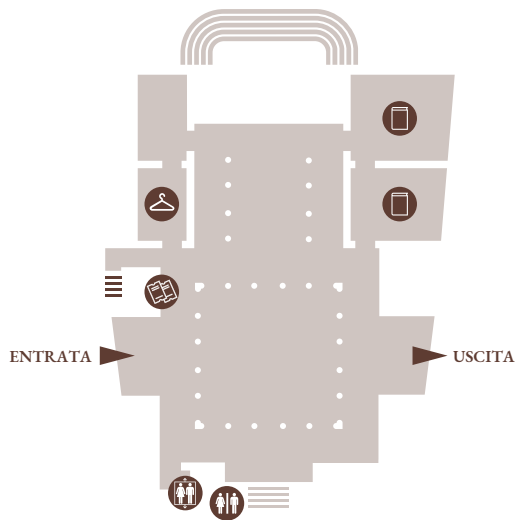
Italiano

# La Pelle

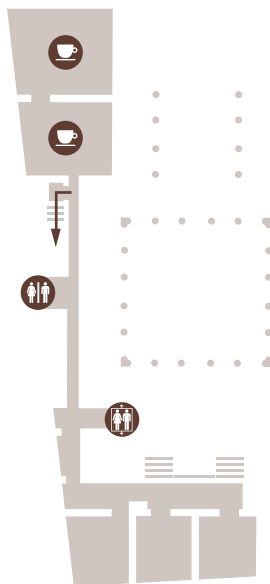
—

Luc Tuymans

## ATRIO

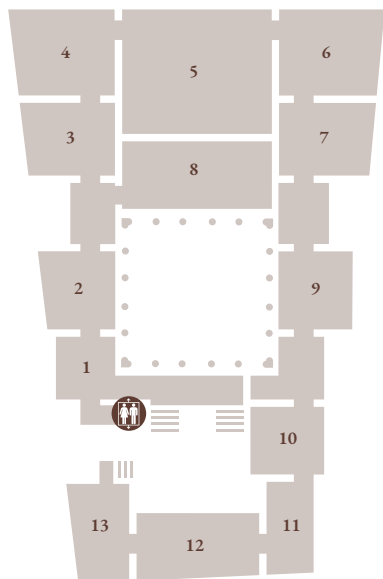


## MEZZANINO

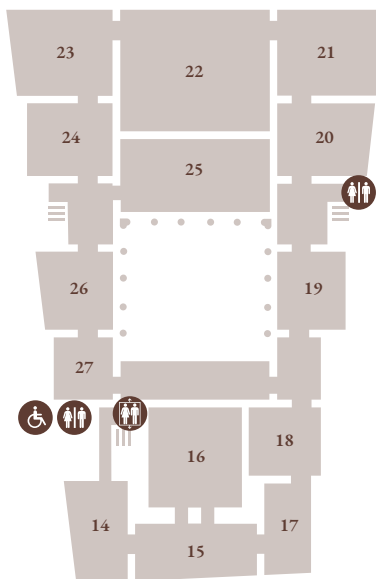


-  guardaroba
-  toilettes
-  ascensore
-  caffetteria
-  biglietteria
-  bookshop

## PRIMO PIANO



## SECONDO PIANO



*Schwarzheide*, 2019

(dall'olio su tela eponimo del 1986)  
 mosaico in marmo  
 Fantini Mosaici, Milano  
 960 × 960 cm



Il titolo *Schwarzheide* è preso dal nome di un campo di lavori forzati in Germania. Alcuni detenuti realizzavano in segreto disegni che tagliavano poi a strisce per nasconderli e farli sfuggire alla confisca. Le strisce vennero successivamente rimesse insieme per ricostituirli e comprenderne il messaggio. L'originale di questa immagine è opera di Alfred Kantor, un sopravvissuto ai campi i cui taccuini sono stati una delle fonti principali di Luc Tuymans per questo soggetto.

Inoltre, le righe dipinte rammentano la divisa dei deportati e la successione di alberi neri le foreste che circondavano i campi per evitare che gli abitanti dei dintorni li vedessero. Peraltro, il gesto di riassembleare ciò che prima era stato separato si può leggere come una metafora delle tante vite spezzate durante le guerre, quelle che i sopravvissuti devono ricostruire partendo dalla memoria e dai pochi ricordi del passato che sono rimasti. Qui l'immagine, ingrandita fino quasi alle dimensioni di una pavimentazione urbana, si dissolve sotto lo sguardo del visitatore che entra in questo luogo. Ma, simbolicamente, mettendosi al livello del viso impenetrabile di *Secrets [Segreti]*, e ancor meglio al livello delle balaustre che dominano l'atrio di Palazzo Grassi, si ricostituisce ancora una volta e comunica il proprio messaggio, una prova che la distanza e il punto di vista sono essenziali per la lettura di un'opera.

Marc Donnadieu

*Secrets [Segreti]*, 1990

olio su tela  
 52 × 37 cm  
 Collezione privata.  
 Per gentile concessione della Zeno X Gallery,  
 Anversa



Il viso impenetrabile e interiorizzato di *Secrets [Segreti]* è in realtà quello di Albert Speer, architetto capo del Partito nazista e ministro agli Armamenti e alla Produzione bellica del Reich. Il plurale del titolo indica che l'opera non è un'allegoria del segreto o del silenzio, ma del modo in cui il ritratto di una persona lascia trasparire o meno i segreti, le parole non dette o i dinieghi dei quali è depositario, al di là dell'aspetto severo e formale. Questo ritratto, dunque, è molto diverso da quello più sfuggente di *Himmler* (1998).

L'inquadratura stretta – quasi da fototessera – rinvia al fuori campo ogni contestualizzazione della scena rappresentata e non spiega la volontà di non vedere, di chiudere gli occhi di fronte alla realtà. Tuttavia, nulla contraddice la possibilità dello spettatore di proiettarvi una propria interpretazione a fronte di ciò che la storia ci ha insegnato sulla vita e sul coinvolgimento di Albert Speer con il nazismo, e di quello che lui stesso ha raccontato nelle due opere pubblicate dopo la liberazione dal carcere nel 1966 e tradotte in circa quattordici lingue: *Memorie del Terzo Reich* e *Diari segreti di Spandau*.

In effetti in questi libri egli non parla mai della soluzione finale, della quale a suo dire non era mai stato a conoscenza benché appartenesse alla cerchia degli intimi di Adolf Hitler...

MD

## Sala 1

*Mountains [Montagne]*, 2016

olio su tela

283 × 187,5 cm

Pinault Collection



Un primo sguardo da una certa distanza a questo quadro di grande formato rivela allo spettatore una montagna fiancheggiata da una distesa d'acqua dalla quale spuntano alcune lingue di terra. Non vengono fornite informazioni sul luogo rappresentato: quella terra arida, bagnata da un'acqua dai riflessi metallici sullo sfondo di un cielo grigio uniforme, potrebbe trovarsi in qualunque parte del mondo.

Solo avvicinandosi lo spettatore si accorge che si tratta di un paesaggio fittizio. Luc Tuymans ha realizzato un modellino con un foglio di alluminio e un po' di terra, ispirato – come ha affermato lui stesso – dai riflessi sull'acqua che aveva osservato durante un viaggio in treno. Il titolo, *Mountains [Montagne]*, contrasta con l'immagine. Se le montagne, per loro natura, sono colossali, testimoni di forze fenomenali che forgiavano il pianeta, quella del quadro non presenta nulla di tutto questo. Non è grandiosa, e neppure solida come una roccia, ma sembra anzi friabile e parzialmente scavata. Alle «montagne» al plurale del titolo – che lasciano presagire una catena spettacolare come le Alpi o le Montagne Rocciose – risponde una montagnetta sgretolata in un paesaggio scarno, senza vita e senza luce diretta.

«Cos'è la rappresentazione?» sembra chiedere Luc Tuymans ponendoci davanti l'immagine di una struttura fittizia, realizzata con poco o niente, un foglio di alluminio e qualche pugno di terra. Si tratta della rappresentazione di un paesaggio mentale, una montagna che esiste soltanto nella mente dell'artista? Ed è per questo

meno reale? Luc Tuymans prova che non è così, dato che questa fragile montagna certo esiste davanti ai nostri occhi.

*Mountains* è l'opposto dei meravigliosi paesaggi spesso rappresentati nella pubblicità e che rassicurano noi, cittadini del XXI secolo, sull'esistenza della natura. L'opera sembra volerci mettere in guardia contro il nostro distacco dalla natura e il reale rischio di un suo impoverimento cataclismico.

Caroline Bourgeois

## Sala 1

*Body [Corpo]*, 1990

olio su tela

48,5 × 38,5 cm

Collezione S.M.A.K. Stedelijk Museum  
voor Actuele Kunst, Gand

Per realizzare *Body [Corpo]*, Luc Tuymans ha utilizzato una vernice che sapeva si sarebbe modificata con il passare del tempo, in modo che la vita del quadro e quella del corpo rappresentato invecchiassero quasi in parallelo. Come nel caso di *Superstition [Superstizione]*, anche qui il corpo è solo schizzato con qualche tratto marrone scuro, e lavorato tono su tono con lo sfondo crema della tela. La densità e la consistenza sono date dalle minime sfumature di colore che l'artista ha iscritto in una sola tinta, a priori povera, scialba e banale.

Del resto tutto questo quadro è basato sul registro dell'«inquietante estraneità»: l'inquadratura stretta toglie al corpo testa e gambe, conservando il solo busto, e non è chiaro se si tratti di una bambina o di una bambola, quindi se sia naturale o artificiale, vivo o morto, eppure sembra sfidare e interrogare con insistenza lo sguardo dello spettatore. Perché, sull'esempio del celebre ritratto di Dorian Gray, questo corpo dà la sensazione di essere sul punto di dissolversi e perdere vita fino a divenire lo spettro di se stesso, affinché sia il quadro a incarnarsi e vivere, un concetto espresso anche dalle *craquelure* che lo percorrono.

Vi si potrebbe vedere allo stesso modo l'espressione del rapporto tra un bambino e il suo «oggetto transferale», quello che per eccellenza conserva, porta e supporta le tracce dell'infanzia e del quale ci si sbarazza al momento dell'adolescenza. In pittura si parla di «natura morta»; questo si potrebbe definire il ritratto di una «pelle morta», di una

superficie sensibile, di strati di memorie e ricordi sedimentati, dove affiorano tracce di violenze o le cicatrici dei traumi sottostanti.

In realtà è quasi l'opposto, e vi si ritrova tutta l'ambiguità delle opere di Luc Tuymans.

L'immagine da cui è tratta è, in effetti, quella di una bambola di stoffa spogliata, e le due righe nere orizzontali sono le cerniere lampo che permettono, aprendole, di imbottire il corpo di materiali per conferirgli volume e consistenza, in altre parole carne e vita...

MD

## Sala 2

*Pigeons [Piccioni]*, 2018

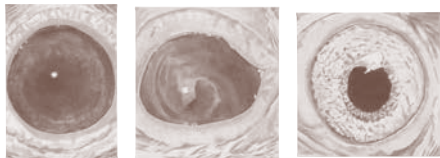
olio su tela; trittico

94,5 × 67,8 cm

97,8 × 90,5 cm

95,7 × 95,4 cm

Pinault Collection



In gioventù, durante una vacanza in Bretagna, Luc Tuymans rimase affascinato dalle grandi colombaie che, un tempo, ospitavano i piccioni destinati alla caccia o all'abbattimento, e imparò che il possesso di una struttura come quella era un privilegio della nobiltà, mentre dimensioni e prestigio della tenuta ne determinavano orientamento e formato. Queste storiche colombaie, e la colombofilia in generale, sono state il punto di partenza di numerose opere dell'artista, fra la quali *The Rumour [Le voci]* (2001), nella quale già troviamo un gruppo di tre occhi di piccione in primo piano.

I piccioni di Luc Tuymans, a volte candidi, altre sporchi e prostrati da malattie e vecchiaia, formano una folla strana, inquietante e minacciosa, più artificiale che naturale, una sorta di società segreta parallela alla nostra che simboleggia forme e immagini del potere politico, religioso, sociale, medico, ambientale... Nella versione del 2018 l'occhio del piccione, elaborato in toni lividi e ovattati, ingrandito a livelli quasi mostruosi, non è certo più quello dell'animale che ingentilisce le nostre piazze e le nostre strade, ma è un elemento mutante, o geneticamente modificato, incarnazione fredda e glaciale di una società che ci sorveglia in permanenza.

MD

## Sala 3

*Technicolor*, 2012

olio su tela

199 × 150,1 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



*Technicolor* e *Peaches [Pesche]* sono stati esposti per la prima volta nel 2012 a Londra, da David Zwirner, insieme ai quadri della serie *Allo!*.

Le fonti iconografiche di queste due opere sono un filmato pubblicitario datato 1913, la cui mancanza di chiarezza e la debole saturazione dei colori hanno particolarmente colpito Luc Tuymans. Eppure la prima cosa che si nota è la maniera di certo particolare con cui l'artista ha giocato con i bianchi, che in effetti creano un alone quasi spettrale che circonda tutto il quadro e rammenta le luci di una proiezione cinematografica.

Un effetto che non manca di ricordare le teorie elaborate da Sigmund Freud, il neurologo austriaco fondatore della psicanalisi.

Un giorno Freud, mentre viaggiava su un treno, si era alzato e aveva notato nel corridoio la figura «antipatica, sgradevole per non dire inquietante» di un uomo. In realtà si trattava di lui stesso, riflesso nella porta del suo scompartimento. Questo episodio andrà a costituire il principio dell'*Unheimlich*, tradotto dalla filosofa Marie Bonaparte con «inquietante estraneità» e dallo psicanalista Jacques Lacan con «estimità». Questo mazzo di fiori, che dovrebbe quindi esserci vicino, familiare e intimo, appare qui come una strana natura morta, artificiale e inquietante sotto ogni punto di vista.

MD

## Sala 3

*The Book [Il libro]*, 2007

olio su tela  
306 × 212 cm  
Pinault Collection



*The Book [Il libro]* riproduce in formato monumentale due pagine aperte di un volume dedicato all'architettura religiosa. Il segno della piegatura è quindi ben visibile al centro del quadro, cosa che turba la disposizione della navata in stile barocco della chiesa rappresentata. Si può raffrontare questo quadro con un'opera dell'anno precedente dal titolo *Church [Chiesa]*; entrambe le tele sono trattate con gli stessi toni di giallo, di terra, d'ombre e di bianchi grigiastri lievemente sfumati, turbando in tal modo la magnificenza del luogo. Luc Tuymans rovescia in questo modo il carattere illusionistico alla base dell'architettura religiosa, smorzando le rappresentazioni plastiche o dipinte destinate a ispirare e sostenere la fede dei devoti. Non si è forse detto che una cattedrale era una Bibbia in tre dimensioni? Qui lo spirito viene piuttosto percorso dal dubbio e dal turbamento, e lo spettatore viene quasi colto da vertigine di fronte a un libro ingrandito fino alle dimensioni del suo corpo. Inoltre, ha la sensazione di poter entrare nel quadro come nella prospettiva che questo riproduce, ma essa gli sfugge al punto di divenire quasi un'allucinazione visiva.

Non è forse simile il nostro rapporto con tutto ciò che riguarda la religione? Mentre le chiese, disertate dai fedeli, sono divenute luoghi turistici, anche il potere della religione si è notevolmente accresciuto, in particolare nel campo della morale, dell'educazione o dei costumi.

MD

## Sala 3

*Hut [Capanna]*, 1998

olio su tela  
123,2 × 115,2 cm  
Collection Pinault



Alla base di *Hut [Capanna]* c'è un semplice modellino di carta bianca piegata, trasfigurato prima dalla fotografia e poi dalla vernice, per ottenere la visione crepuscolare di un'abitazione anonima e precaria, più simile a un hangar che a una casa. La lingua anglosassone distingue le nozioni di «casa» come edificio oppure oggetto (*house*) e in senso affettivo o psicologico (*home*). Qui la casa di carta, quasi sospesa nel vuoto dello spazio o nell'infinito del tempo, ben esprime una fragilità materiale e simbolica più che una calda e rassicurante stabilità, come fosse una barchetta alla deriva nel cuore dell'oscurità del mondo.

MD

## Sala 3

*The Valley [La valle]*, 2007

olio su tela

106,5 × 109,5 cm

Pinault Collection



*The Valley [La valle]* fa parte di una serie di opere, realizzate da Luc Tuymans nel 2007, sulla persistente influenza del potere religioso nel mondo odierno, in particolare quella dei Gesuiti – un ordine fondato nel 1539 da sant'Ignazio di Loyola e san Francesco Saverio – che ha dato il via al rigore della Controriforma di fronte all'ascesa del protestantesimo.

Lo sguardo grave e cocciuto del bambino ritratto, il taglio dei capelli e gli abiti castigati testimoniano così le severe norme educative e sociali, oppure un'istruzione quasi militare. In realtà si tratta del viso di Martin Stephens nel ruolo di David Zellaby, protagonista del film *Village of the Damned [Il villaggio dei dannati]*, ribattezzato da Luc Tuymans *The Valley (of the Doomed) [La valle (dei condannati)]*.

In seguito alle pressioni di alcuni gruppi religiosi il progetto di questo film, in origine americano, ha potuto essere realizzato solo in Inghilterra nel 1960 per la regia di Wolf Rilla. La sceneggiatura è una sorta di parabola sull'influenza della mente. Tutti gli abitanti del villaggio di Midwich rimangono per qualche ora privi di conoscenza. Mesi dopo, dodici donne e ragazze del villaggio danno alla luce, nello stesso giorno, bambini albinici con gli occhi fosforescenti. Precoci per la loro età, telepatici, questi ultimi manifesteranno ben presto intenzioni ostili. Gordon Zellaby, padre di uno di loro, cerca comunque di spezzarne i processi mentali, e questo lo porta inevitabilmente alla morte sotto lo sguardo del suo stesso figlio. Se gli occhi penetranti di *Pigeons [Piccioni]* comunicano la sensazione che l'animale può

essere dotato di un potere di osservazione simile a quello di una videocamera di sorveglianza, quelli del protagonista di *The Valley*, che vedono in ogni direzione, ci invitano a rimettere in discussione le virtù di umanità dell'essere umano, il suo ineluttabile futuro di «replicante».

MD



## Sala 4

*Our New Quarters**[Il nostro nuovo alloggio]*, 1986

olio su tela

80,5 × 120 cm

MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt  
am Main. Dono dell'artista. Inv. no. 1994/62

*Our New Quarters* [*Il nostro nuovo alloggio*] riproduce il modello di una delle cartoline postali che i detenuti di Theresienstadt erano invitati a spedire. Theresienstadt era un campo di transito «modello» realizzato dai nazisti in Cecoslovacchia per ingannare i media stranieri sulla realtà dei campi di concentramento e di sterminio, permettendo in tal modo l'attuazione della «soluzione finale».

Nei campi di transito era possibile accordare alcuni privilegi: era ammessa la posta, si proseguiva un percorso scolastico ed erano organizzate alcune visite dall'esterno. In questo campo erano imprigionate alcune personalità di fama internazionale, così che i nazisti potessero provare che mostravano una certa sollecitudine nei loro confronti: eppure morivano quasi tutti.

Riproducendo una delle cartoline postali inviate da Theresienstadt, ma smorzandola e rendendola opaca, Luc Tuymans sottolinea l'ambiguità di ogni immagine, la necessità di verificarne le fonti, il contesto e ciò che resta fuori campo. Come in qualsiasi inchiesta o processo, si possono operare inganni e manipolazioni tra l'immagine mediatica (il potere), la testimonianza dell'uomo (la memoria) e le prove tangibili (la realtà).

MD

## Sala 4

*A Flemish Intellectual**[Un intellettuale fiammingo]*, 1995

olio su tela

89,4 × 65,5 cm

Musée d'arts de Nantes



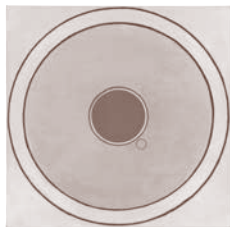
L'uomo ritratto in *A Flemish Intellectual* [*Un intellettuale fiammingo*], presentato nel 1995 alla Zeno X Gallery di Anversa in occasione della mostra *Heimat*, poi al Musée d'arts de Nantes, ha un carattere quasi generico e archetipico, realizzato con la voluta cancellazione dei piani e dei contorni del viso oltre che con l'assenza dello sguardo. Trattato come una testa tutelare serena e rassicurante, non appartiene a un'età o a un luogo. E la presenza che emana somiglia più a quella di uno spettro risorto dal fondo del tempo che a una persona in carne e ossa. Si tratta comunque dello scrittore fiammingo Ernest Claes, autore di celebri romanzi patriottici e regionalisti, esumato dal regno delle ombre letterarie dai nazionalisti fiamminghi. Egli viene rappresentato da Luc Tuymans sotto forma di un ricordo carico di anni per sottolineare fino a che punto questa raffigurazione sia vana, vuota, priva di sostanza, e rinvii a una strumentalizzazione e a una falsificazione patetiche.

MD

## Sala 4

*Disenchantment [Disincanto]*, 1990

olio su tela  
84,5 × 84,2 cm  
Collezione privata



Questa immagine rappresenta la parte inferiore di una scatola di cartone dove sono imballate le pistole che si usano in pittura, in particolare quelle dell'artista. Ma la nostra percezione indica anche altro: si può leggere questa immagine come fosse un bersaglio. Un bersaglio di tiro? Di un gioco di freccette? Deciderà lo spettatore. Come avviene spesso nell'opera di Tuymans, l'immagine che lo interessa ha un doppio significato. Ricorda anche i bersagli [*targets*] di Jasper Johns, celebre pittore americano che ne ha fatto uno dei suoi principali soggetti. Anche il titolo fa riflettere, perché richiama qualcosa d'ingannevole. L'immagine sta evocando la realtà? Oppure solo la sensazione? Si tratta di una rappresentazione più astratta che figurativa, come se qualcosa fosse sul punto di svanire. Ha scritto l'artista Marlene Dumas su Luc Tuymans: «Negli anni novanta, quando ho scoperto il lavoro di Luc Tuymans, non riuscivo a collocarlo in alcun "ismo" dell'epoca. Non si trattava di un "ritorno al figurativismo", di una perorazione per "l'astrattismo" e neppure di un flirt con il "sensazionalismo". Parlava davvero di disincanto. Non a ciò che somiglia, visto che il disincanto non è un oggetto, ma in che modo lo si prova. Il suo lavoro parla di verità psicologiche universali e, al contempo, del significato specifico e limitato delle immagini in quanto tali, e di come rimettere in discussione questa comprensione».

Qui Tuymans ha scelto linee chiare e semplici, un approccio molto diretto rispetto ad altre sue opere che ha trattato in maniera più singolare, e questo rafforza l'apparenza minacciosa del soggetto.

CB

## Sala 4

*München [Monaco di Baviera]*, 2012

olio su tela  
158 × 79 cm  
Pinault Collection



A proposito di *München [Monaco di Baviera]* Luc Tuymans confessa che quest'opera è «portatrice di una minaccia; si sente che avviene qualcosa, senza sapere esattamente che cosa». La fonte iconografica, in effetti, è l'immagine di un imponente personaggio mascherato, avvolto in una cappa azzurra che gli copre tutto il corpo; si tratta di una figura del carnevale della Haus der Kunst di Monaco che si è svolto nel 1933.

L'attuale edificio della Haus der Kunst è stato costruito secondo i desideri di Adolf Hitler nel 1933, poco dopo la sua ascesa al potere, perché divenisse uno dei centri più importanti della propaganda culturale nazista. Nel 1937 è stata una delle sedi della mostra sull'«arte degenerata» [*entartete Kunst*], che in un mese e mezzo attirò oltre due milioni di visitatori. Quasi settant'anni più tardi Luc Tuymans vi ha presentato nel 2008 una retrospettiva della propria opera.

Il tema del carnevale, che percorre l'opera di Luc Tuymans, è quindi per l'artista il momento ambiguo in cui la festa collettiva può trasformarsi in una folla devastante in funzione della successione degli eventi. *München* cerca così di percepire in una figura «innocente» la premonizione dell'ineluttabile. Sarebbe lo stesso per ogni fatto?...

MD

## Sala 4

*Embitterment [Risentimento]*, 1991

olio su tela; trittico

38,7 × 41,3 cm

39,4 × 41,3 cm

39,4 × 41,9 cm

Collezione privata



Importante trittico nell'opera di Luc Tuymans, *Embitterment [Risentimento]* è emblematico dell'interesse dell'artista per la rappresentazione degli stati emotivi e degli umori. Tuymans ha descritto quest'opera come «un autoritratto emotivo che coincide con il corpo e mostra l'interno del corpo. Questo lavoro è nato da una sensazione di rabbia, dal sentirsi esclusi da se stessi».

In questo caso viene invertito l'abituale ordine orizzontale del trittico, che si legge da sinistra a destra: il posizionamento delle opere è infatti verticale. Si colloca inoltre ad altezza d'uomo, più precisamente a quella di Luc Tuymans.

Il trittico è così una rappresentazione del corpo dell'artista, fisico ed emotivo al contempo, simboleggiata da quelle tre forme che somigliano a fiori appiattiti e appassiti, tutti e tre perforati da un cerchio, che può essere assimilato alla colonna vertebrale e che percorre il trittico dall'alto in basso.

Il colore arancio cupo dei tre quadri rievoca la carne e il sangue, i tre fiori organi sfasciati, danneggiati. Tutto l'insieme testimonia un'impossibilità: quella di comprendere la bellezza, sebbene, come afferma l'artista, sia possibile crearla. «È un lavoro molto esistenziale, una sorta di regressione...

Non si tratta di una rappresentazione ma, semplicemente, di un lavoro che esiste».

CB

## Sala 5

*Issei Sagawa*, 2014

olio su tela

74,3 × 81,9 cm

Tate



Luc Tuymans ha realizzato questo quadro partendo da una foto scattata con il proprio smartphone a un fotogramma di un documentario su Issei Sagawa, un giapponese che nel 1981, a Parigi, aveva assassinato e cannibalizzato una compagna di studi alla Sorbona. Sagawa trascorse qualche anno in una prigione francese prima di essere restituito al Giappone. La foto originale è stata scattata prima che commettesse il crimine, e indossa una maschera che lo rende irriconoscibile. Prima di questa, Luc Tuymans aveva realizzato altre due opere sullo stesso tema, in particolare un *Issei Sagawa* nel 2012, anch'esso presente in mostra. Qui si vede Sagawa con indosso un cappello coloniale troppo grande per lui, che gli proietta due ombre ai lati del viso. La fattura del quadro riproduce la sfocatura dell'immagine (la fotografia di un video) con ampie pennellate eseguite rapidamente, e questo rende a malapena riconoscibile il viso. Mentre il cappello, la camicia e lo sfondo sono poco definiti, un tratto colpisce per il suo risalto: gli occhi allucinati del personaggio. Sebbene dipinti con la stessa rapidità del resto del quadro, si notano per l'espressività e vi si percepiscono la follia e una certa disperazione.

*Issei Sagawa* fa parte delle tele che Luc Tuymans ha realizzato ispirandosi a gesta o personaggi storici particolarmente violenti. Per questo genere di quadri l'artista usa spesso la stessa tecnica: una pittura frettolosa e relativamente sciatta, eseguita in un'unica giornata.

CB

## Sala 5

*Le Mépris* [*Disprezzo*], 2015

olio su tela

112,4 × 142,6 cm

Collezione di Mimi Haas



L'immagine di questo quadro è una veduta unica di una casa di culto. Tra il 1928 e il 1943 lo scrittore italiano Curzio Malaparte (1898-1957) si fece costruire sull'isola di Capri dall'architetto Adalberto Libera questa villa dove ha vissuto e scritto *La pelle* (1949), titolo anche della mostra di Palazzo Grassi. È in questa ambientazione spettacolare che Jean-Luc Godard ha girato *Le Mépris* (*Il disprezzo*, 1963), con Brigitte Bardot e Michel Piccoli, ispirato all'omonimo romanzo di Alberto Moravia. Come molti cinefili, Luc Tuymans considera *Le Mépris* uno dei migliori film della storia del cinema, sebbene dica che il suo quadro evoca soprattutto il sentimento del disprezzo più che il film in sé. «Nel film sono presenti diversi elementi: quello mitologico, ovvero le sculture greche, il tricolore francese, benché Godard sia svizzero, e Curzio Malaparte, lo scrittore italiano megalomane che ha affermato di aver costruito personalmente la villa mentre, in realtà, aveva un architetto», ha affermato Tuymans.

Nel quadro si vede un camino, ma lo sguardo è attratto anche dalla finestra che si intravede dietro. A parte il titolo, nulla indica che ci troviamo a villa Malaparte dove, nella realtà, ogni finestra si apre su un incantevole paesaggio mediterraneo. Qui, al contrario, non troviamo lusso né vedute spettacolari, ma solo un pesante camino senza fuoco e la finestra che affaccia sul nulla: forse una metafora dell'amore finito e che non porta da nessuna parte, quello vissuto nel film da Bardot e Piccoli.

I colori rievocano la semplicità dell'architettura,

che ha utilizzato materiali poveri come il legno. Detto questo, rispetto alle immagini quasi mitiche del film di Jean-Luc Godard e alla singolare storia di questa casa, dall'aspetto leggendario e modernista al contempo voluto dallo scrittore e dal suo architetto, il quadro gioca sull'inganno, in altre parole sul disprezzo.

CB

## Sala 5

*Murky Water* [*Acqua torbida*],

2015

olio su tela; trittico

I: 235,5 × 235,5 cm

II: 237 × 232,5 cm

III: 235,5 × 232,5 cm

Collezione Prada, Milano



Il soggetto è già stato trattato e rivisitato dall'artista, come a volte avviene, in questo caso con materiali diversi. In origine si è trattato di una committenza della città olandese di Ridderkerk, che desiderava un arazzo per il proprio municipio. Luc Tuymans ha scelto di ispirarsi ai canali della città, le cui acque sono torbide [*murky waters*] e invase di detriti: molte alghe in superficie, cannuccie che galleggiano e un'acqua stagnante e putrida. Qui Tuymans propone un soggetto che è l'esatto contrario di un luogo di cui la città possa andare fiera, anche se i tre quadri sono abbastanza poco realistici da non sconvolgere gli spettatori. L'artista è riuscito a convincere i suoi committenti sostenendo che i riflessi (un'automobile, un lampione, una rete metallica) raccontano anche la storia della città. Le immagini, scattate con una Polaroid, hanno un'inquadratura molto cinematografica, come accade spesso nelle opere dell'artista belga. Sono particolarmente soggettive, e il lavoro di spatola è come il riflesso dello sporco del canale, che prende l'aspetto di uno specchio invecchiato. Questo trittico, inoltre, è una riflessione sul tempo che passa, che galleggia: «In pittura, il tempo dipinto è diverso da quello reale. Si potrebbe dire che esiste un elemento di malinconia, di nostalgia, ma in un certo senso è contorto», ci dice l'artista. «Quindi è una tortura. Per me, la tortura non è realmente efficace se non è tenera».

CB

## Sala 6

*Isabel*, 2015

olio su tela

144,9 × 124 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra

*Orange Red Brown*[*Arancio, rosso, marrone*], 2015

olio su tela

147,5 × 125 cm

Collezione privata



I titoli *Isabel* e *Orange Red Brown* [*Arancio, rosso, marrone*] sono i nomi che accompagnano le informazioni genetiche di questi due tipi di uccello.

I quadri sono ispirati alle foto di un libro sui canarini che racconta, tra le altre cose, come siano geneticamente manipolati per cambiarne il colore. Questi uccelli, dunque, sono come dei cloni, o delle tassidermie, in ogni caso più astratti che reali, perché in queste immagini non vi è nulla di reale. Di fatto lo spettatore può *vedere* e *sentire* questa realtà quasi meglio che nelle fotografie originali, peraltro destinate a un uso documentario. Qui l'artista fa riferimento a un pittore scozzese, sir Henry Raeburn (1756-1823), grande specialista dei ritratti che lui ha inserito nell'elenco della propria mostra *Birds of a Feather* (2015), presentato alla Talbot Rice Gallery di Edimburgo nel 2015. Con questi due quadri l'artista apre la questione del ritratto e, in particolare, dell'occhio, come se proprio l'occhio potesse rendere più vivo il soggetto rappresentato. Ed evoca anche la Scozia, in particolare Edimburgo, città famosa per la vasta collezione di tassidermie della sua università. Su questo tema, il ritratto, l'artista rovescia il manierismo delle opere di Raeburn e rende reali i dipinti di questi uccelli irreali. Forse il tema diviene come rendere vivo un soggetto morto e relativizza la forza dei ritratti tradizionali che, in tal modo, si avvicinano alla vanità?

CB

Sala 6

*Morning Sun*  
*[Il sole del mattino]*, 2011  
 olio su tela  
 233,1 × 259,4 cm  
 The Broad Art Foundation



Nel 2013, in occasione della sua decima mostra a New York da David Zwirner, Luc Tuymans ha presentato, con il titolo *The Summer is Over*, una serie di quadri legati al proprio ambiente di vita personale, da un autoritratto a una veduta del giardino di casa sua, passando per un particolare della sua gamba mentre era seduto su una poltrona del salotto. *Morning Sun* [*Il sole del mattino*] si riallaccia più precisamente a una finestra rettangolare notata sul palazzo di fronte a casa sua. Per un lieve effetto di decentramento prospettico, tuttavia, il soggetto del quadro non sembra tanto la finestra stessa, quanto i giochi di riquadri del vano e la frattura che disegna una sorta di sole nero che scivola fra i frammenti del vetro infranto che riflette l'azzurro pallido del giorno che nasce. Spesso un quadro è stato considerato una sorta di finestra aperta sul mondo, ma qui si apre solo su se stessa: un sapiente esercizio su cosa sia la pittura al di là di una semplice rappresentazione del reale. *Morning Sun* sembra così rinviare a una realtà in abbandono, a ciò che sta dietro le cose, ma anche a ciò che sta dietro al quadro, al telaio e a una tela grezza percorsa soltanto da qualche traccia di vernice. Del resto, tra l'idea di un'estate che finisce – *The Summer is Over* – e quella del giorno che nasce – *Morning Sun* – affiora una sensazione di dolce malinconia, un momento ancora intatto di poesia, di sensazioni vere sulla natura delle cose... o degli esseri?

MD

Sala 6

*Me [Io]*, 2011  
 olio su tela  
 110,4 × 136,3 cm  
 The Broad Art Foundation



*Me [Io]* è un rarissimo autoritratto nel quale la figura di Luc Tuymans è perfettamente riconoscibile in quanto tale. Se l'ambientazione ha un riferimento diretto a uno spazio domestico, il quadro, la posa e soprattutto la fissità dello sguardo rimandano all'idea di uno schermo, come se si trattasse, per esempio, di Luc Tuymans visto dalla videocamera del suo computer; l'effetto è accentuato dai molti riflessi luminosi presenti sugli occhiali, che nascondono lo sguardo dell'artista. Il motivo degli occhiali nell'opera di Luc Tuymans è stato oggetto di una mostra ad Anversa nel 2016, poi a Londra nel 2017. Nello sviluppo delle sue opere proprio gli occhiali hanno avuto un ruolo di trasparenza assoluta, di lente d'ingrandimento o, al contrario, di specchio perfetto, di opacità protettiva o di maschera invalicabile. Con i loro giochi di luccichii, riflessi o luminosità permettono anche di aprire lo spazio della rappresentazione sul fuori campo di una scena, di una situazione o di un contesto nel quale, per proiezione, lo spettatore si colloca simbolicamente. Di fronte a *Me* noi siamo la videocamera del computer, l'obiettivo fotografico che lo guarda, lo spia che lo sorveglia? E quale immagine, o quale segreto, vorremmo avere, sapere o serbare di un artista all'opera?

MD

## Sala 7

*My Leg [La mia gamba]*, 2011

olio su tela

192,2 × 142,2 cm

Collezione privata. Per gentile concessione dello Studio Luc Tuymans, Anversa



*My Leg [La mia gamba]* si sofferma su un frammento della gamba dell'artista, seduto sulla stessa poltrona del quadro *Me [Io]*. In effetti le due tele sono state presentate insieme nel 2013 a New York in occasione della mostra *The Summer is Over*, e si basano su fotografie della compagna di Luc Tuymans – l'artista Carla Arocha –, immagini povere, prive di oggetto e intenzionalità, come scattate per errore o per caso. Eppure, mentre quella all'origine di *Me* è fredda, frontale e quasi impersonale, quella di *My Leg* appare estremamente sofisticata nella composizione, con sapienti giochi di piani in diagonale, luci smorzate e texture sottili. Il quadro di Luc Tuymans ne sottolinea così tutte le potenzialità e la ricchezza di effetti, e l'immagine appare come creata dalla materia stessa del quadro.

MD

## Sala 7

*Rearview Mirror**[Specchietto retrovisore]*, 1986

olio su tela

68 × 190 cm

Collezione privata



Con un formato simile a quello di uno schermo panoramico, *Rearview Mirror [Specchietto retrovisore]* annuncia già nel titolo l'oggetto rappresentato. Esso, tuttavia, è come sospeso, da solo, su uno sfondo monocromatico di uno sgradevole bianco-giallastro, senza altri elementi che possano indicare che ci troviamo in un'automobile e che questa è guidata da qualcuno. Si vede il riflesso di quella che sembra essere una strada, ma è altrettanto indefinita e manca il paesaggio circostante.

Questo retrovisore ci invita a guardarci alle spalle. Il formato panoramico e il titolo in inglese suggeriscono che ci troviamo su una macchina americana, simbolo per eccellenza della società dei consumi. Quello che rivela, tuttavia, non somiglia affatto a una strada americana: tutto intorno è scuro e il percorso è attraversato da spesse linee nere che rammentano una ferrovia. Una linea che arriverà ai confini della notte, come i treni dei deportati durante la seconda guerra mondiale. Luc Tuymans ha esplorato a fondo il nazismo e questo quadro, dipinto nel 1986 quando la guerra era ancora attuale nel dibattito pubblico, sembra voler guardare a quel passato visto dalla modernità americana. L'artista inoltre si interroga sull'atto del guardare, su ciò che si vede o ci si rifiuta di vedere, e sul potere delle immagini. E riflette, in questo caso in senso proprio e figurato, sulla condizione di tutte le immagini che, per natura, sono viste soltanto in seguito perché sono sempre il ricordo di un momento. Così facendo ci accompagna in una zona che si colloca tra realtà e rappresentazione, quella che viene proposta nel suo quadro.

CB



## Sala 7

*Baroque*, 2017

olio su tela

99,5 × 66,8 cm

Pinault Collection



Il titolo di questo quadro rievoca il movimento artistico che, nato alla fine del Rinascimento, cercava di rappresentare passioni ed emozioni, in particolare religiose, in opposizione alla più tranquilla razionalità del periodo precedente. Si tratta di un'epoca che interessa molto Luc Tuymans, che ha ideato una mostra su questo tema (dal titolo *Sanguine/Bloedrood*), presentata nell'estate del 2018 al M HKA di Anversa, la sua città – centro del barocco fiammingo, grazie a Pieter Paul Rubens – poi alla Fondazione Prada di Milano. Oltre al lirismo e allo splendore del Barocco, all'artista interessa anche il fatto che sia stato il primo movimento che si possa definire globale, poiché ha riguardato tutte le arti e attraversato le frontiere europee.

Luc Tuymans ha dipinto *Baroque* [*Barocco*] nel 2017, mentre stava preparando quella mostra. Ha realizzato il quadro partendo dalla foto di una scultura religiosa spagnola che ha scattato con il proprio smartphone. Colpisce il contrasto tra il Barocco evocato nel titolo e l'immagine rappresentata: nella scena sono assenti voli pindarici, mancano volute di colore, rappresentazioni del corpo, della passione, della morte... si vede solo il primo piano di un viso scolpito nel legno quattro secoli fa e, soprattutto, uno sguardo. Luc Tuymans si avvale di un linguaggio cinematografico – un primo piano bergmaniano – e dell'immagine dipinta di una foto digitale in bianco e nero-seppia per rappresentare l'essenza del Barocco: il dolore, la profondità dell'anima che si leggono in quei grandi occhi scuri.

CB

## Sala 7

*Magic* [*Magia*], 2007

olio su tela

122,6 × 165,7 cm

Collezione privata, Bruxelles



*Magic* [*Magia*] è stato presentato per la prima volta nel 2008 a New York in occasione della mostra dal titolo *Forever, The Management of Magic*, insieme a *Turtle* [*Tartaruga*] e *Simulation* [*Simulazione*]. Il quadro si sofferma in modo particolare su una figurina divenuta popolare con il nome di «The Dream Collector» («il collezionista di sogni»), un personaggio che raccoglie idee e sogni per realizzare nuove invenzioni. Qui la sua immagine si dissolve paradossalmente in una materia pittorica nella quale sono aboliti del tutto nero e bianco a favore di sfumature azzurre e brune quasi indefinibili. E sembra inoltre quasi dimenticato, per non dire abbandonato, fra altri oggetti indistinti e privi di una natura vera e propria. Per creare questi effetti particolari, Luc Tuymans ha utilizzato per la prima volta sfumature chiare dell'indaco, che creano contrasti specifici a suggerire i colori di un vecchio film in bianco e nero, colorato dal pensiero, dal ricordo o dal sogno. Quest'opera esprime così in maniera inedita il fuggire del tempo e la sparizione delle immagini – peraltro molto preziose – dell'infanzia, siano esse attraenti o spaventose.

MD



## Sala 8

*Turtle [Tartaruga]*, 2007

olio su tela

368 × 509 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



*Turtle [Tartaruga]* è stato presentato nel 2008 in occasione di una mostra dal titolo *Forever, The Management of Magic*, dedicata a diverse produzioni Disney e, in particolare, al progetto di una città del futuro di nome EPCOT (Prototipo sperimentale di comunità del domani). A differenza delle rappresentazioni ufficiali dell'universo Disney, dove tutto è splendido, allegro e colorato, questo quadro è realizzato interamente a *grisaille* e l'atmosfera che comunica è particolarmente spettrale: una caratteristica che rafforza le dimensioni monumentali di un quadro che lo spettatore non riesce a cogliere con una sola occhiata, e fatica a identificare un soggetto troppo grande per lui (uno dei carri che formano la famosa «Main Street Electrical Parade»). Le lucine che segnano i contorni sono tradotte in punti bianchi che somigliano più a macchie biancastre e sbavate che a lampadine sfolgoranti. Attraverso le opere di questa mostra, Luc Tuymans restituisce in tal modo le visioni magniloquenti del sogno americano in una serie di riflessi sfumati, opachi e disincantati.

MD

## Sala 8

*Instant [Istante]*, 2009

olio su tela

103,5 × 70 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



*Instant [Istante]* rappresenta una donna che sta scattando una foto utilizzando il flash. La luminosità di quel lampo istantaneo fa sparire l'apparecchio fotografico insieme alle mani che lo tengono. Gli occhi quasi chiusi e l'uso di un solo colore aranciato rafforzano a loro volta l'irrealtà di una scena peraltro molto comune.

«Fin dall'inizio, il mio lavoro si è orientato verso l'idea della memoria e, nello stesso tempo, della questione del potere», ha dichiarato Luc Tuymans. *Instant* potrebbe esserne un'interpretazione contemporanea. In effetti, se la fotografia è comunemente accettata come un modo per conservare traccia di una persona, di un momento, di un'esperienza, di un'emozione... tutti i vocaboli che normalmente colleghiamo al gesto fotografico testimoniano una costante analogia con quelli che riguardano armi e guerra: armare, scattare, tirare, prendere, catturare... Anche se gli apparecchi digitali contemporanei non funzionano più come le vecchie macchine analogiche, sussiste sempre l'ambivalenza tra il potere di colui che fotografa e la memoria che contiene l'immagine ottenuta. In questo caso ne sono simbolo la forza e la violenza del flash: le immagini possono crearsi soltanto accedendo istantaneamente il soggetto fotografato.

MD

Sala 9

*Still Life [Natura morta]*, 2002

olio su tela

347,8 × 502,5 cm

Pinault Collection



*Still Life [Natura morta]* fa parte dei quadri più monumentali di Luc Tuymans, mentre il soggetto è uno dei più intimi: una natura morta di frutta con una brocca d'acqua trasparente in secondo piano, il tutto trattato come un acquerello di Cézanne. La tela è stata presentata per la prima volta a Documenta 11 di Kassel (2002), dove numerose altre opere rispondevano, ciascuna a proprio modo, alla tragedia dell'11 settembre 2001. L'opera – molto attesa – di Luc Tuymans coglie volutamente il soggetto in contropiede dichiarando che l'arte non illustra la realtà, ma la mette in prospettiva, che non risponde a un fatto in quanto tale, ma lo riporta indietro allo spettatore in forma interrogativa, misteriosa o inquietante. In altre parole l'essenziale non è il soggetto affrontato, ma il modo in cui esso viene trattato.

Ogni frutto poggia su una linea orizzontale appena percettibile, quasi fosse sospeso al centro del quadro, ma ingrandito a dismisura – a dimensioni della città americana? dell'impossibilità dei fatti? dell'enormità dell'atto terroristico? – e ciascuno afferma qui la propria presenza non nel registro di una rappresentazione realistica, ma sotto forma di una corporeità emergente a passi misurati dalle profondità del tempo, dello spazio, dell'aria, del vuoto, del respiro. Qui non si tratta di mostrare l'esplosione, gli edifici sventrati, i corpi proiettati nello spazio o i cadaveri sepolti tra le macerie, ma ciò che resta dopo la catastrofe, al di là del bene e del male, quando la nuvola di polvere si è depositata: la determinazione naturale, o umana, a continuare malgrado tutto,

a riprendere a crescere o a ripensarsi, frutta e acqua, sostanza e colore, la densità della vita che rinasce. La traduzione letterale di *Still Life* non è forse «ancora vita»? Si potrebbe dunque considerare questo quadro una vanità all'inverso: non ci segnala che la vita è effimera e fragile ma, al contrario, che resiste e ha resilienza.

In un certo senso si tratta del primo pasto condiviso di fronte alla delirante follia degli uomini.

MD

## Sala 9

*William Robertson*, 2014

olio su tela

50 × 37,5 cm

The Broad Art Foundation



Il quadro dedicato a William Robertson è stato presentato per la prima volta nel 2015 a Londra insieme a quelli dedicati a *John Playfair* e *John Robinson*. Le fonti iconografiche di questi tre quadri sono tre ritratti eponimi di Henry Raeburn (1756-1823), uno dei più celebri artisti scozzesi, che Luc Tuymans ha scoperto a sedici anni al Musée des beaux-arts di Gand. Nel 2014, subito prima del referendum sull'indipendenza della Scozia, Luc Tuymans si è recato all'Università di Edimburgo per rivedere l'opera di questo pittore che lo aveva affascinato da ragazzo. In questo nuovo contesto le tre rappresentazioni di personaggi del periodo dei Lumi scozzese gli sono apparse più inquiete, ambigue e perturbanti che in precedenza, e ha deciso di eseguirne una propria rilettura. Con l'inquadratura stretta, Luc Tuymans ha soppresso ambientazione e abiti, simboli della loro posizione sociale, privilegiando il viso, luogo del pensiero; nel caso di *William Robertson* ha accentuato il lavoro sugli occhi, azzurri e penetranti, per sottolinearne il carattere lungimirante e visionario. E sebbene Tuymans ammira da sempre la tecnica pittorica di Raeburn, che dipinge senza esitazioni, ha tuttavia scelto uno stile più pesante e carico, mostrando meglio il dubbio che attanaglia l'esercizio dell'intelletto o della politica, e riferendolo giustamente alla nostra situazione contemporanea.

MD

## Sala 10

*Superstition [Superstizione]*, 1994

olio su tela

41,9 × 36,8 cm

University of California, Berkeley Art Museum e Pacific Film Archive; acquisto del museo



*Superstition [Superstizione]* è un piccolo quadro strano e affascinante. Partendo da qualche tratto bruno scuro, quasi nero, raffigura rapidamente la silhouette di un torso umano sulla quale si sovrappone la massa inquietante di un insetto altrettanto grande: l'artista fa riferimento all'idea del «Poltergeist». Una maggiore attenzione ci indica che le zampe dell'insetto si sono impadronite delle gambe del personaggio, una sorta di accoppiamento fuori dal normale degno della *Metamorfosi* di Franz Kafka.

MD

## Sala 10

*Against the Day*  
[*Contro il giorno*], 2008

olio su tela; dittico

I: 224 × 174 cm

II: 231 × 171,5 cm

Collezione privata



*Against the Day* [*Contro il giorno*] ha dato il titolo alla mostra nella quale è stato presentato al pubblico per la prima volta. Queste due tele verticali rappresentano lo stesso uomo che vanga sul fondo di un giardino chiuso – quello della vecchia casa di Luc Tuymans – e viene colto in due pose lievemente diverse, come se per due volte fosse stato sorpreso nel pieno del lavoro da una luce accecante. Il contrasto tra l'altezza dei muri e la piccolezza dell'uomo, la durezza della luce e lo spessore della notte, così come l'assenza di prospettiva, danno a questo quadro la sensazione di un vicolo cieco. In effetti nulla è comprensibile, raggiungibile o subito contestualizzabile. In Luc Tuymans il quadro suscita in tal modo più domande delle risposte che fornisce.

MD

## Sala 11

*Seal* [*Sigillo*], 2007

olio su tela

50 × 70 cm

Edward Lee 2002 Trust



*Seal* [*Sigillo*] ingrandisce fino al bordo della tela un'immagine trovata su Internet del sigillo di ceralacca di un gesuita. Il quadro è stato esposto per la prima volta insieme a *The Valley* [*La valle*], *The Book* [*Il libro*] e *The Deal* [*Il patto*] nel 2007 ad Anversa, in occasione di una mostra dal titolo *Les Revenants*. L'insieme delle opere presentate si riallacciava alla forza e all'influenza del potere religioso tanto in politica quanto sulle norme sociali, culturali e identitarie, con particolare riferimento ai Gesuiti, molto presenti nella città di Anversa. La legittimità di un sigillo che, in fondo a un testo, ne definisce il carattere sovrano e inviolabile si basa sulla sua integrità fisica. Nel caso di questo quadro, se testo e disegno sembrano a malapena leggibili, i rilievi vengono per contro accentuati come se fossero divenuti limiti fisici tangibili e quasi invalicabili. Visto così, con un'angolazione dall'alto e inquadrato da molto vicino, questo sigillo perde peraltro la propria dimensione di oggetto per acquisire quella di un territorio circolare, chiuso su se stesso e dal quale non si può fuggire, sull'esempio della struttura e del funzionamento del potere dei Gesuiti.

MD

## Sala 11

*Brokaat [Broccato]*, 2016

olio su tela  
201,3 × 154 cm  
Pinault Collection



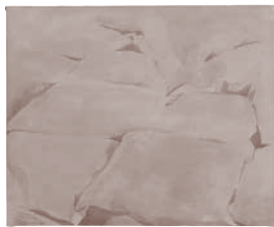
Il quadro è stato dipinto dalla foto di un particolare del mantello di san Donaziano, vescovo di Reims, che si vede alla destra della Vergine nella *Madonna met Kanunnik Joris van der Paele* [*Madonna del canonico Joris van der Paele*, 1436] del pittore fiammingo Jan van Eyck al Groeningemuseum di Bruges, in Belgio. Con il doppio passaggio alla macchina fotografica prima e alla pittura poi, il broccato assume colori molto diversi da quelli dipinti nella pala originale e si percepisce subito un effetto di immagine che riproduce se stessa. Lo spettatore non sa se vede il tessuto di un abito o di un elemento di arredo. Le stoffe riccamente lavorate dell'epoca, in particolare il broccato, erano riservate all'aristocrazia e all'alto clero. Al di fuori di queste due classi nessuno poteva indossarle sia per il costo, sia per il loro significato simbolico. Anche l'uso dei colori era rigorosamente codificato: per esempio non era possibile usare il rosso, che evoca il sangue e la morte, o il blu e il bianco, i colori della Vergine. Qui il broccato del mantello di san Donaziano è particolarmente ricco ed è intessuto di fili d'oro e d'argento. I borghesi dell'epoca non erano autorizzati a usare i colori del broccato dei ricchi e proprio per questo, in particolare in questa regione d'Europa (che oggi corrisponde al Belgio e ai Paesi Bassi), adottarono il nero per i propri abiti. Così facendo, la tela rammenta anche la segregazione sociale, compresa quella in atto al giorno d'oggi.

CB

## Sala 11

*Pillows [Cuscini]*, 1994

olio su tela  
54,6 × 67,3 cm  
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh;  
acquisizione con fondi del lascito A.W. Mellon,  
1998.1



*Pillows [Cuscini]* appartiene alla categoria di opere di Luc Tuymans nelle quali, a dispetto di un titolo esplicito, l'opera mantiene una sensazione di imprecisione e scarsa distinzione sul vero soggetto trattato. Si potrebbe quindi considerare questo mucchio di cuscini giallo-verdi come una variazione, più allusiva che concreta, intorno all'idea di masse, forme, texture e densità, come si trattasse di un rilievo fotografico quasi astratto. Quello che percepiamo, dunque, non è ciò che si vede. Non il motivo rappresentato o il soggetto sottostante, non l'immagine dipinta o la materialità della pittura in sé, ma un equilibrio permanente tra questi diversi livelli che provoca turbamento e un dubbio persistente nello sguardo e nei pensieri dello spettatore.

MD

## Sala 11

*Angel [Angelo]*, 1992

olio su tela

65,7 × 61,3 cm

The Art Institute of Chicago.

Dono di Fred McDougal & Nancy Lauter  
McDougal

La Polaroid di una statuetta natalizia che la madre dell'artista collocava sotto l'albero di Natale di famiglia è alla base del quadro *Angel [Angelo]*. Se l'angelo è perfettamente identificabile grazie alle ali verdi spiegate, con le mani che tengono un'arpa bianca e il mantello bianco, rosso e blu, la testa è una massa scura, sfocata, opaca e priva di particolari. In un certo senso questa tela suggerisce una decapitazione e diviene quasi violenta, angosciante e ripugnante mentre, in base al suo soggetto, dovrebbe essere rassicurante, calorosa e gradevole. La stessa Polaroid è servita come base di una litografia del 2004 e poi di un affresco murale per la sala da concerto di Bruges nel 2012: ciascuna versione ha un carattere, un effetto e un significato autonomi, legati alla tecnica utilizzata, allo spazio espositivo, ma anche all'evoluzione dell'artista di fronte a un determinato soggetto.

MD

## Sala 12

*Der diagnostische Blick VII*  
[*Diagnostica a prima vista VII*],  
1992

olio su tela

65,1 × 46 cm

Kunstmuseen Krefeld

*Der diagnostische Blick IV*  
[*Diagnostica a prima vista IV*],  
1992

olio su tela

57 × 38,2 cm

Collezione privata, per gentile concessione  
della Zeno X Gallery, Anversa, in prestito  
a lungo termine al De Pont Museum di Tilburg*Der diagnostische Blick VIII*  
[*Diagnostica a prima vista*  
*VIII*],  
1992

olio su tela

68,8 × 39,1 cm

Collezione privata

*Der diagnostische Blick X*  
[*Diagnostica a prima vista X*],  
1992

olio su tela

48,9 × 55,3 cm

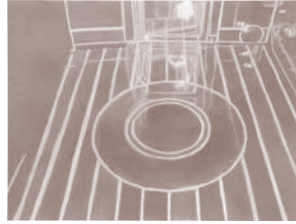
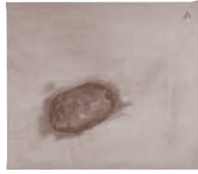
Collezione privata. Per gentile concessione  
di Hauser & Wirth

*Simulation [Simulazione]*, 2007

olio su tela

221,6 × 294,5 cm

Pinault Collection



Luc Tuymans ha realizzato dieci quadri di questa serie «diagnostica», presentandoli nel 1992 ad Anversa. Tutte le immagini provengono da un libro di medicina dal titolo *Diagnostische Blick [Diagnostica a prima vista]*. Le illustrazioni servivano ad aiutare i medici a eseguire le diagnosi, ovvero un segno esteriore doveva permettere loro di capire il problema del paziente.

Tuymans ha dato alle tele un'inquadratura diversa, rendendo il soggetto più drammatico e, al contempo, più astratto, perché sono decontestualizzate.

In questo modo lo spettatore si trova di fronte a immagini che gli appaiono malate. I toni rosa pallido usati per la pelle sono inquietanti e il solo ritratto presente – un viso che somiglia a quello dell'artista – potrebbe rimandare a una diagnostica psicanalitica. Lo sguardo è come perduto, senza emozioni e senza realtà.

Qui Tuymans cerca di rappresentare l'elemento traumatico nella fattura stessa del ritratto.

Si interessa al soggetto che ci suscita la paura più profonda: i segni della nostra mortalità, che lui rappresenta in maniera clinica e fredda, il che li rende ancora più inquietanti.

CB

Questo quadro si ispira a una prova compiuta nel 1983 da John Lasseter per un progetto di cartone animato in 3D del libro per bambini di Maurice Sendak *Nel paese dei mostri selvaggi*. L'episodio pilota era stato abbandonato e da lì Lasseter decise di lasciare la Disney per fondare lo Studio Pixar.

Il quadro riproduce un modellino in cartone dell'arredamento di una stanza per bambini utilizzata per l'episodio pilota del film, ma questa rappresentazione è l'esatto contrario dell'arredamento per un cartone Disney. Non si distingue la camera, ma soltanto linee nude e astratte su uno sfondo blu molto freddo: l'opposto dell'universo disneyano utopico e rosa. Luc Tuymans ha esplorato a diverse riprese la «magia» Disney e si è anche interessato alle immagini in 3D. In questo caso lo spettatore vede lo schizzo, lo scheletro, il dietro le quinte... e il mistero riappare dove non se lo aspetta.

Il quadro è stato presentato a New York nel 2008 alla mostra *Forever, The Management of Magic*, dedicata a Walt Disney e alla trasformazione della sua azienda del divertimento in una vera e propria ideologia.

CB

## Sala 13

*Peaches [Pesche]*, 2012

olio su tela

173,8 × 118,1 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



*Peaches [Pesche]* e *Technicolor* sono stati esposti per la prima volta a Londra nel 2012, insieme ai quadri della serie *Allot!*. L'anno successivo hanno assunto la forma di due affreschi murali nella tromba delle scale della Schauspielhaus di Dresda in occasione della mostra *Constable, Delacroix, Friedrich, Goya. A Shock to the Senses*, della quale Luc Tuymans è stato curatore. In seguito sono diventati due serigrafie realizzate da Roger Vandaele ad Anversa. Le fonti iconografiche di queste due opere provengono da un filmato pubblicitario datato 1913, la cui scarsissima nitidezza e debole saturazione hanno particolarmente colpito Luc Tuymans. Eppure la caratteristica che si nota subito è il modo molto particolare con cui l'artista gioca con i bianchi. Se i soggetti si possono riferire alla natura morta fiamminga, nonché ai quadri di Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) e di Édouard Manet (1832-1883), Henri Fantin-Latour (1836-1904), Pierre Bonnard (1867-1947) o Édouard Vuillard (1868-1940), un grado analogo di sperimentazione nell'uso del bianco e del vuoto, come maniera di creare spazio e luce tra gli oggetti, va cercato in particolare in Paul Cézanne (1839-1906). Luc Tuymans ci rammenta in questo modo che la pittura non ha a che vedere con la realtà, ma con la rappresentazione della realtà, una rappresentazione distanziata, sfalsata, diffratta.

MD

## Sala 13

*K*, 2017

olio su tela

135 × 80,2 cm

Collezione privata, Singapore



L'artista si è ispirato a manifesti pubblicitari visti a Panama che presentavano volti di donne levigati al punto di perdere la loro personalità. Come un cineasta, egli ha zoomato su questo viso che presenta un primo piano tanto stretto da risultare tronco, incompleto. Avvicinando così la sua «videocamera-pennello», traccia questo volto femminile come se fosse un oggetto, che è appunto lo scopo della pubblicità, e in particolare di quella che promuove i prodotti di bellezza. Questo approccio, non essendo contestualizzato, ci dà la sensazione di avere davanti una persona vuota, quasi morta. Con questo livello di ingrandimento l'artista ha messo in risalto lo sguardo della giovane donna, un oggetto al punto di non avere neppure un nome, ma solo una lettera, «K». Lo sguardo è intenso ed espressivo, come se provasse a esistere al di là dell'immagine e del profitto che il commercio vuole ricavare da lei. Sembra avere un atteggiamento di sfida, essere consapevole dello sfruttamento e pronta a battersi mentre guarda lontano, davanti a sé, forse verso un futuro in cui la donna non sarà più un oggetto. Il quadro è liscio, piatto, e i colori pastello rafforzano il contrasto fra l'aspetto artificiale dell'immagine pubblicitaria e l'umanità di tutte le donne. *K* ha la bocca chiusa, ma accenna un lieve sorriso e il suo silenzio è molto eloquente.

CB



## Sala 14

*Ballone [Palloncini]*, 2017

olio su tela

185,6 × 151,2 cm

Collezione privata



Questo quadro è ispirato a una scena cui l'artista ha assistito in prima persona. Un clown, di notte, armato di una mazza da baseball, evoca un soggetto divenuto classico: quello del clown solitario e minaccioso che fa male ai bambini, un personaggio ancor più inquietante e pericoloso di un criminale «abituale». Come in altre tele che rappresentano uomini violenti (dai nazisti al cannibale Issei Sagawa), si presenta un contrasto molto marcato tra l'abito gradevole del personaggio e quelle che si presumono essere le sue intenzioni. Un contrasto sottolineato dal gioco di luci, che rammenta le pitture nere di Francisco Goya, che circondano il clown con un alone di vivido chiarore, mentre sul muro si staglia nettamente la sua ombra scura e sinistra. Il suo sguardo rivolto fuori campo, poi, non fa che accrescere l'atmosfera angosciante della scena, perché non sappiamo chi stia guardando, né che cosa farà.

Il trattamento rievoca inoltre i film espressionisti degli anni Trenta, in particolare *Freaks* di Tod Browning. Si può anche rilevare una corrispondenza con il simbolista belga James Ensor (1860-1949), un precursore dell'espressionismo che ha spesso rappresentato personaggi clowneschi e carnascialeschi, caricaturandoli fino a renderli mostri spaventosi pur restando ridicoli. Appassionato di Ensor, Luc Tuymans è stato curatore di una mostra del 2017 dedicata a questo artista, dal titolo *Intrigue*, alla Royal Academy di Londra.

CB

## Sala 14

*Recherches [Ricerche]*, 1989

olio su tela; trittico

36,5 × 44,5 cm

36,2 × 38,1 cm

41,9 × 46,4 cm

Collezione privata. Per gentile concessione

di David Zwirner, New York/Londra



Nel 1994 Luc Tuymans dipinge una semplice abat-jour e intitola il quadro *Lamp [Lampada]*. L'anno successivo riprende lo stesso soggetto e gli dà il titolo *Home Sweet Home [Casa, dolce casa]*. Il quadro a sinistra del trittico, *Recherches [Ricerche]*, è la primissima versione, datata 1989. Niente di speciale, si dirà, in questa lampada da salotto appoggiata su un tavolo e dipinta con mano quasi esitante, se non che proviene da una fotografia del mobile di un ufficiale nazista del campo di concentramento di Buchenwald, e che il paralume è realizzato in pelle umana. Le apparenze ingannano sempre. Il dente del pannello centrale e la vetrina del pannello di destra sono tratti da fotografie che lo stesso Luc Tuymans ha scattato direttamente ad Auschwitz e Buchenwald nel 1986, in occasione di un viaggio in Polonia e Germania. Ciascuna di esse testimonia la profanazione dei corpi e il saccheggio da parte dei nazisti degli oggetti preziosi presenti sui cadaveri, come i capelli, i denti d'oro e persino le fedi matrimoniali. Per Luc Tuymans è umiliante l'apparente inespressività di queste immagini. Sono infatti la testimonianza di un'idea della medicina, della scienza o della coscienza nelle quali l'essere umano e la vita hanno perso uno scopo.

MD

## Sala 14

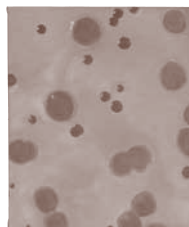
*Bloodstains [Macchie di sangue]*,

1993

olio su tela

57,5 × 47,5 cm

Jenny &amp; Jos Van den Bergh-Quermia



La fonte iconografica di *Bloodstains [Macchie di sangue]*, che è realistico e astratto al contempo, è un campione di sangue visto al microscopio.

È un riferimento a *Der diagnostische Blick*, nel senso che si tratta di un elemento del corpo esaminato in maniera clinica e medica. Non si sa se il sangue rappresentato qui sia all'interno del corpo oppure sia stato versato, il che farebbe presupporre un incidente o qualcosa di più cupo. Non si sa neppure se si tratti di sangue contaminato dall'Aids. L'artista ha dichiarato che, anche se non aveva intenzione di alludere all'epidemia, forse ne è stato inconsciamente influenzato.

Le macchie di sangue sembrano muoversi, e alcune si direbbe stiano per uscire dal quadro, che diventa quasi un organismo vivente.

Luc Tuymans ci dice che, anche quando la tela è appesa, le macchie continuano a muoversi e il quadro a crescere.

In questo caso Tuymans ha realizzato un'opera inquietante prendendo come tema il sangue, materia e simbolo tanto della vita quanto della morte.

CB

## Sala 14

*Wandeling [Passeggiata]*, 1989

olio su tela

69,9 × 54,9 cm

Collezione privata



Nell'opera di Luc Tuymans i riferimenti alla seconda guerra mondiale e al nazismo sono ricorrenti. L'artista, tuttavia, non affronta questi soggetti di petto, ma seguendo dettagli, tracce o indizi che si potrebbero ritenere minori, secondari o accessori: Tuymans, al contrario, li ritiene rivelatori di ciò che ha avuto o avrà luogo, come fossero dei sintomi.

La fonte iconografica di *Wandeling [Passeggiata]*, per esempio, è la semplice fotografia di una passeggiata di dignitari nazisti a Berchtesgaden, non lontano dalla residenza di Adolf Hitler nelle Alpi bavaresi.

Nessuno sa quando e dove sia stata decisa la soluzione finale, che culminerà nella creazione dei campi di sterminio e delle camere a gas: durante una normale conversazione oppure in un ufficio di cancelleria? L'opera di Luc Tuymans fa nascere questo dubbio. Seguendo una linea che taglia il quadro in diagonale, il gruppo di uomini e donne, quasi troppo piccoli, attraversa una zona indefinita, una distesa grigia che non è terra, neve o cielo: è un vuoto, quasi un nulla. Al loro fianco un solo albero, troppo grande e quasi morto.

Tutto in questa tela parla solo di sintomi o premonizioni di un fuori campo della rappresentazione – ciò che manca all'immagine sia perché è stato cancellato dall'artista, sia perché l'inquadratura è troppo stretta per mostrarci quello che vorremmo vedere – e di ciò che significa, ovvero il tenore della conversazione che vorremmo conoscere.

MD

## Sala 15

*Allo! I*, 2012

olio su tela

133,7 × 182,6 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



Presentato per la prima volta nel 2012 a Londra insieme a *Peaches [Pescche]* e *Technicolor, Allo!* *I* fa parte di un gruppo di sei quadri, tutti basati su una serie di immagini di uno schermo televisivo che trasmette il film *The Moon and Sixpence [La luna e sei soldi]* di Albert Lewin (1942), titolo anche dell'omonimo libro di William Somerset Maugham del 1919, una versione romanziata della vita dell'artista Paul Gauguin. Luc Tuymans è rimasto particolarmente affascinato dagli ultimi minuti della versione restaurata di questo film, che passa dal bianco e nero a un'esplosione di colore nel momento in cui un amico di Paul Gauguin, allora morto, entra nella sua capanna e rimane immobile e stupefatto di fronte agli enormi quadri dai colori squillanti che vi sono appesi dentro: una visione del paradiso che l'artista aveva sempre cercato di ottenere senza mai riuscirci, o almeno così credeva.

In *Allo! I* si può distinguere il riflesso di Tuymans nello schermo mentre sta fotografando la scena: lo spettatore diventa quindi testimone di un gioco visivo che mescola arte, realtà e finzione attraverso un'opera che riproduce un artista mentre fotografa un uomo alla ricerca di un artista, ma che in realtà è solo alla ricerca di se stesso (ed è questo quasi sempre il caso di Tuymans).

Il titolo rimanda più in particolare al pappagallo di un bar nei pressi dell'atelier dell'artista, ad Anversa, che aveva l'abitudine di accogliere chi entrava con un «Allo!» esotico e stridente, una forma di gioiosa ironia che si addice alla perfezione alla personalità di Luc Tuymans. Oggi l'animale è morto.

MD

## Sala 16

*Frozen [Ghiacciato]*, 2003

olio su tela

101 × 71 cm

Pinault Collection



Questo quadro è stato presentato per la prima volta a New York nel 2003 in occasione della mostra *Fortune*. Fino a oggi, si tratta dell'unica occasione in cui è stato esposto.

Tuymans lo ha realizzato partendo da un'immagine scattata a Černobyl' dopo la catastrofe della centrale nucleare Lenin, avvenuta il 26 aprile 1986 in quella che allora era la Repubblica sovietica dell'Ucraina, in URSS. Si tratta dell'incidente nucleare più grave del xx secolo, classificato al livello 7, il più alto della scala internazionale degli eventi nucleari. L'opera, dipinta dall'immagine di un documentario sui lavori eseguiti a Černobyl' dopo la catastrofe e diffuso su YouTube, rappresenta la mano guantata di un operaio che raffredda e ripara un elemento di uno dei reattori.

Per questo quadro, il cui titolo significa «ghiacciato», Luc Tuymans ha utilizzato una ricca tavolozza di colori freddi, delicatamente disposti e combinati, per rappresentare il ghiaccio che segue al surriscaldamento del reattore. Come spesso nei suoi quadri, nella parte inferiore sinistra si nota un forte chiarore, che forse rammenta la fusione, il quasi-Armageddon nucleare che vi è avvenuto. L'immagine può inoltre essere considerata l'allegoria di un disastro creato per mano dell'uomo, e che è più grande di lui, sull'esempio di altri eventi accaduti in seguito, come l'11 settembre.

CB

Sala 16

*Die Zeit [Il tempo]*, 1988

olio su cartone; quadrattico

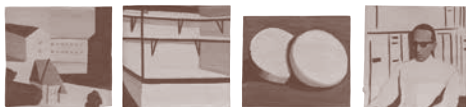
34,6 × 36,9 cm

36,5 × 35,1 cm

31,4 × 36,9 cm

34,6 × 35,1 cm

Collezione privata



*Die Zeit [Il tempo]* è composto da quattro quadretti molto contrastati. Nel primo, la chiesa di un villaggio abbandonato proietta un'ombra fredda. Sullo sfondo si vede una fabbrica e nel cielo bianco sono ancora leggibili, sebbene in parte cancellate, le parole «rien en vue», nulla in vista. Il secondo si sofferma su mensole vuote con sostegni triangolari simili a denti. Sul terzo sono sovrapposte due forme arrotondate: in realtà si tratta di pastiglie di legumi prodotte a livello industriale durante la seconda guerra mondiale come succedaneo dei pasti per i soldati. Il quarto pannello presenta il viso di un uomo che indossa un paio di occhiali da sole che lo nascondono al nostro sguardo. Si tratta di Reinhard Heydrich, uno dei personaggi più potenti del Terzo Reich soprannominato «il macellaio di Praga». L'opera non descrive direttamente la seconda guerra mondiale o l'Olocausto ma, attraverso lievi tocchi indistinti, strani e indirettamente inquietanti, riesce a turbare lo sguardo e a creare nello spettatore un dubbio sulla realtà di ciò che vede, poi sulla propria capacità di analizzare e decrittare il contenuto di un'immagine.

MD

Sala 16

*Big Brother [Grande fratello]*, 2008

olio su tela

146,4 × 225,1 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



All'origine di questo quadro c'è la foto di uno schermo televisivo che trasmette il reality show *Il grande fratello*, della quale Tuymans ha mantenuto i toni grigio-azzurri originali. Il principio di questo programma è riprendere i protagonisti 24 ore su 24 con le telecamere che sono disposte in ogni angolo dell'abitazione in cui sono rinchiusi; la banalità della vita diviene così avvenimento. Qui Luc Tuymans si è soffermato sulla camera da letto collettiva, un luogo particolare di voyeurismo, sessualità, finzione, menzogne e, di fatto, di segregazioni coscienti o incoscienti, volute o subite, obbligate o suggerite.

MD

## Sala 17

*Heillicht [La luce che guarisce]*, 1991

olio su tela; trittico

85,5 × 63,3 cm

50 × 40 cm

37 × 40,5 cm

Mu.ZEE, Ostenda



Questo trittico è composto dal quadro che gli dà il titolo, *Heillicht [La luce che guarisce]*, al centro, e da *Smell [Odore o Odorato, a sinistra]* e *Incest [Incesto, a destra]*. Sono stati ideati in maniera indipendente tra loro, poi Luc Tuymans ha deciso di farne un'opera unica per via dei colori. La tela centrale, il cui titolo in tedesco significa «luce che guarisce/rasserena», è ispirato a un libro pubblicato in Germania nel 1942 (e autorizzato in Canada) del dottor Paul Wolf: *Meine Erfahrungen... farbig [Le mie esperienze... a colori]*. L'opera è dedicata a una tecnica della fotografia a colori che dà alle immagini l'aspetto di un dipinto e che ha permesso, per la prima volta, di creare riproduzioni a colori in grandi quantitativi. Fu utilizzata in particolare dalla propaganda nazista. L'artista, in questo caso, ha riprodotto una foto del libro in cui si vede un medico che cura un giovane paziente con una terapia della luce, ma ha rappresentato i due personaggi in maniera più sommaria, con ampie pennellate. La luce si irradia sempre, ma qui è offuscata e certo non ha il calore e l'ottimismo della foto originale. Questa tela è accompagnata da *Smell*, che rappresenta in maniera astratta dei flaconi di deodorante per ambienti: con una tavolozza di rosa e arancio l'artista traduce gli odori in forme e colori, come a voler fondere due sensi in uno solo. *Incest* è un contrappunto sorprendente alle altre due tele. In bianco e nero, richiama il senso del tatto rappresentando, con un primo piano molto ravvicinato, una mano che passa per un orifizio. Questo atto, violento e trasgressivo, viene evocato qui con freddezza, in maniera decontestualizzata e priva di umanità.

CB

## Sala 17

*Portrait [Ritratto]*, 2000

olio su tela

67 × 39 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



*Portrait [Ritratto]* è stato dipinto a partire da una foto commemorativa come quelle che si distribuiscono in Belgio in occasione dei funerali, e che l'artista ha raccolto per strada. L'immagine di partenza non ha praticamente significato per un estraneo e il passaggio del tempo ha tolto alla foto quel poco di distinzione e informazione che ancora aveva. Inoltre la scelta di Luc Tuymans di dipingere il viso con lo stesso colore dello sfondo toglie ulteriore realtà alla presenza di questa donna nel quadro. Nello stesso modo i tocchi di giallo aranciato su occhi, labbra e collo, anziché allietare il viso, gli conferiscono un effetto di malessere e rassegnazione legato all'idea della fine della vita e della scomparsa.

MD

## Sala 17

*Cook [Cuoco]*, 2013

olio su tela

229,5 × 169,3 cm

Collezione privata



*Cook [Cuoco]* fa parte di una serie di quadri, presentati per la prima volta nel 2013 alla Zeno X Gallery di Anversa insieme a opere di Marlene Dumas, pittrice sudafricana stabilitasi nei Paesi Bassi con la quale Luc Tuymans ha un rapporto di complicità artistica e amicizia: la mostra era intitolata *Twice*. Questo quadro rappresenta un cuoco, ritratto quasi di tre quarti, mentre fa a pezzi un animale prima di arrostirlo. Poiché tutto il quadro è lavorato sui toni di rosso, arancio, giallo, bianco e grigio azzurrato, simili a quelli di un forno a legna, si ha la sensazione che sia il fuoco a illuminare direttamente gran parte della scena mentre il cuoco, interamente vestito di bianco, diventa uno spettro abbagliante.

L'effetto quasi spirituale di questo quadro non è molto lontano dalla grande pittura barocca, in particolare da quella di Caravaggio, ma anziché mantenerne i chiaroscuri, le tinte calde, cupe e terrose e i colori uniformi rosso saturo, Luc Tuymans ha scelto di invertire i contrasti, passando al bianco, alla luce fredda e a tinte simili a quelle di un tramonto o di un'esplosione atomica già utilizzate per *Sundown [Tramonto]* o *Instant [Istante]*. L'opera di Tuymans è costellata di omaggi ai maestri del passato, ma il suo sguardo non è mai ironico o parodistico. Al contrario, assimila la lezione degli antichi per meglio rivisitarli rispetto al mondo attuale.

In un certo senso, in questo caso si tratta tanto di una rivisitazione contemporanea del personaggio di Vulcano – qui si può pensare a quello di Pieter Paul Rubens anche

per i particolari del copricapo, alla tavola di lavoro messa in orizzontale e alla linea diagonale in basso a destra – quanto del ritratto di uno degli chef in voga oggi, dei quali Luc Tuymans ama assaporare le raffinate preparazioni.

MD

## Sala 18

*Lungs* [*Polmoni*], 1998

olio su tela

158 × 95,5 cm

Collezione di Beth Swofford



Luce, colore e profondità sono alla base dell'opera di Luc Tuymans. L'anaglifo, che permette di vedere la terza dimensione grazie a occhiali appositi, è alla base del principio di realizzazione di *Lungs* [*Polmoni*]. La fonte iconografica è, in effetti, una rappresentazione in 3D trovata in un manuale di anatomia e rappresenta lo spaccato trasversale interno di un polmone. In questo quadro l'artista ha quindi reso l'organo alla base della vita umana in modo quasi fantomatico, sovrapponendo e sfalsando strati di colore bruno, beige, rosso cupo e verde fosforescente. Basandosi da un lato su immagini scientifiche o mediche e, dall'altro, sull'interno del corpo umano, Luc Tuymans ha aperto in questo modo la tela sull'infinità di spazi alternativi o interstiziali della rappresentazione.

MD

## Sala 18

*Intolerance* [*Intolleranza*], 1993

olio su tela

80 × 70 cm

Collezione privata, Belgio



Questo quadro rappresenta la collezione di bugie degli anni Settanta della madre di Luc Tuymans. Dentro ciascuna è collocata una candela spenta, e sono disposte in modo da trasformare la percezione. Vengono rappresentate strette una contro l'altra, tutte di altezze diverse, e proiettano un'ombra netta su uno sfondo dai toni ocra, rosa e bruno che sembra quasi spento.

Ma qui è tutto a essere spento, le bugie e il colore della parete, e non si vede la fonte luminosa se non attraverso le ombre che proietta. E tutto è ugualmente misero: le bugie disparate e vecchiotte sono collocate una vicino all'altra. In questa scena mancano luce, respiro e spazio e può essere considerata come una rappresentazione dei nostri interni – sia nel senso letterale delle nostre case, sia nel senso figurato del nostro spirito – tanto miseri (e *intolleranti*, sembrerebbe dire il titolo) che non resta più neppure lo spazio per una fiammella.

L'aspetto piatto della rappresentazione di quest'opera rammenta inoltre il maestro italiano della natura morta Giorgio Morandi (1890-1964), nelle cui opere, però, le ombre spesso non venivano raffigurate.

CB

Sala 18

*The Heritage VI [L'eredità VI],*

1996

olio su tela

53 × 43,5 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



Quella che, a prima vista, potrebbe sembrare l'immagine generica di un uomo della classe media americana, abbastanza gradevole e gentile, è in realtà il ritratto di Joseph Milteer, un estremista di destra della Georgia vicino al Ku Klux Klan. Spesso è stato citato nelle teorie del complotto nate intorno all'assassinio di John F. Kennedy, ma nessuno ha potuto provare un suo effettivo coinvolgimento. Luc Tuymans è stato particolarmente colpito da come i sottili occhiali di metallo ingrandiscano gli occhi, unici tratti visibili quando i membri del KKK indossano l'abito bianco e il cappello a punta. Eppure sono proprio gli occhi, il sorriso e la folta capigliatura che gli conferiscono un aspetto seducente e ordinato, sebbene sia l'incarnazione di una certa forma della «banalità del male» teorizzata dalla filosofa tedesca Hannah Arendt. Contrariamente ad altri dipinti di Luc Tuymans, questa tela non suscita alcun turbamento né alcun dubbio; sia la rappresentazione, sia il volto originale sono un vero e proprio inganno e una trappola temibile.

MD

Sala 18

*The Park [Il parco],* 2005

olio su tela

160 × 246,5 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



Sull'esempio di *Dirt Road [Strada sterrata]*, *The Park [Il parco]* non rappresenta nulla di preciso, ma solo una serie di tronchi d'albero ripresi dall'alto e inquadrati nella loro parte inferiore. La tavolozza dei colori utilizzati da Luc Tuymans è relativamente chiara e smorzata, mentre l'atmosfera che emana dalla tela è quella di una veduta notturna. Il quadro rivela inoltre il procedimento con cui opera l'artista, che parte da una fotografia scattata o trovata, riprodotta nuovamente una o più volte con la Polaroid fino a ottenere l'immagine desiderata che, infine, verrà dipinta su una tela di formato più o meno grande. Qui il quadro conserva più particolarmente traccia della fonte luminosa che ha permesso lo scatto – il lampo di un flash? una torcia elettrica? – oltre agli effetti di «decolorazione» delle tinte e ad alcuni dettagli tipici della Polaroid. D'altra parte la stranezza crepuscolare di questa immagine rammenta i grandi maestri della pittura simbolista belga come James Ensor, Léon Spilliaert, William Degouve de Nuncques, Georges Le Brun o Xavier Mellery.

MD



Sala 19

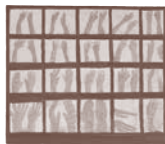
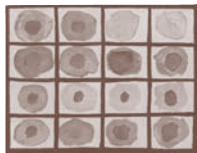
*Die Wiedergutmachung*[*Il risarcimento*], 1989

olio su cartone, montato su compensato, 36,6 × 43 cm

olio su tela, 39,4 × 51,8 cm

dittico

Collezione privata. Per gentile concessione dello Studio Luc Tuymans, Anversa



La serie dei quadri *Schwarzheide, Secrets [Segreti], Our New Quarters [Il nostro nuovo alloggio], Recherches [Ricerche]* e *Die Wiedergutmachung [Il risarcimento]* che costellano la mostra sono altrettanti frammenti di immagini del nazismo che hanno perduto le proprie caratteristiche di prove o indizi. La «banalità del male» teorizzata da Hannah Arendt è presente soltanto come assenza, attraverso mancanze, cancellazioni, ellissi o incongruenze formali. Per esempio, le due scatole di occhi e mani del dittico *Die Wiedergutmachung* potrebbero essere destinate a riparare vecchie bambole: in realtà provengono da fotografie ritrovate presso un medico nazista che aveva compiuto esperimenti medici sui gemelli tzigani, un popolo che, dopo la guerra, non ha mai ricevuto «risarcimenti» in quanto vittima del genocidio. Attraverso il trattamento pittorico di Luc Tuymans, al contempo sobrio e intenso, la fonte reale è carica di significato, al di là dei particolari cancellati o sfumati. Così come i fatti non si cancellano mai davvero dalla memoria di chi li ha vissuti, questa serie di opere sfida il tempo e l'oblio.

MD

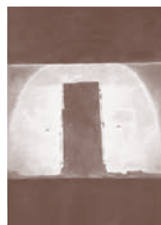
Sala 19

*Toter Gang [Vicolo cieco]*, 2018

olio su tela

258,6 × 185,5 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



Luc Tuymans rivisita qui un soggetto che attraversa l'insieme della sua opera: il nazismo. Ha utilizzato l'immagine della porta in acciaio che dava accesso al complesso del bunker di Hitler a Berchtesgaden. Nulla peraltro informa visivamente lo spettatore su questa fonte e neppure il titolo del quadro, che letteralmente significa «il corridoio dei morti», fornisce maggiori informazioni. L'artista, quindi, non ha voluto che questa tela fosse interpretata come un commento diretto sul nazismo. Per contro il soggetto appare chiaramente essere la chiusura, vista però in maniera paradossale. In effetti, su quale lato di questa porta chiusa ci troviamo? Dentro o fuori? Siamo protetti o prigionieri? Nel caso presente, sono affrontate entrambe le opzioni. Come accade spesso in Tuymans, il soggetto è decontestualizzato; la porta non appare legata ad alcun elemento architettonico e la composizione è astratta, con due bande orizzontali nere – il colore di tutti i colori, raramente utilizzato dall'artista e nella pittura figurativa – che inquadrano il rettangolo verticale della porta. Questa è circondata da un alone semicircolare di luce che le conferisce una dimensione surreale, metafisica, come se invitasse a passare verso l'aldilà. Il problema è sapere se dietro la porta esiste una possibilità di redenzione, anche per il male assoluto che è stato il nazismo. Il quadro mette in discussione anche la veridicità o meno delle immagini, che ci testimonia in maniera incompleta la nostra storia e ci rammenta la necessità di non dimenticare quel periodo buio, manifestando nel contempo le nostre stesse ambiguità.

CB

## Sala 19

*Penitence [Penitenza]*, 2018

olio su tela

195,5 × 141,2 cm

Collezione privata. Per gentile concessione della Zeno X Gallery, Anversa



Luc Tuymans ha preso le mosse da una scultura vista in Spagna, di quelle utilizzate durante le processioni della Settimana Santa che rappresentano la Vergine o un santo, in genere abbigliate con un mantello di velluto e passamaneria. *Penitence [Penitenza]*, che rievoca un rituale quanto mai cattolico, qui viene presentato a fianco di *Toter Gang [Vicolo cieco]*, che rievoca il male assoluto e la possibilità di redenzione.

Realizzate da artigiani, forse adorate da coloro che si definiscono «penitenti» della Settimana Santa, queste figure sono servite da modello anche a grandi pittori spagnoli, in particolare al barocco Francisco de Zurbarán. In questo caso l'immagine è troncata: infatti non se ne vede la testa. È inquadrata da sotto in su, il che mette lo spettatore (del quadro come della processione vera, durante la quale le statue vengono portate a braccia al di sopra della folla) in una posizione di adorazione e sottomissione, accentuata dall'imponente formato della figura e dal nero profondo dell'abito.

Tuymans, mettendo raffrontate questa penitenza e la porta chiusa del nazismo, indaga anche il soggetto filosofico e quasi psicanalitico della colpevolezza, vista però come una pessima soluzione rispetto alle atrocità della storia, delle nostre storie umane.

CB

## Sala 20

*Venedig [Venezia]*, 2017

olio su tela

107,3 × 208 cm

Collezione privata. Per gentile concessione della Zeno X Gallery, Anversa



Luc Tuymans ha scattato una fotografia a un quadro in bassorilievo visto all'hotel Bauer di Venezia. L'immagine dà all'opera fotografata un aspetto distorto, come se fosse realizzata in cuoio. È costruita e dipinta come fosse una scultura, e questo finisce per conferirle un aspetto astratto. La fotografia ha cambiato l'immagine originale e trasformato il tutto per farne una sorta di caricatura del progetto. La tela che ne risulta, con i colori terrosi, ocre e gialli difficili da realizzare, sembra una rappresentazione critica degli attributi del potere, della ricchezza e dell'orientalismo tipici di Venezia.

CB

## Sala 20

*Candle [Candela]*, 2017

olio su tela

134,6 × 108,5 cm

Collezione privata. Per gentile concessione dello Studio Luc Tuymans, Anversa



Come tutti i pittori, Luc Tuymans prova un forte interesse per la luce, che ha trattato in modi diversi, come per esempio in *Sundown [Tramonto]* e in *Instant [Istante]*.

Qui egli la affronta direttamente: il quadro si basa su una foto che l'artista belga ha scattato a una candela che brucia dietro un foglio di carta. Si può notare come Tuymans abbia scelto comunque di dipingere questa luce dietro uno schermo, quello della carta, come se fosse necessario avere di fronte un intermediario per afferrare realmente quella che può essere la natura di questo elemento fondamentale e affascinante della vita.

La luce, e il valore spirituale che noi le conferiamo, attraversa tutta la nostra civiltà cristiana, così come la storia dell'arte occidentale. Qui il gesto pittorico è una vera prodezza in quanto mostra senza spiegare e senza illustrare direttamente.

Contrariamente ad altre opere di Tuymans, qui il titolo è letterale («candela») e indica in maniera precisa il soggetto trattato.

CB

## Sala 20

*Indelible Evidence [Prova indelebile]*,

2017

olio su tela

87,9 × 97,4 cm

Peng Pei Cheng



Il soggetto di questo quadro è l'immagine di una mela morsicata, anche se non riconosciamo immediatamente il soggetto, soprattutto perché il frutto non è rosso o giallo, ma grigio, come se fosse di pietra o metallo.

Questo dipinto è ispirato a un fatto di cronaca realmente accaduto, in cui un medico riuscì a identificare un omicida grazie alla mela addentata che questi aveva lasciato sulla scena del crimine. Si tratta quindi di un corpo del reato.

La mela è un soggetto che Luc Tuymans ha rivisitato più volte. L'aveva già disegnata nel 1993, e l'ha ripresa per la mostra, *La pelle*, il cui titolo ha un evidente riferimento con il corpo qui evocato.

Impossibile non pensare alla prima mela addentata sul luogo del crimine: quella di Adamo ed Eva. Quel frutto funesto, che farà cacciare l'essere umano dal Paradiso terrestre facendone per sempre un peccatore, è l'indizio indelebile della prima «colpa», irreparabile fino alla fine dei tempi.

CB

## Sala 20

*Issei Sagawa*, 2012

olio su tela

116,2 × 81,4 cm

Collezione privata, Belgio



Come per l'altro quadro con lo stesso soggetto presente in mostra, che risale al 2014, Luc Tuymans ha realizzato questo nel 2012 partendo da una foto scattata con lo smartphone a un documentario su Issei Sagawa, un giapponese che nel 1981, a Parigi, aveva assassinato e cannibalizzato una compagna di studi della Sorbona. Sagawa trascorse qualche anno in una prigione francese prima di essere restituito al Giappone.

Qui abbiamo un'immagine sfocata di Issei Sagawa. La fattura del quadro riproduce la sfocatura dell'immagine (la foto di un video) e il viso, quasi astratto, sembra scomparire, in particolare la bocca, che è quella di un cannibale. Lo sguardo corre verso gli occhiali di Sagawa, che fanno pensare che si tratti di una persona saggia e studiosa. Anche in questo caso l'immagine proposta e scelta da Tuymans rende paradossale il soggetto: rappresentare l'impensabile. È in particolare il biancore del corpo a rendere il soggetto quasi irreali.

CB

## Sala 21

*Bedroom [Camera da letto]*, 2014

olio su tela

159,9 × 209,8 cm

Pinault Collection



L'immagine è quella di un lampadario spento in una camera, della quale non vediamo alcun particolare, immersa nella luce incerta dell'alba o del crepuscolo.

Di sicuro una delle sfide più difficili della pittura è dipingere la luce, che qui appare come una sorta di sfera di cristallo per la divinazione.

Viene presentata dal letto dell'artista, nella sua camera (da qui il titolo). Si tratta della sola indicazione biografica, vista l'assenza di dettagli che consentano di vedere il resto della stanza.

Le fonti luminose sono un tema ricorrente nell'opera di Luc Tuymans, e in particolare un certo tipo di luminescenza che appare in diverse sue tele e in molti soggetti.

In questo caso la luce non conferisce profondità, ma è anzi abbastanza piatta e rammenta la luminescenza degli schermi televisivi o di quelli dei cellulari. Allo stesso modo essa non indica un preciso momento nel tempo, che potrebbe essere il mattino come la sera, e rammenta dunque il «tempo fuori dal tempo» del cyberspazio.

CB

## Sala 21

*Bend Over [Piegarsi]*, 2001

olio su tela  
60 × 60 cm  
Collezione privata



*Bend Over [Piegarsi]* si sofferma su un momento di estrema vulnerabilità e intimità: un uomo, o una donna, a malapena vestito, è piegato in avanti e ci mostra la curvatura della schiena. Anche se in realtà si tratta di un esame per rilevare la scoliosi (l'artista infatti ha tratto l'immagine da un manuale di medicina), Luc Tuymans pone lo spettatore nella scomoda posizione di testimone di una scena quasi umiliante e lo coinvolge in maniera deliberata come complice del potere della scienza e della medicina sulle persone, così come indica il tono autoritario del titolo. Con questo afferma che non esiste banalità o neutralità delle immagini, quando è in gioco la vita umana.

MD

## Sala 21

*Niger*, 2017

olio su tela  
180,7 × 236 cm  
Collezione privata. Per gentile concessione della Zeno X Gallery, Anversa



L'immagine utilizzata in questo quadro è quella della superficie della terra di una miniera d'argento durante il suo sfruttamento. Come spesso avviene nei quadri di Luc Tuymans, il soggetto ha un doppio senso, in quanto offre una rappresentazione quasi astratta e monocroma, rievocando al contempo lo sfruttamento dei minatori mentre il Niger era una colonia francese, dal 1900 al 1958. La colonizzazione dell'Africa da parte dei Paesi europei è un tema ricorrente in Luc Tuymans, che ha analizzato in modo particolare la violenza in Congo nel periodo coloniale belga. La distesa di terra rappresentata sembra quasi una superficie lunare e rammenta in ogni caso un altrove. Le tracce ricordano elementi decorativi, le forme utilizzate per bassorilievi o gioielli, o anche un labirinto. Tuymans propone ancora una volta un soggetto che può essere visto, o letto, in modi diversi. È possibile vedervi anche delle trincee, che rammentano le vecchie fotografie in bianco e nero della guerra del 1914-1918, un periodo in cui i coloni europei regnavano da padroni sull'Africa.

CB

Sala 22

*Twenty Seventeen*  
 [*Duemila diciassette*], 2017

olio su tela  
 94,7 × 62,7 cm  
 Pinault Collection



L'immagine del quadro è ispirata a una serie televisiva brasiliana dal titolo *3%*, che ci immerge in una società distopica divisa in due: da una parte i ricchi (il 3% della popolazione), dall'altra i poveri.

Per poter accedere alla società dei ricchi, i poveri, compiuti i vent'anni, possono tentare la fortuna con un esame-gioco, il «Processo», ma hanno diritto a un'unica possibilità, e solo il 3% di loro arriverà alla meta. Quando un concorrente sbaglia, sa che la sua sorte è segnata e che verrà avvelenato.

Il quadro rappresenta il viso di una donna nel momento in cui scopre di essere condannata a morire con il veleno. La situazione e l'intento sembrano molto attuali, considerando il gran numero di produzioni che dipingono un futuro da incubo nel quale la maggior parte degli esseri umani è asservita: da *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e, più di recente, *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017). Il quadro è un'immagine che coglie l'impotenza dell'essere umano di fronte a un potere assoluto e non identificabile.

CB

Sala 22

*The Shore* [*La battaglia*], 2014

olio su tela  
 194,2 × 358,4 cm  
 Tate



Luc Tuymans si avvale di tutte le tecniche del cinema e della fotografia. E grazie a queste inquadra i propri soggetti in maniera insolita, ricorrendo al primo piano, alla sfocatura, all'effetto notte o alla sovraesposizione. Il quadro fa quindi riferimento alla scena iniziale del film del 1968 di Don Chaffey *Twist of Sand* [*Vortice di sabbia*]. Un ex ufficiale della Marina britannica, divenuto contrabbandiere, si confronta con il proprio passato quando, per recuperare un carico di diamanti, deve tornare nelle pericolose acque della Costa degli Scheletri, nei pressi della frontiera con l'Angola. Lo tormenta il ricordo di un episodio della seconda guerra mondiale: una missione di ricerca e distruzione in quelle acque che ha coinvolto un sottomarino tedesco con il massacro del suo equipaggio. Quel trauma viene espresso con intensità nella sequenza iniziale del film, dove le figure dei marinai emergono progressivamente dall'ombra agitando le braccia in segno di resa. Anche questo quadro costituisce un'eccezione nell'opera di Luc Tuymans, che in genere rifiuta di usare il nero. Qui l'artista se ne serve per sublimare l'effetto drammatico della scena, prendendo esempio dal nero di Francisco Goya.

MD

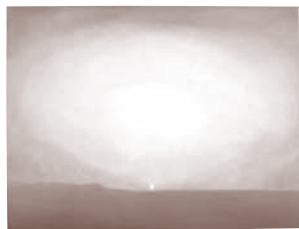
## Sala 22

*Sundown [Tramonto]*, 2009

olio su tela

182 × 239 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



*Sundown [Tramonto]* è una tela di grande formato che, come indica il nome, rappresenta un tramonto, ma si potrebbe anche interpretare come la rappresentazione di una nube atomica. Come nel caso di *Instant [Istante]*, i colori dominanti – rosso, arancio e rosa – suggeriscono più che raffigurare l'evento, il fenomeno fisico, la deflagrazione, l'esplosione o il calore indotto. In effetti la fonte del quadro è una foto a bassissima risoluzione recuperata sul web, che non ha alcun rapporto con la realtà ed è realizzata digitalmente. La degradazione dei colori, che partono dal blu per andare verso il bianco, e che Luc Tuymans ha reso con minuzia sulla tela, è così più artificiale che naturale, più tecnica che emotiva, più gelida che calda.

Ancora una volta l'artista ci chiede di affrontare il quadro, la rappresentazione, l'immagine per meglio decifrarle, comprenderle, interpretarle al di là della loro natura o della loro prima apparenza, per poi dare loro spessore e significato.

MD

## Sala 23

*The Return [I redivivi]*, 2018

olio su tela

228,1 × 166 cm

Igal Ahouvi Art Collection



Quest'opera presenta un'immagine molto cinematografica e drammatica di tre personaggi che scendono una scala, ed è ispirato alla nuova serie televisiva di David Lynch, *Twin Peaks - Il ritorno*. I toni in bianco e nero dell'immagine, la luce che li illumina dal basso e proietta la loro ombra sulla parete, la statura di questi tre uomini che sembrano tornare («il ritorno») dal freddo e il fatto che siano colti in movimento mentre scendono una scala sono tutti elementi che, come al cinema, ci fanno pensare che sia avvenuto qualcosa prima, e che i tre siano sul punto di far avanzare il racconto in modo drammatico verso un epilogo che avverrà fuori campo, dopo l'istante fermato sulla tela.

In questo modo il quadro ci proietta nella storia del cinema: oltre a Lynch si può pensare per esempio a Murnau e a Orson Welles.

Si tratta di una tela fredda, come se fosse chiusa, al contrario di *Pigeons [Piccioni]* che, sebbene dipinti dalle immagini di un libro, sembrano vivi, mentre qui il tempo pare essersi fermato. È l'ombra, quindi in un certo senso il vuoto, che conferisce spessore ai personaggi. Eppure gli effetti contrastati che rendono drammatica la situazione sono tali da renderla quasi risibile. La rappresentazione in quest'opera è senza una meta: nulla ci viene detto dello scopo di questi uomini mentre scendono le scale. La scena ricorda il celebre *Nu descendant un escalier [Nudo che scende le scale]* di Marcel Duchamp (1912), ripreso da Gerhard Richter molto più tardi, nel 1966: anche lì i personaggi scendono senza una destinazione.

CB

## Sala 23

*Mother of Pearl [Madreperla],*

2018

olio su tela

204,6 × 159,7 cm

Collezione privata. Per gentile concessione della Zeno X Gallery, Anversa



Questo quadro evoca l'idea della vanità, che ritorna in diverse opere di Luc Tuymans. Si tratta di un primo piano di gettoni del casinò fotografati a Hong Kong, una città che, come tutti sanno, è stata una capitale del gioco d'azzardo spesso ricordata nel cinema, da James Bond a Orson Welles.

I gettoni di madreperla qui rappresentati costituiscono una sfida a dipingere per il riverbero, i riflessi e i colori iridescenti, ricchi e semplici al contempo. In questo caso la tavolozza dell'artista è sfruttata al massimo. Come spesso avviene nei suoi quadri, Luc Tuymans ci propone una posizione paradossale che consente diverse letture e interpretazioni dell'immagine. Vi si può vedere una raffigurazione del denaro fittizio della nostra economia-casinò, della cupidigia di coloro che non smettono mai di accumulare, o ancora dell'aspetto transitorio e vano della ricchezza, in quanto i gettoni qui impilati sono privi di un ordine, come un mucchio di rifiuti.

CB

## Sala 23

*Orchid [Orchidea],* 1998

olio su tela

99,5 × 76,7 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



Luc Tuymans considera *Orchid [Orchidea]* come un «quadro violento», sottolineando del resto il carattere sessuale legato all'idea del «taglio». Per questo l'artista non indica se questo taglio si riferisca a un atto realizzato sul corpo fisico del fiore – innesto o mutazione genetica – o sulla tela stessa. Aggiunge inoltre che, statisticamente, si può notare come il seme sessuale degli uomini diventa sempre meno denso e fertile mentre, al contempo, le piante cambiano o arricchiscono i propri caratteri sessuali per adattarsi e sopravvivere alle molte mutazioni degli ecosistemi. Le nozioni di naturale e artificiale – qui accentuate dal colore verde crudo utilizzato – si ritrovano del resto del tutto scombinare di fronte ai caratteri di originalità, purezza e autenticità associati alla natura e all'essere umano. In un certo senso *Orchid* è una forma inedita di vanità contemporanea, un'ode alla bellezza mutante – quasi «replicante» – che oggi viene elaborata in laboratorio.

MD



Sala 24

*The Rabbit [Il coniglio]*, 1994

olio su tela

59,5 × 72 cm

Collezione privata.

Per gentile concessione di Hauser &amp; Wirth



Dolce creatura campestre, il coniglio è presente in numerose culture come animale legato alla luna, alla fertilità e alla primavera. Quello del quadro sembra illuminato da una luce lunare ma dall'interno, e sembra si appresti a rosicchiare un quadrifoglio, altro simbolo di abbondanza e fortuna. La scena potrebbe svolgersi subito prima dell'alba o appena scesa la notte, nel momento in cui i conigli escono dalle tane, ma comunque alla luce della luna che immerge tutto il quadro in una sorta di aura magica.

Questa caratteristica della luminosità, oltre a essere una prodezza tecnica dell'autore, è anche un riferimento a un soggetto che lo appassiona: l'irradiazione luminosa degli schermi di televisori, computer o smartphone. Quegli schermi ci illuminano, ma siamo per questo meno ciechi? Il coniglio, benché illuminato, non ha occhi. Si può sperare che il quadrifoglio lo proteggerà dai predatori, ma chi proteggerà noi dalle illusioni proiettate sui nostri schermi? Ne siamo diventati schiavi al punto che anche una creatura terrestre come un coniglio ci appare come un'immagine luminosa e disincarnata?

CB

Sala 24

*Corso II*, 2015

olio su tela

195,5 × 152,5 cm

Collezione privata. Per gentile concessione di David Zwirner, New York/Londra



Questo quadro è ispirato a una foto scattata dal padre dell'artista quando quest'ultimo era bambino, negli anni Settanta. Si tratta di un carro della Parata dei fiori di Zundert, il villaggio di origine della madre di Tuymans (e anche quello di Vincent van Gogh). Questo carro fiorito è il più grande del mondo.

Preparato in segreto per mesi, esce solo una volta all'anno in occasione della sfilata che avviene nella prima domenica di settembre, momento festivo e comunitario che ricorda il carnevale di Rio.

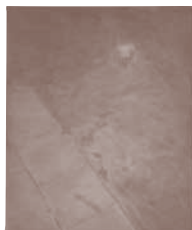
Quando è stata scattata la foto Luc Tuymans si trovava sul carro in compagnia di altri bambini, mentre gli altri abitanti della cittadina spingevano per farlo avanzare, un'esperienza angosciante che ha risvegliato in lui una sensazione di rabbia e gli ha persino rammentato la schiavitù: l'uomo trattato come una bestia da soma. Tuymans ha prodotto solo pochi quadri ispirati direttamente alla propria infanzia, e questo è l'unico presente in mostra. Nel trattamento pittorico, l'artista gioca con la sfocatura dell'immagine, a suggerire un ricordo evanescente, e usa una tavolozza poco realistica, conferendo così alla tela un senso di irrealtà, come per consentire uno sguardo critico. «I carri erano abbastanza bassi, quindi i bambini dovevano correre sotto e spingere. Era una sorta di schiavitù», ha detto l'artista. «Io ho utilizzato quelli che hanno una forma molto singolare e sono in qualche modo sfavillanti. Hanno inoltre una tensione molto aggressiva, rafforzata dal fatto che i carri avanzano molto lentamente».

CB

## Sala 24

*Dirt Road [Strada sterrata]*, 2003

olio su tela  
153,5 × 127 cm  
Collezione privata



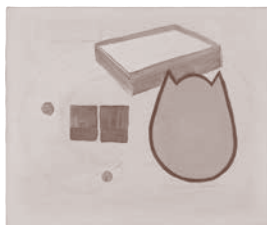
*Dirt Road [Strada sterrata]* è stato presentato per la prima volta a New York in occasione della mostra *Fortune*. L'insieme delle opere esposte faceva riferimento, in un modo o nell'altro, allo stato del mondo a seguito dell'11 settembre 2001, soprattutto per quanto riguarda gli Stati Uniti. Più in particolare, questo quadro non rappresenta nulla di preciso, solo un frammento di marciapiede lungo una strada, di notte, inquadrato di sbieco con una prospettiva dall'alto. Si potrebbe trattare del campo visivo di una telecamera di sorveglianza sotto un portico, o dello sguardo dell'artista stesso quando si sporge da una finestra per vedere chi suona alla sua porta. Lo spazio è chiuso e, al contempo, sfugge da ogni lato. Allo stesso modo, grazie al trattamento pittorico molto preciso e particolareggiato di ogni texture, lo sguardo del visitatore è invitato ad addentrarsi nel profondo degli strati pittorici anche se, nella realtà, incontrerebbe soltanto opacità insuperabili. Ed è questo il paradosso dell'opera di Luc Tuymans: aprire vie di fuga o possibilità nella rappresentazione laddove nella realtà tutto ci sembrerebbe ineluttabilmente chiuso e ottuso. In altre parole, rompere con il fanatismo e il fatalismo che si trovano al centro dell'instaurazione di una nuova società di sospetto e sorveglianza.

MD

## Sala 24

*Child Abuse [Violenza sui minori]*,

1989  
olio su tela  
55 × 65 cm  
Collezione privata



Ambiguità e disagio pervadono questa tela. L'iconografia sembra inoffensiva, con le sue forme semplici: un rettangolo, due quadrati, due punti e un tulipano ispirato a un logo pubblicitario. Anche i colori chiari appaiono anodini. Il titolo, però, è scioccante: *Child Abuse* significa «violenza sui minori». L'immagine proviene da una pubblicità che mette in guardia sui pericoli per i bambini, ma in questo caso la resa è quasi astratta. È un'opera che evoca le storie non raccontate, e potenzialmente orribili, che si svolgono dietro le apparenze della normalità, qualcosa di profondamente inquietante come una persona o un luogo familiare che all'improvviso diventano estranei o minacciosi.

CB

## Sala 25

*The Arena I, II, III*  
*[L'arena I, II, III]*, 2014

olio su tela

I: 176,3 × 252,7 cm

II: 182,2 × 253 cm

III: 169 × 242 cm

Collezione privata, Singapore



Il gruppo di quadri che forma *The Arena* [*L'arena*] è ispirato a un film in 8 mm girato dall'artista, che ne ha poi tratto delle foto. Viste nell'insieme, le tre tele riproducono una sequenza e un movimento della macchina da presa e applicano alla pittura la sintassi del cinema.

Inizialmente sono due gli elementi che colpiscono: un personaggio che non si vede nel primo quadro e si distingue nella penombra del secondo, e che poi si volta verso lo spettatore nel terzo. Si tratta della sola figura riconoscibile, isolata da un gruppo di persone indistinte. Il secondo elemento chiave è chiaramente la fonte della luce viva che costituisce il nucleo di ciascuna delle tre tele. Al centro della scena avviene qualcosa che attira l'attenzione di tutti, e il personaggio in primo piano sembra volerci avvisare.

In questo caso la difficoltà sta nel fatto che il soggetto centrale (della scena e dei quadri) è invisibile, benché vivamente illuminato. Non sappiamo che cosa avvenga, anche se si vede bene che si tratta di un evento intenso, forse anche drammatico. Ma chi sta guardando? Che cosa si vede? E come rappresentare ciò che si vede? Luc Tuymans, pittore e cineasta, pone la domanda... e nasconde la risposta in un abbaglio di luce.

CB

## Sala 26

*The Heritage I [L'eredità I]*, 1995

olio su tela

145 × 79,5 cm

Philadelphia Museum of Art. Acquistato con fondi provenienti dalla donazione (per scambio) di Mr. e Mrs. Arthur A. Goldberg e con fondi forniti dal Committee on Twentieth-Century Art, 1996



*The Heritage I [L'eredità I]* fa parte di una serie di dieci quadri esposti nel 1996 a New York e realizzati l'anno precedente. Questa serie è dedicata a rimettere in discussione icone e simboli culturali americani a seguito dell'attacco terroristico del 1995 all'edificio federale di Oklahoma City da parte di Timothy McVeigh. Attraverso una successione di sfumature di blu-grigio questo quadro fa emergere, da uno sfondo grigio pallido, due teste senza volto, senza particolari e senza contorni, una sopra l'altra. Simili nell'apparenza, una indossa un semplice berretto da baseball, l'altra porta lo stesso modello, ma con un paraorecchie, ricordo del tradizionale berretto da caccia americano. Questa duplicità invita lo spettatore a ridefinire le nozioni dell'identificazione collettiva di un oggetto, una figura o un evento, e quelle dell'anonimato individuale di fronte all'attualità, alla Storia o alla tragedia.

MD

## Sala 26

*Oregon*, 2017

olio su tela

326,5 × 186,4 cm

Collezione privata



L'immagine d'origine è la fotografia di un edificio di Portland (nello stato americano dell'Oregon) realizzata da Luc Tuymans con lo smartphone. Si tratta di una delle rarissime opere ispirate da una foto scattata direttamente da lui.

L'artista vi vede un dipinto murale, utilizzando il trompe-l'œil con vere e finte finestre. Il quadro rammenta un affresco classico, a parte il fatto che rappresenta l'idea americana di un nuovo mondo, quello del West, e nello specifico l'incontro fra i cacciatori bianchi e gli indiani, che si stringono la mano. Si tratta della rappresentazione di un'America sicura di sé, anche se tutti i personaggi sono armati.

Il quadro e la sua fattura rafforzano la «storicizzazione» del soggetto, della storia di un'America che è giovane ma che aspira ad apparire antica e radicata. L'opera mette in discussione anche l'immagine: non è iperrealista, ma sembra comunque provenire da un luogo, e questo provoca una *mise en abyme* del soggetto trattato: questo affresco murale a trompe-l'œil inganna anche la percezione, quella della fotografia e quella della pittura. Può un quadro dare peso storico a un soggetto? Il titolo, *Oregon*, rammenta la parola «origin», origine, e questo rafforza la questione dell'origine della storia evocata dal quadro.

CB

## Sala 26

*Donation [Donazione]*, 2008

olio su tela

24,6 × 31,3 cm

Collezione privata.

Per gentile concessione di Hauser &amp; Wirth



*Donation [Donazione]* è in realtà il ritratto dell'intellettuale britannico Jeremy Bentham (1748-1832), il quale dispose nel proprio testamento che il suo corpo venisse conservato come «auto-icona». A dispetto degli sforzi dei medici è stato però impossibile preservare la testa «nello stato in cui si trovava» ed è stata quindi sostituita da una riproduzione in resina. Il quadro di Luc Tuymans non è stato realizzato prendendo le mosse dalla testa in resina ma a partire da un'immagine filmata di questa, rendendo così ancora più ambiguo il rapporto tra la vita e la morte, il naturale e l'artificiale, che sono l'essenza della rappresentazione pittorica. Una confusione rafforzata dallo sguardo quasi vacuo del modello.

MD

## Sala 27

*Head [Testa]*, 2012

olio su tela

66,9 × 66,2 cm

Collezione privata



Tutta la superficie di questa tela quasi quadrata è occupata da un primo piano parziale della testa di un bambino, dipinta a grandi pennellate utilizzando una gamma sottile di malva, grigi e bianchi azzurrati. Si tratta della foto di un'ecografia? O di una bambola? Quella testa, però, sembra essere stata ferita o aver subito un'operazione chirurgica, come testimonia la cicatrice – o incisione – semicircolare in alto sulla destra.

Luc Tuymans ha spesso esplorato i volti infantili e le bambole, cercando di scoprire ciò che li rende diversi, ovvero in quale momento e in che modo si può rappresentare l'incarnazione, la vita che nasce, l'attimo in cui il viso diventa umano e abitato o, al contrario, quello in cui diviene un oggetto disincarnato. In *Head [Testa]* l'artista ha cancellato questa distinzione fra ciò che è e non è reale, ciò che è nato e ciò che è morto, tra un abbozzo in divenire e un progetto di vita incompiuto. L'immagine è molto intensa, ma si indovina che molte cose avvengono fuori campo, lontano dalla nostra portata. Come avviene spesso per questo artista, più si guarda, più si percepisce ciò che non si vede.

CB

## Sala 27

*Die blaue Eiche [La quercia blu]*,

1998

olio su tela

176,5 × 105 cm

Collezione Grażyna Kulczyk. Per gentile concessione della Galerie Isabella Czarnowska, Berlino



L'artista ha realizzato questo quadro a partire da un disegno di Caspar David Friedrich (1774-1840) ridisegnato, ritagliato e fotografato con una Polaroid. Questo artista tedesco ha sempre affascinato Luc Tuymans per l'efficacia dei suoi quadri e dei suoi disegni, opere spesso di piccolo formato, cosa che nulla toglie alla profondità del loro soggetto.

L'immagine è quindi quella di un disegno che fa parte di una serie realizzata dal celebre pittore tedesco e che rappresenta scene della natura in inverno, immobilizzata nel freddo, un soggetto nel quale Friedrich è considerato un maestro. In questo quadro Tuymans ha appiattito le intenzioni di Friedrich perché lo scatto fotografico, che raffigura un disegno rielaborato dall'artista, prende le distanze dal soggetto e fa scomparire la singolarità del disegno originale. Eppure in entrambi i casi il paesaggio è più mentale che reale. L'artista non riproduce la realtà, bensì l'immagine mentale del paesaggio, il che provoca una sensazione di estraneità nella quale il falso paesaggio può dare l'impressione della natura vera.

Luc Tuymans pone in tal modo una delle domande fondamentali dell'arte: si può credere nell'arte, in questo caso nella pittura, e nelle sue rappresentazioni?

CB

## Sala 27

*Fingers [Dita]*, 1995

olio su tela

37,5 × 33 cm

Musée d'arts de Nantes



*Fingers [Dita]* spinge i limiti dell'ingrandimento fino al punto ultimo della derealizzazione.

Se le due dita rappresentate appartengono sicuramente a un corpo, dunque a una persona reale, grazie all'inquadratura e all'uso di un solo colore esse divengono scultoree, quasi archetipiche.

La nozione di «primo piano» attraversa spesso l'opera di Luc Tuymans. La ritroviamo, per fare qualche esempio, nei tre occhi di *Pigeons [Piccioni]*, nelle masse indistinte di *Pillows [Cuscini]* o nel bulbo di *Orchid [Orchidea]*. Consente un passaggio – quasi una metamorfosi nel senso kafkiano del termine – tra umano e animale, normale e mostruoso, naturale e artificiale. Qui lo sguardo viene quindi invitato a non riconoscere il motivo rappresentato, e a non percorrere la superficie del quadro come fosse quella della pelle, ma a immergersi nella successione di strati di vernice per meglio raggiungere le pieghe della carne stessa e la sua organicità fondante.

MD

*Crediti fotografici*

Ron Amstutz. Courtesy David Zwirner, New York/London

Ben Blackwell. Courtesy David Zwirner, New York/London

Peter Cox. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

Matteo De Fina

Courtesy Hauser &amp; Wirth

Paul Hester

Kerry McFate

Tim Nighswander/IMAGING4ART. Courtesy David Zwirner,

New York/London

Adam Reich

Studio Luc Tuymans, Antwerp

Felix Tirry. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

*Luc Tuymans. La Pelle*

Palazzo Grassi, Venezia  
24.III.2019 — 6.I.2020

Testi di Caroline Bourgeois,  
curatrice della mostra,  
e di Marc Donnadieu, conservatore capo,  
Musée de l'Élysée, Losanna.

Il catalogo della mostra  
*Luc Tuymans. La Pelle*,  
pubblicato nel marzo 2019  
da Marsilio Editori in francese,  
italiano e inglese, raccoglie testi  
di Marc Donnadieu, Jarrett Earnest  
e Patricia Falguières.

# La Pelle

—

Luc Tuymans