

Note (1) sulla natura (2) contemporanea (3) del classicismo (5) realistico (4) e olandese (6) nella tradizione (7) da Jan Dibbets (8)

Barbara Reise

(1) Note

Quando scrissi per la prima volta un saggio da pubblicare mi chiesero di ridurre il testo di due terzi senza perdere niente del contenuto e, quando posi domande, mi dissero: "ma può servirsi delle note a piè pagina"; così misi due terzi di contenuto e di testo nelle note. Ma siccome stavo criticando in modo negativo certa critica a causa del suo non accademismo (una caratteristica del quale è l'estraneità della nota a piè pagina), decisi di rendere *interessanti* le mie note. Il risultato fu che mi interessai alle note *per se stesse*, e quando nel 1969 discussi con artisti e critici quell'articolo, promisi scherzosamente di scrivere un articolo che non fosse altro che un lungo titolo secondo lo stile della prosa accademica tedesca, con lunghe note a piè pagina. Eccolo.

Benchè all'inizio avessi pensato a questa forma come ad una parodia di una forma letteraria non creativa, polverosa e rigidamente tradizionale da astrarre in modo enfatico in un limite di "arte", ora penso che vi sia dell'altro da aggiungere. In un certo senso tutta la critica potrebbe essere costruita con "note a piè pagina" qualunque sia l'oggetto della critica. Certa critica si intitola "Note su" qualcosa, ma si presenta nella vecchia lineare successione saggistica di frasi lineari delicatamente plasmate in paragrafi; ciò implicitamente rivela una compiuta asserzione, con un inizio, un corpo centrale ed una fine (in quell'ordine) come un oggetto compiuto. Come tale, smentisce l'idea sperimentale di processo interno del titolo, è incoerente ed è soprattutto incompatibile con l'opera di artisti giovani che è fatta non tanto di oggetti materialistici immutabili quanto di processi di pensiero sperimentati attraverso una varietà di mezzi in "entità" distintamente strutturate. Le note a piè pagina hanno quella implicita struttura fisica simile a un ceppo che toglie rilievo a qualsiasi semplice parametro; il loro esulamento numerato dà adito a rinvii multidirezionali di pensiero associativo fra la precisa informazione testuale; e non pretendono di raccontare tutta la storia o di occuparsi di generalizzazioni di poco conto.

Tutto questo mi sembra sia particolarmente adatto ora per un mio "articolo" su Jan Dibbets. Avevo intenzione di scrivere su Dibbets quasi da quando ho avuto intenzione di usare questa forma, e so troppo o troppo poco della sua opera per accontentarmi appunto di un saggio. L'opera di Dibbets è in grande evoluzione molto produttiva, e qualitativamente molto irregolare, come documentato (vedi note 3 e 8); tratta di concetti e risultati che valgono per se stessi interi libri separati; e nei momenti migliori questi aspetti staccati si intrecciano in una fusione che rifiuta un diretto collegamento lineare o la descrizione. E se

queste note saranno della buona critica, saranno come le opere di Dibbets; ciascuna sarà una riflessione su e sarà ispirata da tutte le altre, qualsiasi sia la cronologia del loro incontro casuale. La prima nota potrebbe e forse dovrebbe essere (ri)letta per ultima.

(2) Sulla natura

Il focalizzarsi di Dibbets sulla Natura non-umana lo ha in modo naturale portato ad essere considerato come uno degli "Earth Artists". E dal 1967 la maggior parte delle sue opere sono state eseguite con i quattro tradizionali elementi naturali: terra, aria, fuoco e acqua, e anche con quegli aspetti della natura particolarmente predominanti nelle sue opere più recenti: movimento, tempo, e luce naturale. Questa non è la Natura delle Materializzazioni di Andre della chimica pura classificata, né l'elementarismo molecolare di Barry nella serie Inert Gas: gli elementi, per Dibbets, mantengono sempre il loro aspetto umanisticamente proporzionato. Di solito la terra è essenzialmente piatta: l'erba che cresce o la sabbia della spiaggia sono piatte come le fotografie che le rappresentano; è continua come il globo secondo la visione pre-Newton, con una linea d'orizzonte piattamente orizzontale come le strutture geometriche che Dibbets impone. L'acqua è presente sotto forma di mare, con divisioni orizzontali dall'aria e dalla spiaggia, con onde, e con il movimento della marea e del tempo. L'aria è più un fatto di distanza che di "tempo atmosferico"; i parametri territoriali di un pettirosso individuati, messi in evidenza, spostati; le distanze di crescita naturali e regolari delle conifere in una foresta vergine vicino a Cornell messe in evidenza dipingendo una fila di tronchi. Il fuoco è un fuoco grande a sufficienza per riempire uno schermo televisivo o comun-



Foresta vergine vicina ad Ithaca, New York, visivamente allineata da una singola linea di tronchi dipinti di bianco. Esposta alla mostra Earth Art, 1969.



Ombre marcate con nastro adesivo, Museo Haus Lange, Krefeld, Germania, novembre 1969.

que di grandezza fisica tale da bruciare lo schermo. Il naturale movimento del sole dall'alba al tramonto, il naturale movimento di un uccello durante la conquista del suo territorio, il naturale movimento della marea che intacca la spiaggia sono stati i mezzi fondamentali per strutturare le differenziazioni positive delle singole parti del lavoro o il cancellare un intervento fisico (come la correzione di prospettiva arata nel film *Land Art*) per lasciare il concetto sperimentato come unico risultato. Il movimento non è solo una parte della natura non-umana; anche i movimenti nei films *Venetian Blind* e *Louwer Drape* sono naturali in quegli interventi di luce naturale fatti con materiale domestico: il semplice e regolare gesto di tirare una corda per aprire e chiudere la tenda.

La luce, quale naturale necessità per la fotografia, è stata un materiale componente l'opera di Dibbets da quando ha iniziato ad usare questo mezzo. Ma più recentemente la luce come tale è diventata la struttura ed il tema del lavoro di Dibbets: attraverso le finestre a differenti ore del giorno, o fatta passare attraverso persiane differentemente aperte, o fatta passare attraverso diverse aperture dell'otturatore fotografico. Nella sua serie più recente, Dibbets ha contrapposto la luce diurna, che entra dalla finestra e viene fotografata a intervalli regolari dalle 3 del pomeriggio al tramonto, alla luce artificiale e regolare di un flash che, dall'interno batte contro la superficie della finestra; il risultato è una sequenza progressiva da una finestra opaca che mette in evidenza un "oggetto" ad una finestra scura che fa da sfondo a un

oggetto fisico leggermente in penombra: facendo una differenziazione visiva dell'esteriore verso l'interiore "realtà" fisica (cfr. nota 4) non meno interessante della "invisibile" strutturazione del contrasto tra la luce cambiata in modo naturale e quella mantenuta costante dall'uomo.

Attraverso la sua opera, la predisposizione di Dibbets per la Natura ha la sua spassionata oggettività che è lontana dall'enfasi associativa e dalla storicità di artisti come Richard Long, Hamish Fulton, Gilbert & George — o anche Michael Heizer e Robert Smithson. Con Dibbets, la Natura è osservata, modificata per qualche specifico attimo, ma lasciata e accettata come un fatto che è "altro". Una estensione di ciò è che la natura reale è fenomenologicamente distanziata dalla sua rappresentazione attraverso interventi umani come finestre, microfoni e amplificatori, lenti fotografiche e proiettori, e l'occhio umano — che sono loro stessi trattati "come fatti distanziati" come i fenomeni percepiti (cfr. nota 5).

(3) Contemporanea

La migliore produzione di Dibbets, come tutta la buona arte, possiede una particolare realtà contemporanea alla percezione che ne ha qualsiasi individuo. Molta sua produzione isola e si serve di quel presente dello spettatore che è importante per l'arte dell'opera. Quando trasformò un numero imprecisato di apparecchi televisivi in "caminetti" trasmettendo ventiquattro minuti di fuoco filmato nel 1969 usò quella distinzione visiva del normale passato e della futura programma-



Particolare del disegno-fotografia per *Daylight-Flashlight, Outsidelight-Insidelight*, 1971. Fotografie della finestra della Galleria Sperone, Torino, dalle 15 al tramonto.

zione come sua struttura scelta: e la potenza del pezzo consisteva nella sua lunga contemporanea presenza davanti a gente che non era abituata ad osservare così a lungo niente di così naturale (cfr. nota 2) sottile e "muto" come un fuoco, lasciato solo sul loro adorato canale della TV.

L'affiancare presente e passato costituisce la struttura di quei quattro lavori su "The Shortest Day of the Year" del 1970 che si trovano nel soggiorno di Dibbets, alla Galleria Konrad Fisher, al museo Van Abbe di Eindhoven e al museo Guggenheim; in ciascun caso (escludendo sempre il Guggenheim) quel giorno fu documentato da ottanta diapositive a colori scattate a intervalli regolari da una finestra dall'alba al tramonto e proiettate contemporaneamente insieme a quelle finestre in mostre successive: fornendo un continuo affiancamento di panorami contemporanei con proiezioni uniformemente illuminate del passato. Tale teoria è evidente quando delimitava col nastro adesivo le proiezioni della luce delle finestre a tempi definiti prima delle mostre al museo Haus Lange e alla Galleria Yvon Lambert nel 1969, dove lo stato attuale della luce naturale fu anche lui mostrato mettendo in evidenza il disegno che restava del suo passato. E l'uso corrente che Dibbets fa dei contesti della galleria come soggetto materiale delle sue opere che vi espone è un continuo esempio del porre l'accento sul senso che lo spettatore ha della propria situazione contemporanea.

Una facile accettazione della vita contemporanea è evidente nei mezzi espressivi di Dibbets e nell'uso che

ne fa (cfr. anche nota 4). Educato come pittore, egli si spinse sempre più verso opere in serie e moltissime opere illimitate (come la contemporanea produzione e distribuzione per i grandi magazzini) finché nel 1967 quando fu "perfetto" con l'oggetto dipinto a mano (cfr. nota 7), si dedicò a quei media tecnologici contemporanei accessibili a tutti: fotografia, registratori, carte geografiche, sistema postale, film e video-cassette. L'uso che fa dei media è semplice, talvolta persino tecnicamente "insignificante", completamente assente in quel sofisticato linguaggio figurato prodotto dalla tecnologia ammirato in *Vogue* o nel "carrozzone" artistico che è l'assunzione dei nuovi media a Santa Avanguardia. Ogni uomo qualunque con una normale macchina fotografica potrebbe raggiungere il livello tecnologico delle sue fotografie e dei suoi films; quello a cui bada Dibbets, e in base al quale deve essere giudicato, è il genere di decisioni che prende su ciò che deve fotografare. Ciò che fotografa e mostra è anche facilmente comprensibile in termini di vita media contemporanea, soprattutto della propria. Molti soggetti sono di vita familiare (la splendida esperienza visiva del film *Venetian Blind* fu filmata dall'enorme finestra del suo soggiorno; e vi sono molte opere anche del suo vecchio studio); c'è l'umoristica accettazione del ruolo della televisione e dei films casalinghi nei suoi lavori col fuoco; e c'è il panorama ripetuto della "Natura" (cfr. nota 2) attraverso le finestre, dall'interno all'esterno, dal punto di vista della normale persona "civilizzata" semi-cittadina, senza il romanticismo di addentrarsi nei

deserti dove di solito non cammina nessun essere umano.

Nell'uso che fa di questi media Dibbets è grosso modo contemporaneo (parlando dal punto di vista storico-artistico) ad artisti che hanno anche loro partecipato alla produzione della video galleria di Gerry Schum (dal 1969) e alle mostre di Willoughby Sharp su "Earth Art" (Università Cornell, 1969 e primo numero di *Avalanche* 1970) e al "Pier 18" dei fotografi Shunk-Kender (1969/70). Per la verità la sua opera è stata confusamente paragonata da critici ignoranti e dal sistema pettego del mondo dell'arte all'opera di Douglas Huebler (cfr. note 4 e 5), Richard Long (cfr. note 5 e 7) e persino di Menashe Kadishman. Questi collegamenti hanno ben poco a che vedere con l'arte di Dibbets — o di qualsiasi altro — ma piuttosto con lo "stile": somiglianza dei media, dei soggetti e degli elementi strutturali. Nel caso di Dibbets questa confusione di stile con quello di altri che esposero fotografie e carte geografiche come documentazione del loro lavoro, che usarono viaggi personali e postali come strutture e che fecero diretti interventi "anonimi" sulla natura, fu più accentuato fra il 1967 e il 1970 circa, quando lavorare con questi stili sembrava in genere cosa "nuova" sia agli artisti implicati sia a coloro che osservavano le loro opere. Ma col tempo la caratteristica naturale di ciascun artista si è fatta più marcata, facendo luce, retrospettivamente, sui loro primitivi rapporti.

(5) Del classicismo

Se tali termini storico-artistici-troppo-considerati come "classicismo", "romanticismo", "espressionismo" non significano niente come specifiche astrazioni e se lo stesso è vero per ciò che ho detto di Dibbets e della sua opera, allora Dibbets appartiene al "classicismo": categoria tipologica che comprenderebbe Fidia, Mondrian, Raffaello, Reynolds, Wren con la stessa discutibile disinvoltura con la quale escluderebbe Turner, Van Gogh, Grunewald, Bernini o Franz Kline. Classicismo in questo contesto comprende in linea generale quelle manifestazioni stilistiche di riservatezza impersonale, franchezza fenomenologica di chiarezza contenuta e semplicità di forme e dei loro rapporti, rappresentazione "reale" della natura, strutturazione delle relazioni fra "illusione" e "realtà", l'adattamento dei media individuali e dell'intelligenza, e l'importanza della "completezza" di parti distinte nel costruire un'entità indipendente dai limiti naturalmente definiti. Tutte queste cose sono tipiche dell'opera di Dibbets e lo collegano a una tradizione particolarmente antica e dell'Europa occidentale. Un frammento fisico tolto

indipendentemente da un'opera di Newman o di un Huebler non si identificherebbe con la sua posizione originaria all'interno dell'opera; lo sarebbe per un'opera di Dibbets, per una scultura greca o un dipinto del Rinascimento fino al "Cubismo" compreso! L'opera di Dibbets si serve anche di molti aspetti particolari di quella reiteratamente rivalorizzata "classica" visione scientifica dell'arte e del pensiero che aveva radici nella cultura greco-romana. C'è quella visione della natura (cfr. nota 2) come "i quattro elementi" in masse umanamente percepibili ed identificabili, come "distinte ma uguali" e il modello competitivo dell'abilità umana. C'è quella comprensione della "prospettiva" come di una costruzione tecnologica delle "leggi" di capacità visiva naturale e di spazio indicato. C'è quell'uso di linee dritte, di angoli retti e geometria regolare come figure "astratte" fatte dall'uomo la cui struttura fu "spiegata" come sostegno di tutta l'armonia dell'universo da gente diversa come Euclide, Keplero e Buckminster Fuller. E in termini di arti visive, c'è una tensione continua fra la "realtà" della superficie progettata e l'"illusione" ammessa come fondamento di ogni "quadro" — come pure quelle composizioni di unità concentriche di tre (trittici), divisioni bilaterali (accentranti) in due, e panorami simili a fregi da sperimentare collateralmente fuori dal tempo.

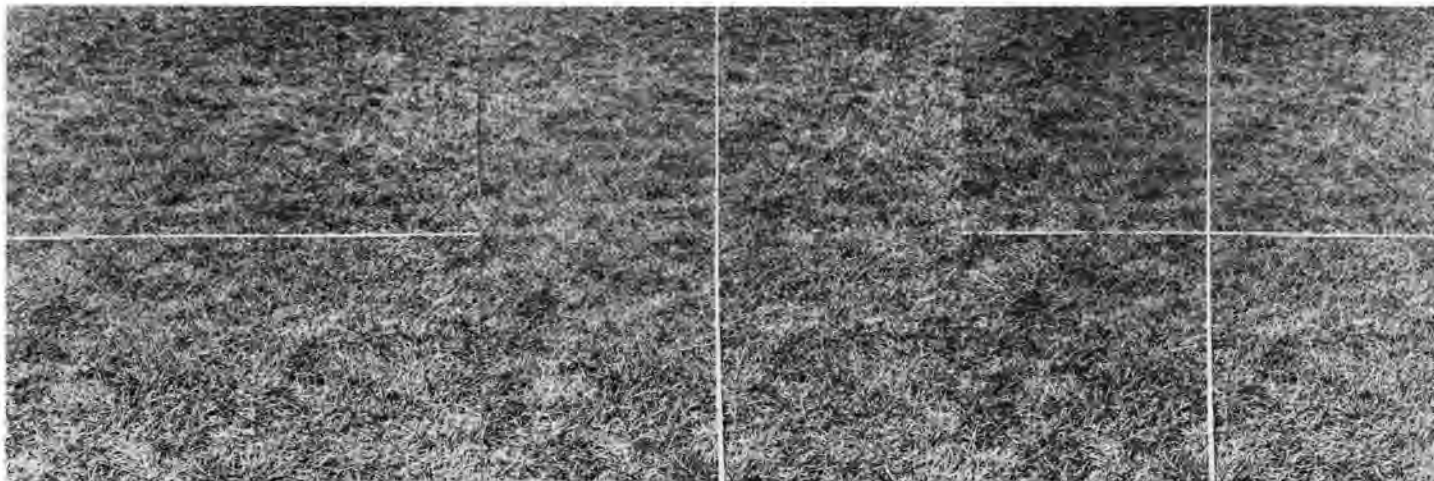
Ma se abbandoniamo il Mediterraneo e diamo uno sguardo al nord, il "classicismo" assume una coloritura leggermente diversa. I periodi "classici" dell'arte olandese sono senza dubbio due: quei paesaggi realistici, nature morte, scene di interni borghesi dipinti con abilità e accuratezza nel periodo dell'energica riforma del 17esimo secolo; e la realtà affine al 20esimo secolo esclusivamente "astratta" di geometrie a due e tre dimensioni da parte di Mondrian e Rietveld, internazionalizzata come costruttivismo di De Stijl. L'opera di Dibbets ha naturalmente attinenza con entrambi. E non è estraneo a ciò il fatto che egli conosca l'enorme collezione del Rijksmuseum di quei maestri realistici olandesi come e con più amore della maggior parte di storici d'arte specialisti: né che, quando gli si chiese, insieme ad altri artisti olandesi di parlare di Van Gogh in occasione di una celebrazione artistica nazionale, rispose per paradosso che avrebbe ceduto tutti i Van Gogh del mondo per salvare un Mondrian o un Malevich.

(4) Realistico

L' "essenza" più realistica dell'arte di Dibbets consiste nella sua esperienza fenomenologica attraverso i suoi immutabili media fisici. La fotografia, il film, il registratore sono il nucleo dell'arte di Dibbets più di



Fotografie di tre differenti fotogrammi de film *Louverdrappe* (1971), proiettato anche sulle tapparelle chiuse della Galleria Art & Project di Amsterdam.



Perspective Correction: Horizontal/Vertical/Cross, 1968; fotografie di erba e di corda; collezione Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.

quanto non lo siano per artisti come Huebler e Long. In loro le fotografie fungono da informazione sulla loro arte che in un certo modo sta al di fuori del fatto fisico e dell'atto di fotografare: le fotografie di Huebler, scattate ed esposte casualmente, vengono presentate insieme ad altri generi di informazione grafica che si sostengono e contraddicono reciprocamente in modo così complesso, che la rigorosa sistematizzazione dei significati casuali è ciò che si impone come arte; le fotografie di Long sono anche documenti di atti e fatti materiali e scultorei che sono belli ma *diversi* dalla conoscenza che ne ha il pubblico e spesso celati ad essa. Ma in Dibbets la presenza fisica e lo stile delle fotografie sono fondamentali: egli provvede e stabilisce l'immagine, la sequenza, il collocamento nel contesto, e la numerazione e la perdita di una parte del suo *Horizontal/Vertical/Cross* costituito da tre parti, o delle 1979 serie di *The Shadows in my studio photographed every ten minutes* della collezione Alan Power distruggerebbe in realtà l'intera opera (cfr. nota 5). Perciò il punto cruciale sta nell'esperienza fenomenologica da parte dello spettatore delle minuziose differenze visive proiettate da queste opere; e di recente Dibbets ha accentuato l'immediatezza fenomenologica (cfr. nota 3) concentrando l'attenzione dello spettatore non soltanto sul fenomeno di "fotografie di..." ma anche su come l'artista tratta il tempo, la direzione e il movimento della fotografia. Ciò si vede molto bene nella serie *Dutch Mountains* e nei films multiproiettati *Horizon*. In quest'ultimo la camera esplora verticalmente l'orizzonte del mare in tre inquadrature diverse per fuoco e apertura - o due diverse inquadrature prese dalla macchina fotografica ad angoli opposti di 45 gradi; queste inquadrature, una volta proiettate simultaneamente e continuamente e l'una accanto all'altra, producono come un'onda asincronica-simile all'esperienza di orizzonti che salgono e scendono-realizzando una meraviglia concettuale per la metodica semplicità della loro struttura interdipendente mentre producono al tempo stesso un effettivo mal di mare visivo. Ma un tema scottante nell'opera di Dibbets è la paradossale natura di illusione e realtà percepita in modo immediato e diretto. In tal modo alla realtà di un'apparente osservazione "naturale" visiva si contrappone una realtà fisica o concettuale. Che cos'è più reale: il film di un fuoco che brucia lo

schermo del televisore o il fuoco naturale che incenerisce lo schermo su cui è proiettato? Il film *Louwer Drape* che apre e chiude la sua percettibile luce o quelle stesse tapparelle in stasi naturale come "schermo" per la proiezione di quel film? Che cos'è più reale nelle *Perspective Corrections* di Dibbets: l'apparizione di un quadrato sulla superficie piana della fotografia; o il trapezoide che è stato tracciato materialmente, segnato sul terreno o sul muro per produrre quel "quadrato" dal punto di vista della "macchina fotografica"; o i precisi calcoli nell'uso negativo che Dibbets fa del concetto tradizionale di "prospettiva di un punto particolare" come espediente per strutturare l'osservazione visiva? E che dire della fusione di tutte queste ironie nelle tre fotografie che, di primo acchito, sembrano essere campi venati di grigio con delle bianche linee diritte che li dividono in due come *Horizontal/Vertical/Diagonal* nel museo Kaiser Willem a Krefeld? Pur col loro piatto formalismo, un'attenta osservazione rivela che le "linee" rappresentano delle funi tangibili, che — come la "venatura" dell'erba — rimpiccioliscono verso le "parti superiori" delle fotografie con quel velo di distanza visiva che si trova nella "prospettiva naturale".

Certamente la fotografia è il mezzo *sine qua non* dell'osservazione "realistica", che rappresenta il mondo con il "mutismo" tecnologico di resoconti di "fatti" sociologici eseguiti da un *computer*. Ma dato che sappiamo che si può non far dire nulla ad elenchi di "cifre", Dibbets è abbastanza realistico per sapere che il fatto fisico delle sue fotografie o le idee di lavori fotografici non rappresentano tutta la sua arte. Egli accetta e lavora col peso del loro retroscena concettuale, dei contesti culturali-naturali della mostra, del commercio materialista e persino dell'interpretazione critica. Le riproduzioni dei vasti pannelli delle sue *Perspective Corrections* vengono vendute a minor prezzo dei loro negativi accompagnati da disegni dei calcoli che rappresentano il loro retroscena concettuale. Usando determinate mostre come materiale della sua opera (cfr. nota 3), non soltanto ammette che la sua opera venga percepita all'interno di una più vasta "visione" personale di chi osserva, ma accetta anche il rischio dell'interpretazione erronea da parte degli organizzatori di quelle mostre e le conseguenze fenomenologicamente importanti, dell'attuazione, installazione e pre-

sentazione come quelle in Pier 18, alla Galleria Bykert e nelle mostre internazionali del Guggenheim del 1971. Dibbets deve essere realistico nei confronti della cultura del mondo artistico entro il quale vive la sua opera, e molto di ciò che potrebbe essere interpretato come fretta artistica (cfr. nota 8) è anche una "ricerca critica" molto realistica del contesto che riguarda il suo lavoro e la sua capacità a realizzarsi nel modo che desidera: e, come con la produzione, egli usa discernimento e influenza in base ai quali gallerie artisti, collezionisti e critici ottengono da lui favori o informazioni.

(6) E olandese

Malevich è "olandese" se il corpo più grande della sua opera è di proprietà di un museo olandese? Vi è qualcosa di più assurdo nel parlare di cos'è "olandese", di cos'è "realistico", o "Jan Dibbets"? Cos'è olandese? Se il linguaggio (come è) è anche multilingue — perché, come mi ha detto un fruttivendolo ambulante di Amsterdam, "nessuno parla olandese, così parliamo un po' di tutto"; stando così le cose, "olandese" implica chiedere informazioni su scala internazionale propria-in-patria. Se essere olandese significa uno stato politico di sovranità nazionale, è ancor più meravigliosamente paradossale: una monarchia calvinista ricca di petrolio rappresenta e capeggia uno dei più invadenti sistemi socialisti del mondo, in cui i Provos — che una volta scandalizzarono la borghesia inondando realmente Amsterdam di numerose biciclette bianche e minacciando di asfissiare l'Assemblea Nazionale con lo LSD — sono nominati consiglieri comunali. Se essere "olandese" significa una situazione geografica, è una nazione della terra che è piatta, piatta, piatta: con una campagna che non è mantenuta a mo' di giardino ondulato come l'Inghilterra, ma è in pratica strappata al mare dall'uomo e trasformata in una serra produttiva; con città appollaiate su vie di comunicazione, costruite in ordine sconnesso tanto affollate quanto socievoli. Se essere "olandese" è culturale dal punto di vista sociologico, comprende una popolazione imbevuta da secoli di (Riforma) individualismo, capitalismo borghese, garanzia di traffici commerciali su basi internazionali, e senso dello humour per il suo non-coinvolgimento con quelle merci di esportazione che offrono all'Olanda la propria immagine turistica: tulipani, burro e formaggio e *Hans Brinker and the Silver Skates*. Sembra tutto su piccola scala, pittoresco più che sublime nelle proprie ironie, e lindo, ordinato, e pulito con operosa abilità.

Che ne è dell'arte olandese oggi, e che cosa significa essere "un artista olandese"? Significa avere più

accesso a mostre circolanti su transatlantici che in qualsiasi altro luogo (le linee aeree e navali nazionali trasportano l'arte e i suoi musei porto franco); significa un potenziale sussidio individuale da parte del governo quasi automatico su richiesta; significa vivere in una società dove i musei forniscono i propri elenchi di "buoni artisti olandesi" ai direttori e critici interessati che li visitano, ma il cui personale tende a preferire l'arte francese o americana; significa quasi un uguale coinvolgimento potenziale con scuole d'arte alla vecchia maniera, commissioni per la progettazione delle città, industrie piene di calcolatori; significa lavorare entro modelli e gradi di "istruzione visiva" stabiliti dagli eroi dell'arte nazionale del passato modificati dai recenti ricordi di Manzoni e Klein nelle mostre del "Gruppo Zero" e alcune delle più vive sofisticazioni visive del mondo alla televisione. Significa anche che, pur avendo il rispetto culturale e la divertita indulgenza dei loro connazionali interessati, gli artisti olandesi "locali" di qualità e grandezza internazionale come Carl Visser, Ad Dekkers e Peter Stuycken saranno considerati dalla critica artistica di lingua americana come derivazioni provinciali del "minimalismo" ammesso che siano considerati; e che le importanti opere natural-concettuali-effimere di Boezem, Van Elk, Brouwn e Dibbets saranno sottovalutate (o ignorate) nelle affrettate storie del Carrozzone dell'Arte Concettuale Internazionale. Penso proprio che Dibbets sia molto olandese. Persino nel suo difendersi dall'essere considerato tale. La sua produzione migliore ha quel senso di sostanziale conservazione, la meticolosa attenzione per il particolare e per l'abilità artistica, la concezione pragmatica e internazionale, e soprattutto quella intelligenza a molti livelli, autodiretta, che fa parte dei pregi olandesi. E molte delle sue opere migliori trattano aspetti specifici della cultura olandese. La televisione-caminetto si prende gioco non soltanto delle contemporanee fissazioni borghesi a proposito della tecnologia materialistica come possesso domestico, ma anche della borghese nostalgia olandese per i divertimenti casalinghi di "una serata davanti al focolare": una nostalgia che difficilmente penetra nell'America della classe media. Sarebbero gli olandesi a ridere per primi dell'idea delle recenti serie di Dibbets *Dutch Mountains*; sapendo che una cosa del genere non esiste nella realtà, sarebbero immediatamente curiosi circa l'art(ificio) che è stato usato per far sì che queste dodici intonse fotografie messe una accanto all'altra che circondano panoramicamente un piatto orizzonte sembrino offrire l'illusione di montagne i cui contorni sono quelli di "vere" ellissi geometriche esse stesse rappresentanti concetti immateriali (cfr. nota 4); potrebbero ammettere la manipolazione dell'artista che



Fotogramma del film *Horizon III* al Museo Van Abbe Eindhoven, 1972: tre inquadrature di film a 16 mm. ottenute inquadrando verticalmente l'orizzonte a tre diverse velocità e proiettate assieme.



T.V. as a Fireplace, 1968, come fu mandato in onda dalla Westdeutsches Fernsehen in 24 minuti di trasmissione senza annuncio né commento nel periodo 24-31 dicembre 1969.



Dutch Mountains, 1971 (Coll. Corrado Levi).

con regolarità sposta l'angolo dell'obiettivo della camera e il treppiedi come un modo ambiguo di tenere dalla natura una distanza tecnologicamente accentuata (cfr. nota 2); e — come me a questo punto — apprezzano poi la multistratificata complessità della "realtà" e "illusione" concettuale e percettiva in queste bellissime opere puramente visive, come pure i loro giochi di parole culturali.

(7) Nella tradizione

La tradizione personale di Dibbets non è affatto olandese. L'anno più fecondo della sua carriera artistica fu il 1967 e ciò avvenne tanto in Inghilterra e in Germania quanto in Olanda. A quell'epoca, dopo un discreto successo locale come giovane pittore e deluso per essersi reso conto che fare pittura non significa fare arte, accettò una borsa di studio del British Council (come pittore straniero) per studiare in Inghilterra. Passò i primi sei mesi a Londra, nominalmente iscritto come « studente laureato alla St. Martin's School of Art » dove utilizzò soprattutto gli ottimi periodici della biblioteca, migliorò il suo inglese, perse il timore della grande città proprio dei provinciali e rafforzò la sua avversione per il proliferare di oggetti solidi e dipinti che si fanno passare per arte nella scultura stile Caro, che lì era diventata veramente "accademica".

Mentre i suoi interessi si ampliavano operando direttamente sulla realtà naturale della non-arte, Dibbets fu attratto da contemporanei che erano, anche dal punto di vista stilistico, degli estranei nell'ambito della St. Martin's: George (& Gilbert), John Johnson, Richard Long e Barry Flanagan. (Egli si ricorda ancora di aver conosciuto Flanagan dopo aver visto alla galleria Rowan nel 1966 la sua mostra che consisteva in un autentico mucchio di sabbia pestato con le mani, e di aver visto nel 1967 delle fotografie di Richard Long che lo interessarono moltissimo). Fu durante e dopo questo periodo che Dibbets incominciò a lavorare nei termini di un diretto uso di materiali "naturali", di interventi sulla natura e di rappresentazioni fotografiche del punto di vista dell'artista. Nel settembre 1967, il suo contributo alla mostra di un giorno a Francoforte intitolata "Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören" organizzata dal suo amico Paul Maenz, consisteva in un barile d'acqua e in un'ellisse posti in un cortile coperto di segatura che appariva

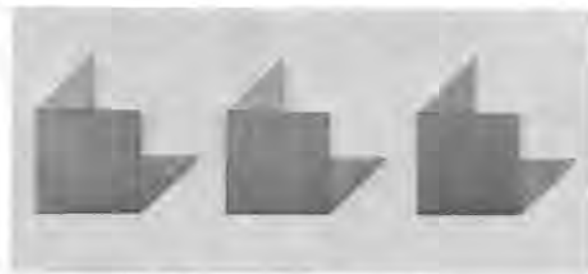
dall'entrata della mostra come un cerchio e la cui naturale distruzione fu documentata con sequenze fotografiche: opere queste influenzate sia da Flanagan che da Long. E non è da sottovalutare il fatto che Dibbets fosse l'unico olandese in quella mostra che, per il resto, comprendeva Flanagan, Long, Johnson e artisti tedeschi che flirtavano con la caducità dell'oggetto Fluxus e con la sincerità dell'esecuzione. Uno degli artisti tedeschi, che espose con il nome di Konrad Lueg, divenne buon amico e mercante di Dibbets. Il progetto di Fischer di mostre come installazioni dirette da parte degli artisti fece sì che Dibbets conoscesse gli americani, di cui aveva già in precedenza rilevato le opere e l'intelligenza attraverso riviste d'arte, in modo particolare Sol Le Witt. Ma Dibbets faceva anche parte del giro internazionale e informativo di Piero Gilardi sull'arte che era non-materialista, al di fuori delle gallerie e, come presupposto, non commerciale: gigantesca impresa di pressione personale e informativa da parte di Gilardi che culminò con le mostre del 1969 "Square Pegs in Round Holes" e "When Attitudes Become Form". Vivendo ora ad Amsterdam, Dibbets era amico intimo di Marius Boezem e di Ger Van Elk che stavano esplorando un terreno simile. L'influenza di Richard Long, soprattutto delle sue giovanili *Perspective Corrections* percettibili come lavori fotografici degli interventi fisici dell'artista sulla Natura come spazio fisico, sembra essere stata molto proficua per lo sviluppo a lunga scadenza di Dibbets; ma fu anche influenzato dagli altri artisti che ho nominato, soprattutto nel 1967-68.

E' naturale essere intelligentemente eclettico per un artista di ventisei anni che cambia i cavalli stilistici nel mezzo della corrente. Ma Dibbets quando fece ciò, non era *tabula rasa* dal punto di vista artistico. I suoi precedenti dipinti, con le loro false prospettive a forma di quadro (in particolar modo "accademici" sono quelli riprodotti qui), fornirono una storia artistica personale per il continuo interesse nella prospettiva come solo approccio ai giochi visivi su illusione e realtà nell'ambito di opere concepite individualmente. Le ripetizioni di moduli dei suoi dipinti e la "presenza" come entità fisiche di superfici piatte e nitide, continua nel concentrarsi di Dibbets sull'esperienza direttamente fenomenologica della sua opera e sulle unità nettamente distinte di questa. Ciò era già evidente nel 1969 nei lavori audiovisivi in cui l'esperienza diretta del tempo percepibile era resa tecnolo-

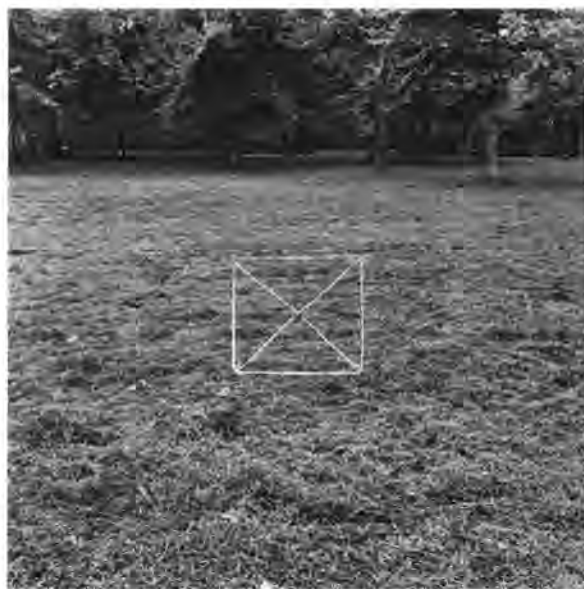
gicamente con nastri magnetici di "viaggi" a velocità uniforme su *Afsluiddijk* insieme a carte geografiche stampate e pose fotografiche, con le ombre fotografate consecutivamente nel corso di una giornata, e con i films. E nelle opere attuali di Dibbets la fenomenologia è essenzialmente visiva: films di soggetti essenzialmente semplici, semplicemente resi con semplici manipolazioni dell'intermediario tecnologico in una ricchezza visiva-spaziale-temporale, e sequenze di "pose" stampate direttamente da quei film per ancor più semplici distinzioni di esperienze visive cui si frappongono concetti invisibili. Come tale, Dibbets si legge sempre più come un artista i cui rapporti con il mondo della non-"arte" sono completamente visivi: al di là della pittura ma ancora pittorici. E la direzione della sua attività ora sembra più chiaramente allinearsi al nucleo della sua storia artistica personale che alla vasta esperienza di altri artisti che lavorano oggi con mezzi simili: più Ruisdael e Van de Velde che Long; più Mondrian e Malevich che Le Witt; ma soprattutto più Dibbets che qualsiasi altro forma il retroscena della sua opera attuale.

(8) Da Jan Dibbets

Cataloghi di mostre come quelli per "When Attitudes Become Form" (1969), "Jan Dibbets Audio-Visuelle Dokumentation" (1969-70) del Haus Lange di Krefeld, "Information" del Museo di Arte Moderna di New York (1970) e la Biennale Guggenheim del 1971 vi diranno che Jan Dibbets nacque nel 1941 a Weert, in Olanda, e che vive e lavora ad Amsterdam. Se parlano della sua educazione, accennano invariabilmente al fatto che ha frequentato la St. Martin's School of Art a Londra nel 1967; alcuni osservano anche che nello stesso anno egli fu membro dell'Istituto Internazionale per la Rieducazione degli Artisti ad Amsterdam e che, prima di tutte queste cose, egli era insegnante di disegno; non nominano la scuola d'arte provinciale olandese che frequentò, perché egli non ne parla ai direttori ("era troppo spaventosa" per ricavarne pubblicità di qualsiasi genere). Se elencano le sue mostre, citano la maggior parte delle più importanti mostre internazionali di "arte concettuale" degli ultimissimi anni, come pure qualche personale, in Olanda e in Germania, di pittura e di opere in serie dei primi anni del '60; ma fino ad oggi le sue nove mostre del 1972 — che comprendono mostre personali nei principali musei di Eindhoven, Amsterdam e Gerusalemme come pure la Biennale di Venezia — non sono state catalogate. Naturalmente queste informazioni sono proprio quel genere di *curriculum vitae* dei cataloghi; ma coloro che capiscono che sono determinate in parte da ciò che dice agli altri, possono forse rendersi conto che Dibbets ha senso dell'humour e



Paintings, 1966. Collocazione attuale sconosciuta.



Perspective Correction, 1968; fotografia della corda e del parco. Collezione Pierluigi Pero, Torino.

occhio per il prestigio professionale, e che lavora e viaggia molto.

Nelle interviste che ha rilasciato a Willoughby Sharp (pubblicate alla fine in *Avalanche*, autunno 1970) e a Charlotte Townsend (*Arts Canada*, agosto-settembre 1971) si possono trovare più complete e più dirette notizie su Jan Dibbets e la sua opera. Tutte e due le interviste lo rivelano molto consapevole di essere un artista diverso da altri la cui opera sia superficialmente simile alla sua; tutte e due rivelano che egli ha idee molto chiare e decise su alcuni temi, come la differenza fra il fare arte e il venderla e i problemi fondamentali per un artista; prese insieme, le interviste rivelano che Dibbets non ha pudori nel rendere noti i suoi mutevoli interessi e opinioni su problemi quali "la pittura è morta". Ma a Dibbets non piace rilasciare interviste. Questo non tanto perché sente la difficoltà di esprimersi in una lingua straniera o per la potenziale mancanza di comunicazione con un intervistatore che ha avuto come conseguenza la pubblicazione di cose che egli non aveva mai detto (egli non riconosce come sua l'intera "intervista" su *Avalanche*); ma anche perché egli è naturalmente portato per un controllo convenuto e per la distanza da qualsiasi cosa produca per le mostre (cfr. la nota 5 più sopra) più di quanto lo permetta la casuale immediatezza di una intervista.

Ma la conoscenza diretta e amichevole di Dibbets offre un quadro molto più ricco. Gli piace scherzare e divertirsi, e la sua casa ha spesso avuto l'aspetto di un albergo per artisti (per lo più americani) che hanno visitato Amsterdam negli ultimi quattro anni. Lui e sua moglie (che fa l'indossatrice part-time) parlano cinque lingue correntemente, vivono in una spaziosità dai muri bianchi che si avvicina di più alle soffitte decorate degli artisti di Manhattan che ai tradizionali interni olandesi tappezzati e zeppi di oggetti, "collezionano" Art Deco e felci e palme in vasi, e sono in rapporti molto cordiali con determinati collezionisti, mercanti e critici d'arte di tutta Europa. Ma nonostante queste raffinatezze, Dibbets è un uomo pratico che sta con i piedi per terra il che è evidente nella sua efficienza pragmatica, nei rapporti col mondo dell'arte e le esigenze delle sue mostre, nella sua gioia di

parlare senza peli sulla lingua, nel suo disgusto per la pretenziosità sociale e per le "inaugurazioni" affollate, e soprattutto nel suo attaccamento alla casa e alla vita di famiglia: che vuol dire guardare la TV, discutere di politica e di calcio, giocare con la figlia, non leggere molto, ascoltare le incisioni delle sorelle Andrews e cenare coi vecchi amici.

Dibbets lavora meglio di tutto "a casa", ad Amsterdam, in Olanda. Lavora assiduamente e con regolarità, demoralizzandosi nei lunghi periodi di viaggi necessari e in occasione di rapporti sociali inutili. Egli lavora non soltanto per se stesso, ma per gli altri: con consigli e introduzioni aiuta gli amici a formarsi una superba raccolta di "arte concettuale"; scambia consigli e informazioni con mercanti d'arte e critici; fa conoscere gli artisti alle gallerie nelle quali espone. Per lui stesso, il suo stile di lavoro è sia esplorativo — soprattutto nel campo tecnologico e nel genere di struttura organizzata — sia estremamente logico. Mentre le sue opere migliori, come idee e come mezzi espressivi hanno coperto un campo molto vasto, egli ha anche la tendenza a lavorare intorno a una grande idea in fasi successive, passo per passo. Ciò che nell'opera di altri

artisti potrebbero essere studi-da-non-esporre o piccole idee accantonate per le loro minime differenziazioni, Dibbets lo porta a compimento come "opere" individuali che si distinguono talvolta solo per la loro trasposizione in differenti mezzi espressivi, per l'uso di un differente soggetto, o per l'applicazione a differenti contesti. Ed espone anche queste: talvolta permette che idee di nessuna importanza costituiscano tutta una mostra.

Mi sembra che il suo tallone d'Achille stia nel lavorare e nell'esporre troppo. Il fatto di essere coinvolto e di avere il successo che ora ha nel mondo dell'arte, il carattere di Dibbets che da "tipo simpatico" non "sa dire di no" ai mercanti simpatici o alla collocazione scadente delle sue opere, potrebbero rovinare lui come artista, lasciando però un altro ragazzo d'oro superstar del mondo dell'arte a perseguire la cultura. Comunque, almeno, di questo è consapevole.

Barbara Reise

L'articolo qui riprodotto di Barbara Reise è stato scritto nel 1972 e pubblicato nel giugno dello stesso anno contemporaneamente su Studio International e su Art News.

L'arte di reperire i conflitti nella percezione

La mostra di Jan Dibbets allo
« Stedelijk Museum » di Amsterdam
Antje von Graevenitz

Ad Amsterdam, non lontano dal « Rijksmuseum », celebre per i suoi paesaggi dipinti del 17° secolo oltre che per Rembrandt e Vermeer, lo Stedelijk Museum ci offre ora un confronto con alcuni moderni paesaggi olandesi. Con i suoi spaziosi panorami fotografici, Jan Dibbets libera gli olandesi dal loro complesso di non avere montagne né vallate. La presentazione di foto di superfici di sabbia, erba ed acqua con orizzonti curvi, e la predisposizione dell'opera ad un programma riconoscibile — oltre alla documentazione in serie di fotografie, disegni e testi — sono stati sufficienti perché molti ascrivessero l'opera alla Land Art o Concept Art, come è avvenuto durante la recente Documenta V. Ma entrambe queste correnti appaiono troppo ristrette per essere applicate ai lavori di Dibbets. Ciò che egli ha in mente è il conflitto del vedere in relazione al percepire, una meta a cui è subordinato l'uso di ben noti metodi dell'odierna produzione artistica.

Dopo il suo debutto come rappresentante olandese alla Biennale di Venezia della scorsa estate, Dibbets — ora per la prima volta con un'ampia personale ad Amsterdam, dopo quelle tenute negli Stati Uniti e in Germania molto tempo addietro — ha allestito una più completa esposizione delle sue opere scelte. Questa volta sono stati esclusi gli oggetti del 1967-68 che erano stati esposti al Haus Lange Museum di Krefeld, oggetti quali il tavolo con una superficie d'erba che doveva essere regolarmente inaffiata dagli impiegati del museo e la fascina di rami veri unita ad una di neon verde. E' molto probabile che Dibbets abbia voluto

mostrare un aspetto il più possibile completo della sua opera. Non va dimenticato inoltre il suo interesse per la polarizzazione tra prodotti naturali e prodotti artificiali, specialmente perché Dibbets fa coesistere forme artificiali e forme per lo più geometriche, che nella sua serie di foto fanno da pietra di paragone per la loro percezione.

A partire dalla scoperta della prospettiva centrale operata dal Rinascimento, e dalla combinazione di differenti aspetti entro lo stesso particolare pittorico operata dal Cubismo — che a sua volta rese possibile con la simultaneità di prospettive diverse in uno stesso quadro alcune delle successive direttive in arte — difficilmente era stata aggiunta all'illusione costruita dello spazio una innovazione più convincente di quella compiuta dalla « correzione della prospettiva » di Dibbets. La superficie fotografata dell'erba — che riempie completamente il quadro — informa lo spettatore che l'orizzonte tagliato via impedisce l'orientamento spaziale. Dibbets mette una corda bianca attraverso la superficie d'erba in modo tale che essa coincida con la diagonale del riquadro fotografico. Senza che sia suggerita alcuna illusione di profondità, nella percezione la superficie d'erba sembra ribaltarsi sulla superficie della fotografia. Questo effetto di rovesciamento fa sì che la distanza appaia come vicinanza. Il disorientamento dell'occhio è la introduzione ad un confronto con il medium fotografico.

Ancor più intricato appare all'occhio dello spettatore il conflitto tra conoscenza e percezione come è dimostrato da un quadrato con una croce diagonale disegnata sul pavimento del suo studio vuoto. Contrariamente ad ogni prospettiva, il quadrato appare nella foto come se fosse sollevato frontalmente, mentre lo studio è stato fotografato secondo la normale prospettiva centrale. La soluzione di questo enigma è semplice: in realtà Dibbets ha disegnato sul pavimento un trapezio che da una certa posizione la macchina foto-



Dutch Mountain-Sea.

grafica ha ripreso come un quadrato (« *My Studio II* », « *Correction of Perspective* »). Chiunque si fosse creduto in grado, mediante un costante normale confronto di ogni giorno, di leggere le fotografie, dovrà ora imparare la lezione ben diversa di Dibbets. Egli ci educa ad un più preciso modo di vedere le cose e ci insegna a diffidare della nostra percezione, a cui non si deve più prestar fede finché non si conosca il trucco a cui si è ricorso.

Dibbets non fotografa la natura per esaltarla o perché vede in essa un equivalente del mondo circostante così come è stato modellato dalla civiltà. E' meno romantico dei suoi colleghi americani e specialmente inglesi come Hamish Fulton e Richard Long, di cui fece la conoscenza nel 1967 alla St. Martin's School di Londra. E' olandese in modo pieno e positivo, e come tale si sente vicino alla natura. Dibbets usa frammenti del paesaggio unicamente per i suoi giochi di percezione delle illusioni pittoriche a due e a tre dimensioni. Qui gli artifici manieristici della percezione danno un'impressione più credibile in fotografia che non se Dibbets avesse usato, come i vecchi paesaggisti olandesi, il pennello: un paesaggio dipinto è già da tempo recepito come qualcosa di artificiale, mentre una fotografia sembra ancora essere un documento della realtà. Bisogna cominciare ad abituarsi all'idea di capirla anche sul piano pittorico.

Oltre a molte variazioni della « correzione della prospettiva » — dimostrata mediante elementari riprese fotografiche di fenomeni naturali come la terra, il fuoco, l'acqua, e il cielo — la mostra di Amsterdam mostra anche alcune serie di fotografie in cui vengono colti i processi temporali, come, ad esempio, le maree e i mutamenti di luce. L'uso della luce e del tempo così com'è praticato dall'arte cinetica è lontano dal-

l'idea di Dibbets. La sua attenzione si concentra nel documentare gli effetti della luce e del tempo mentre creano spazi e piani entro un motivo immutato, grazie al graduale mutare dell'esposizione fotografica. Visti nella loro totalità, le serie di ciascun tempo della foto risultano essere una progressione, così com'è stata introdotta dai Futuristi attorno al 1910 e che da allora viene considerata come il programma tipico dell'Arte Costruttivista, una direzione verso cui Dibbets ebbe qualche inclinazione nel 1966 e di cui ha mantenuto alcuni procedimenti e metodi.

Ancor più decisamente riconoscibili come progressioni delle serie dei tempi di esposizione sono i panorami delle sue « *Dutch Mountains* », nate dal continuo collegamento tra riprese della spiaggia e riprese dei prati. Ciascuna foto si distingue dalla successiva unicamente per una leggera deviazione del fuoco. Il risultato non è molto dissimile dalle « foto-tappeti » della superficie lunare ottenute dalla NASA. Anche il pittore surrealista Marko Ristić, per esempio, ha messo insieme dei panorami con pezzetti di cartoline. Ma solo Dibbets ha tratto da questo metodo conclusioni utili per un'indagine all'interno della percezione. Peccato che l'ironia che sta dietro a questi paesaggi « su e giù per le vallate » artificialmente costruiti perda di mordente ogni volta che si sale alla mostra delle « *Dutch Mountains* », sempre più spaziose e colorate.

L'ormai logora « prima-impressione » tende a far accelerare il passo lungo le sale della mostra. Invece di presentare un'improvvisa accelerazione nella produzione di Dibbets, un uso più accentuato dei suoi films e dei suoi videotapes avrebbe certo favorito una visita più varia allo Stedelijk Museum.

Antje von Graevenitz