

Dopo la struttura il colore

Jan Dibbets: 'Attraverso la fotografia voglio riportare l'arte astratta indietro nella realtà'.

INTERVISTA DI BRUNO CORA'

Qual è nel tuo lavoro dal 1973 ad oggi il valore strutturale che affidi all'immagine composta da sequenze fotografiche, visto che queste non sembrano avere una funzione autonoma di rappresentazione?

Come sai, questi lavori recenti sono stati costruiti con foto differenti e indipendenti che formano tutte insieme una sola immagine. Mi sono reso conto che per ottenere l'immagine come un panorama, come di cose che stanno bene insieme, dovevo pensare alla struttura reale di qualche cosa che si conosce e che potrebbe essere astratto come un'idea. Così ho fotografato una serie di foglie sparse sulla terra. Ciascuna foglia ha una struttura differente, perché la foglia di un albero appartiene ad una famiglia diversa rispetto a quella di un altro albero. Così tutti questi pezzi sono pezzi differenti, ma tutte queste fotografie indipendenti sembrano essere una sola fotografia.

Come ho fatto questo lavoro con le foglie, così si può farlo con l'acqua, perché ogni acqua ha una sua propria identità. In tal modo sono pervenuto molto più vicino alla struttura della fotografia che, a mio avviso, è molto più importante e più astratta di una fotografia di una faccia, perché ciò è un cliché. Io penso che questo tipo di fotografia è veramente qualche cosa che non è mai stata usata comunemente e per questo penso che i pezzi strutturali rappresentano qualche cosa di nuovo nella fotografia.

Ora ho iniziato una nuova serie di lavori non più strutturali ma solo con colori. Negli ultimi anni ho fatto studi strutturali e ora faccio studi di colore. Sono fotografie di parti di un'automobile col rosso ad esempio della Volkswagen. Non si vede niente della macchina, c'è solo rosso, rosso e niente da riconoscere; il rosso può avere delle ombre o linee incrociate, ma niente di riconoscibile. Queste fotografie vengono unite insieme, e questo è il rosso. Poi faccio, per esempio, la serie Blu Alfa Romeo e il Giallo Volvo, e così si hanno colori, tutti i tipi di colore, fotografie di qualche cosa che non si può riconoscere, ma che rappresenta realmente colore, senza struttura, perché non c'è struttura, è colore. La struttura delle foglie o dell'acqua al limite era colore e struttura, mentre ora è solo colore e la struttura è abbandonata. E' più astratto.

Qual è il rapporto tra l'immagine e il segno che tu tracci sotto di essa? Ricordo

ad esempio il lavoro di Picabia, la « Veuve Joyeuse », lavoro in cui è presente la fotografia dell'artista seduto al volante della sua macchina e sotto questa immagine il disegno di essa. Ritrovo questo rapporto anche nel tuo lavoro, ma mi sembra che esistano poi delle differenze per la diversa ricerca che caratterizza il vostro lavoro.

E' perché io tento una volta per tutte, definitivamente, di inserire la fotografia nel campo dell'arte, dove non era mai stata considerata. Io credo che ci sia una certa relazione tra una pittura e un disegno. Lo studio può essere disegno e la cosa finale può essere una pittura. Ma c'è anche una certa relazione tra una fotografia e un disegno, la stessa relazione. Spesso traggio disegni che rappresentano in un modo molto astratto la stessa cosa che è la fotografia in modo molto realistico. Ciò rende la fotografia molto più astratta dal momento che c'è sotto di essa questa sorta di « traduzione » che la rende secondo me più chiara.

Nel lavoro di Mondrian era vivo l'interesse per i valori primari o strutturali della visione: la linea, il piano, il colore. Questi elementi erano assunti a base di una « nozione comune » della definizione di una qualsiasi realtà da rappresentare. Oggi nel tuo lavoro con quale fisionomia sono presenti queste nozioni comuni?

Devo dire che la fotografia è un fantastico mezzo comune, tutti conoscono la fotografia molto più della pittura, è un tipico mezzo del ventesimo secolo, sviluppato nel diciannovesimo e usato realmente nel ventesimo secolo. Oggi non possiamo vivere senza la fotografia. Per questa ragione ho scelto la fotografia piuttosto che la pittura, ma tuttora ho l'attitudine di un pittore. Devo dire che sono sempre stato interessato a pochissimi artisti, questi sono Cézanne, Monet e Mondrian.

Il livello superiore di ciò che Mondrian tentò di fare fu di trovare una trasposizione dove l'arte figurativa si sviluppasse in quelle linee, colori, ecc. Quello che cerco di fare in fotografia è partire da dove si fermò Mondrian con l'opera « Boogie Woogie », per andare oltre, ma anche per tornare indietro, per andare dall'arte astratta a quella realistica che ha passato la barriera dall'arte astratta. Io non voglio essere un artista figurativo. Sono completamente « votato » a ciò che può significare l'arte astratta, ma

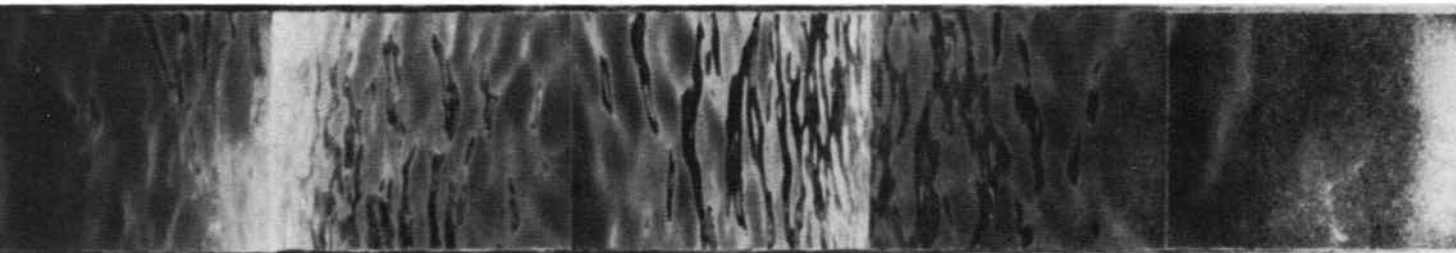
voglio riportarla indietro nel campo della realtà e credo che ci sia solo un modo di farlo. Non lo si può fare con il disegno o con la pittura ma solo attraverso la fotografia. Per questo motivo io penso che la fotografia stia diventando, forse non lo è ancora, il tipico mezzo di espressione dell'arte della seconda parte del XX secolo. Lo credo veramente.

Quelle opere che sembrano caratterizzate da una « simmetria traslatoria » hanno una identità scientifica intuitiva o rispondente a requisiti di funzionalità? Mi interessa in quanto tu hai detto che sei intenzionato a riferirti sempre più alla realtà. La realtà e la funzionalità sono due concetti molto vicini ma differenti. Io desidero sapere se il tuo contatto per comprendere la realtà è astratto-intuitivo o funzionale.

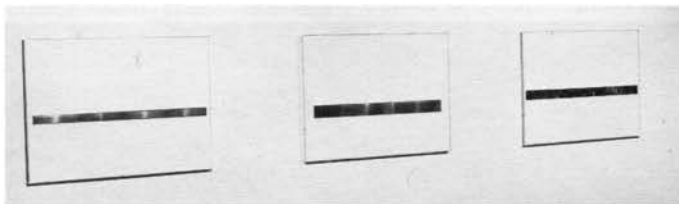
La mia attitudine è la stessa di un pittore; mi sento molto vicino a persone come Bob Ryman, Sol LeWitt, Brice Marden, ecc. Credo di avere la stessa attitudine, ma non voglio più al momento, dopo Mondrian, essere un pittore. Ho cercato un altro mezzo, una strada migliore, credo; ma è anche molto intuitivo, perché credo che tutta l'arte è basata per metà, o per la maggior parte, sull'intuizione, l'altra metà è basata sulla pittura. Questa è filosofia, ma penso che la base di una filosofia è intuizione nel trovare qualche cosa che si cerca e che tu trovi senza pensare e così trovi qualche cosa e cominci a pensare. Questo è al limite il mio procedimento: la riflessione, il pensare è basato su cose che possono accadere ogni momento.

In che modo hai recuperato nel tuo lavoro attuale il concetto di « prospettiva » spesso presente nell'attività precedente degli anni 1967-68-69 con l'attitudine alla « correzione ». E se non è più presente, quale elemento oggi lo sostituisce, anche in senso ideologico?

Penso che queste « correzioni della prospettiva » siano una ricerca, al limite per trovare quanto la fotografia rappresenti una realtà e quanto sia astratta. E' tipico questo problema dell'idea astratta che è rappresentata in modo molto realistico. Questa è la correzione prospettica. Dopo 10 anni, posso solo dire che probabilmente questi sono documenti tipici del XX secolo dove, possiamo dire, noi abbiamo cambiato la linea del nostro pensare circa la realtà e le cose astratte, ed



Jan Dibbets, installazione e particolare di *Monet's Dream*, Courtesy Galleria Sperone, Roma, 1976. Uno dei pezzi strutturali più recenti di Dibbets che l'artista considera una svolta relativamente importante nella sua attività e in cui una serie di foto differenti e indipendenti costruiscono tutte insieme una immagine unica. In tal modo la fotografia non è più unicamente un mezzo per riprodurre una realtà da guardare, ma uno strumento per costruire attraverso una serie di strutture reali un'immagine «panorama» astratta su cui pensare.



è anche cambiata la linea dell'uso della fotografia che chiude definitivamente con la rappresentazione di qualche cosa che si vuole ricordare.

Oggi nel mio lavoro c'è la stessa attitudine alla « correzione prospettica », perché queste correzioni prospettiche sono l'inizio dell'idea che la fotografia può essere qualche cosa di diverso o qualche cosa di più di un'immagine da guardare: anche un'immagine su cui pensare. Non ho mai abbandonato l'idea che la fotografia dovrebbe essere qualcosa di più che non riprodurre immagini.

Il carattere di riproducibilità della fotografia (che è il mezzo prescelto per il tuo lavoro) rivela anche una attenzione di tipo sociologico benjaminiano all'interno del tuo sistema di linguaggio?

No, non credo. Io non sono interessato alla riproducibilità della fotografia. Io

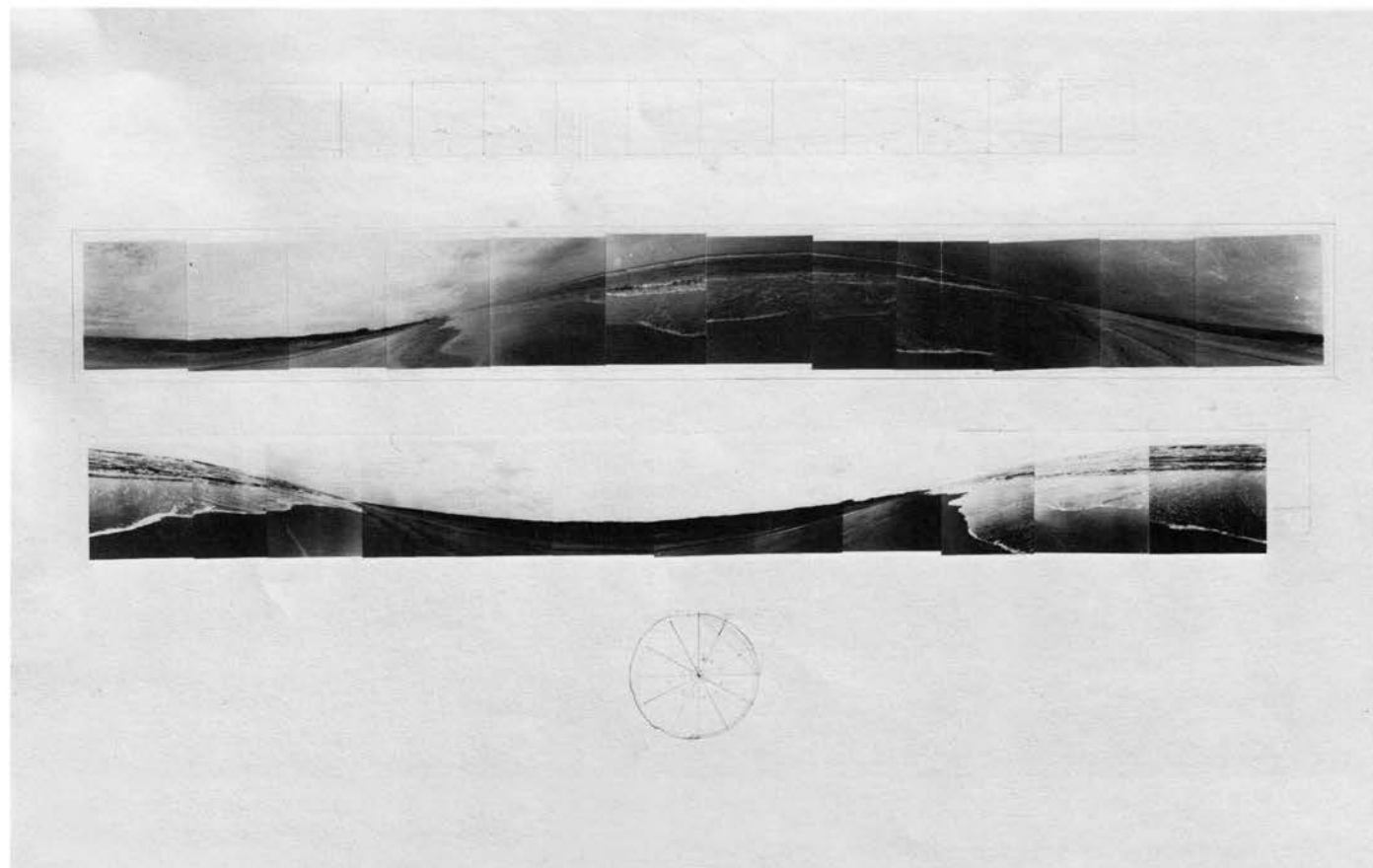
esprimo con il mio lavoro un'idea, un pensiero e non mi interessa di averne più di uno. Non è perché io voglia avere un'esclusiva che non sono interessato a riprodurre, questo è altro, questi sono « affari », ma non sono affari miei. Il mio lavoro è ciò a cui penso; quello che vendono, ciò che ne fanno non ha niente a che fare con questo.

Ho letto i titoli delle tue opere e vorrei sapere quale è l'uso che tu ne fai.

Ce n'è uno per me più interessante degli altri: « Monet's dream study ». Questo studio si basa non tanto sul fatto che io volessi fare strutture acquee quanto sul fatto che ero interessato all'idea astratta di Monet nei paesaggi marini. Allora mi sono reso conto che questa idea poteva essere resa in modo più brillante; perfino Monet diceva sempre: « potrebbe essere resa molto più brillante con la fotografia

di quanto possa mai essere fatto con la pittura ». Volevo fare un pezzo con l'acqua, le strutture dell'acqua, che avrei chiamato « Monet's dream » e dovevo essere al di là della realtà di ciò che egli poteva raggiungere.

Era quindi molto pretenzioso realizzare « Monet's dream » e devo dire che dopo tre anni ho smesso di realizzarlo perché mi sono reso conto che non avrei mai potuto farlo. Volevo farlo molto grande questo lavoro. Volevo farlo enorme, come questo muro, enorme; ho speso un sacco di soldi per fare fotografie, ma per qualche ragione diventava ridicolo. Quando vedi questi miei « Monet's dream » c'è immediatamente un divario tra il grosso paesaggio marino di Monet e il pezzo che ho fatto con queste fotografie. Mi rendo conto ora che la realtà di Monet è a un livello più alto del sogno che io volevo rendere.



Jan Dibbets, *Dutch Mountains/Sea*, 1973. Un lavoro precedente di Dibbets in cui vengono documentati i processi temporali e i mutamenti di luce attraverso il graduale mutare dell'esposizione fotografica.

I panorami delle Dutch Mountains nascono dal continuo collegamento tra riprese della spiaggia e dei prati. Ciascuna foto si distingue dalla successiva unicamente per una leggera deviazione del fuoco.