

Da: *Jan Dibbets. Un'altra fotografia*, a cura di M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 8 aprile - 29 giugno 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 14-30.

Jan Dibbets: un'altra fotografia

Marcella Beccaria

"La realtà è un'astrazione", afferma Jan Dibbets e dopo aver incontrato una sua opera non è facile guardare il mondo circostante e qualunque sua rappresentazione senza porsi alcune domande. Piuttosto che "cosa" vediamo, i lavori dell'artista portano a chiedersi "come" vediamo, ed è proprio da questo interrogativo fondamentale che essi hanno origine. In dialogo con momenti salienti della cultura artistica occidentale, dalla pittura olandese all'arte italiana, e le relative teorie formali e prospettiche, la mente inquisitiva di Dibbets ha saputo costruire un innovativo percorso individuale che ha contribuito a sua volta a fondare nuovi linguaggi artistici. Tra i pionieri dell'Arte Concettuale, e parte degli esordi della Land Art e dell'Arte Povera, dalla fine degli anni sessanta Dibbets è stato tra i primissimi a individuare un utilizzo della fotografia quale strumento "pensante", operando una rivoluzione le cui conseguenze sono ulteriormente amplificate nella presente era digitale.

La mostra *Jan Dibbets. Un'altra fotografia / Another Photography* ha presentato per la prima volta in un museo italiano una importante selezione delle opere di Dibbets. Privilegiando un allestimento non-cronologico, la mostra ha inteso focalizzarsi su alcuni nodi cruciali del lungo percorso dell'artista, attraverso quasi cinque decenni di attività. Mettendo in luce importanti serie di lavori, la mostra si è soffermata sulla capacità di Dibbets di portare avanti con forte coerenza interna più piani di ricerca originali, scandagliando proprietà nascoste e inesplorate del piano bidimensionale dell'immagine fotografica e ponendosi anche tra i primi a intuire le possibilità artistiche della pellicola a colori, così come dell'idea di fotografia "appropriata", o delle sue potenzialità quando giustapposta alla pittura, o ancora quando privata della sua struttura apparente. Dai primi disegni e relative *Perspective Corrections* del 1967-1969, fino ai recentissimi *New Colorstudies*, 1976-2012, la scelta curatoriale ha incluso opere rare, alcune delle quali non più esposte pubblicamente o mai allestite in gruppo dalla data della loro realizzazione. Intenzionalmente, la selezione ha anche privilegiato la stretta relazione che è corsa nel tempo tra l'artista e l'Italia. Proprio in Italia, dagli esordi, Dibbets ha ricevuto l'appoggio di più critici, galleristi e collezionisti e a Torino ha anche realizzato più di un'opera. Quanto al Castello di Rivoli, Dibbets è stato inoltre tra gli artisti invitati da Rudi Fuchs in occasione di *Ouverture*, la mostra che inaugurò il Museo d'Arte Contemporanea il 18 dicembre 1984 e negli anni, sotto la successiva direzione di Ida Gianelli, ulteriori opere dell'artista hanno incrementato la collezione permanente del museo.¹ Ecco quindi, alcune delle molteplici ragioni che mi hanno portata a proporre una mostra di Dibbets in occasione dei trent'anni del Castello di Rivoli. In linea con le riflessioni scambiate con Dibbets in occasione della preparazione del progetto espositivo, questo testo vuole idealmente accompagnare i lettori lungo il percorso espositivo, dando conto delle serie di opere scelte, incluse le giustapposizioni visive proposte all'interno di ciascuna sala.

L'orizzonte, una linea continua

Appartenente al mondo reale eppure intangibile, l'orizzonte attraversa l'intera opera di Jan Dibbets. Come ha notato lo studioso Erik Verhagen nel suo recente libro sull'artista "l'orizzonte non è un soggetto come altri, esiste solo in relazione al nostro senso della vista".² Prima di Dibbets, generazioni di artisti olandesi ne hanno analizzate le possibili connotazioni pittoriche, facendone un elemento formale in base al quale strutturare i propri dipinti. Consapevole della ricca eredità artistica che lo connota, dalla fine degli anni sessanta Dibbets ha più volte utilizzato l'orizzonte assumendolo come una sorta di grado zero a partire dal quale sviluppare una ricerca del tutto originale, con l'energia di chi si addentra in terre inesplorate. In occasione della mostra al Castello, la linea dell'orizzonte ha accolto i visitatori all'inizio dell'allestimento, reiterando lo stretto dialogo che lega più opere realizzate dall'artista nel corso della sua carriera.

Uno dei primi lavori nei quali l'orizzonte entra nel lessico di Dibbets nasce in relazione a un viaggio, nell'ambito di un'opera che testimonia l'iniziale dialogo dell'artista con il linguaggio della nascente Land Art. Come descritto programmaticamente dal titolo, per realizzare *Five Island Trip* (Viaggio in cinque isole), nel 1969 Dibbets si è recato da Amsterdam in alcune piccole isole olandesi (Texel, Vlieland, Terschelling, Ameland e Schiermonnikoog), scelte guardando una mappa. Articolata attraverso una sequenza di fotografie in bianco e nero, l'opera include la trascrizione degli orari di arrivo e partenza dei relativi mezzi di trasporto usati per raggiungere ciascun luogo. Più che alla registrazione di dati sensibili sui luoghi visitati, già in questo lavoro degli anni di esordio, l'artista sembra soprattutto interessato a impiegare il proprio obiettivo fotografico per sviluppare una specifica modalità di visione, utilizzando mare, cielo e la linea che li congiunge per comporre la visione di uno spazio autonomo, quasi astratto. Nel poco più tardo *Horizon-Sea* (Orizzonte-mare), 1971, Dibbets sancisce la propria indipendenza rispetto al dato narrativo. Una sequenza di fotografie, a colori, in bianco e nero e uno schematico diagramma, propongono reiterandola, la visione di un orizzonte mutevole, che gradualmente organizza in modo diverso il piano dell'immagine fotografica.

Dibbets è stato anche tra i pionieri di una ricerca nell'ambito delle possibilità dell'immagine in movimento. In occasione della mostra, la scelta curatoriale si è soffermata su *72 Hours Tide Object with Correction of Perspective* (Oggetto-marea di 12 ore con correzione di prospettiva), 1969 e su *Horizon-Sea III* (Orizzonte-mare III), 1971, due opere che, per ragioni differenti, sono particolarmente significative a tale proposito. Pensata in modo che ciascuno, da casa, potesse avere un'opera originale nel momento in cui essa veniva trasmessa dalla televisione, in *72 Hours Tide Object with Correction of Perspective*, Dibbets impiega la videocamera per registrare la creazione di un progetto sulla sabbia - illusoriamente trasferito sul piano dell'immagine bidimensionale in forma di quadrato - con la conseguente cancellazione a opera della marea. Il video fu realizzato per la nota mostra *Land Art* di Gerry Schum, inizialmente trasmessa dalla televisione tedesca il 15 aprile 1969.

Nell'articolazione del progetto espositivo, particolarmente significativa rispetto al contesto italiano è stata l'inclusione di *Horizon-Sea III*, 1971 e studi relativi, tra cui *Study for Horizon I, II, III, IV* (Studio per orizzonte I, II, III, IV), 1971-1972, a ricordare il Padiglione olandese che, su invito di Edy de Wilde allora curatore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, un giovanissimo Dibbets realizzò in occasione della XXXVI Biennale di Venezia nel 1972. Con gesto radicale, in quell'occasione l'artista propose infatti un allestimento che proponeva pionieristiche sperimentazioni condotte attraverso il mezzo filmico, come evidente in *Horizon-Sea III*³. Ruotando dinamicamente la propria cinepresa, nella doppia proiezione che struttura l'opera, l'orizzonte che divide cielo e mare diventa una linea diagonale, producendo un'immagine la cui forte astrazione testimonia la sapiente relazione di Dibbets con le geometrie della pittura astratta di Piet Mondrian.

Le Perspective Corrections e altri orizzonti

Dalla fine degli anni sessanta, Dibbets organizza il proprio lavoro in serie, applicandosi ripetutamente a una medesima problematica con rigore pressoché scientifico. Tra le prime serie, le *Perspective Corrections* (Correzioni prospettiche) che lo occupano soprattutto tra il 1967 e il 1969, rappresentano un fondamentale corpus di opere attraverso il quale l'artista stabilisce con fermezza il proprio interesse nei confronti della definizione di un ambito fotografico autonomo, regolato da principi formali e spaziali differenti rispetto alla realtà visibile a occhio nudo. A testimoniare questo momento cruciale nel percorso dell'artista, in occasione della mostra si è pensato di riunire in un unico allestimento un gruppo di rare versioni di *Perspective Corrections* su carta, dando soprattutto risalto alla progettualità, alla ricerca e allo studio che sono all'origine della serie. In ciascuna delle opere, Dibbets registra con precisione le fasi della propria indagine artistica: dalla forma geometrica tracciata con del nastro nello spazio tridimensionale (per esempio un trapezio, una ellissi, etc.) all'angolazione adottata per ottenere attraverso lo scatto fotografico la "correzione prospettica" ricercata (e quindi l'illusione di un quadrato oppure un cerchio sul piano dell'immagine fotografica), includendo anche una copia della fotografia. Nelle versioni stampate su tela - che per la mostra sono documentate attraverso *Circle of Poles without Rape* (Cerchio di pali senza corda), 1969, mai più esposta dalla data della realizzazione - l'opera si concentra sulla sola fotografia. Ormai imprescindibile dalla storia dell'arte contemporanea, la serie *Perspective Corrections* dimostra la forte svolta impressa da Dibbets relativamente all'uso del mezzo fotografico rispetto a molti artisti suoi contemporanei. Se, infatti, soprattutto per gli artisti della Land Art, la fotografia è il documento passivo di interventi ambientali altrimenti effimeri, per Dibbets, proprio a partire da questa serie, essa diventa uno strumento attivo, attraverso il quale interrogare i processi percettivi e le costruzioni intellettuali relative all'interpretazione dello spazio tridimensionale e alla sua traslazione in ambito bidimensionale che hanno dominato l'arte occidentale fin dal Rinascimento, per mappare ambiti del tutto nuovi.

Approfondendo ulteriormente la capacità di Dibbets di esaminare un argomento sotto angolazioni sempre inedite, affrontandolo con indomita curiosità intellettuale anche a distanza di anni, nell'allestimento la selezione delle *Perspective Corrections* è stata messa in dialogo con ulteriori opere relative al lungo processo di interrogazione dell'orizzonte operato da Dibbets nel tempo. Se con *Flood Tide* (Flusso della marea), 1969, Dibbets utilizza la fotografia per concentrare di fronte all'occhio dell'osservatore un'esperienza percettiva che in natura implica uno svolgimento temporale, con *Sea-Horizon 0°-135°* (Mare - orizzonte 0°-135°), 1972, l'artista ruota gradualmente la propria macchina fotografica producendo una sequenza fortemente astratta che l'osservatore può esperire percorrendola a sua volta, secondo una tipologia di percezione dinamica. Ancora, nella serie *Comets* (Comete), cui appartiene *Comet Land/Sky/Land 6°-72°* (Cometa terra/cielo/terra 6°-72°), 1973, Dibbets sviluppa un'ulteriore indagine sulle possibilità ottiche e percettive che possono scaturire dall'osservazione dell'orizzonte. Realizzata montando la macchina fotografica su un treppiede e ruotandola progressivamente di alcuni gradi a ogni scatto, l'opera è composta da dodici fotografie, ciascuna delle quali ottenuta unendo due immagini, in modo che il cielo sia sviluppato come una striscia astratta posta diagonalmente al centro e la terra risulti come un campo visivo disposto simmetricamente lungo entrambi i lati. Le proporzioni e il taglio della prima immagine determinano matematicamente la sequenza di quelle successive, dando origine a un'architettura visiva inaspettata, quasi una "cometa" che imprime un'accelerazione al circostante spazio tridimensionale. Un diverso principio è invece indagato in *Land-Sea Horizon* (Orizzonte terra-mare), 2007, parte di una serie più recente. Nell'opera, l'orizzonte diventa un'unica linea tesa che l'artista ottiene giustapponendo un'immagine del mare e una della terra, portando su uno stesso piano percettivo scorci di panorama che nella realtà un osservatore potrebbe percepire solo se

potesse guardare contemporaneamente di fronte e dietro di sé.

Luce esterna e luce interna

Dal greco antico *photos-grapho*, il termine fotografia denota l'idea di un disegno di luce, rimandando al processo meccanico in base al quale una superficie è impressionata dalle emanazioni luminose. In dialogo con tale principio, Dibbets ha realizzato opere incentrate sulle variazioni di luce come registrabili nel corso del tempo, ad esempio una giornata, analizzando le relative trasformazioni che la macchina fotografica è in grado di catturare. In *The Shortest Day at My House in Amsterdam* (Il giorno più breve nella mia casa di Amsterdam), 1970, Dibbets presenta in sequenza il risultato di una giornata di lavoro, dal sorgere del sole al tramonto. L'opera consiste in ottanta fotografie disposte su otto registri. Scattate a intervalli di pochi minuti l'una dall'altra, le immagini riprendono le variazioni di luce come osservabili il 21 dicembre, giorno del solstizio d'inverno, dall'interno della propria abitazione ad Amsterdam, tenendo l'obiettivo fotografico fisso su una finestra. Un analogo processo regola *The Shortest Day of 1970 Photographed from Sunrise to Sunset*, *The Solomon R. Guggenheim Museum, New York* (11 giorno più breve del 1970 fotografato dall'alba al tramonto, Solomon R. Guggenheim Museum, New York), 1971, realizzata fotografando dall'interno una finestra del pianterreno del museo americano (e originariamente presentata al Guggenheim con un'installazione inclusiva di una sequenza di diapositive proiettate accanto alla stessa finestra fotografata). In *Daylight-Flashlight / Outside Light-Inside Light* (*Luce del giorno-Flash / Luce esterna - Luce interna*), 1971, l'artista propone invece una sequenza nella quale alterna l'uso di luce naturale con l'impiego del flash - citando attraverso la finestra scelta la nota *Fresh Widow* di Marcel Duchamp. Parte del gruppo di opere installate da Dibbets alla Biennale di Venezia del 1972, l'opera venne peraltro originariamente realizzata a Torino, utilizzando una delle finestre dello stabile in cui si trovava la Galleria Gian Enzo Sperone, che per primo presentò il lavoro di Dibbets in Italia. Ugualmente realizzata a Torino, propriamente nei locali della galleria, è *Shadows on the Floor of the Sperone Gallery* (*Ombre sul pavimento della galleria Sperone*), 1971, dove Dibbets radicalizza ulteriormente il proprio gesto artistico, soffermandosi sulle forme disegnate sul pavimento dalle variazioni temporali di luce e ombre proiettate da una grande finestra. In una delle poche interviste rilasciate all'inizio degli anni settanta, a proposito delle opere incentrate sulla trasformazione delle fugaci forme delle ombre, Dibbets affermava: "Vorrei che il mio lavoro avesse la caratteristica di un orologio che corre tutto il tempo. Vorrei renderlo così semplice che difficilmente si penserebbe all'arte, al punto che, tratte dalla realtà, le opere potessero diventare esse stesse un'altra realtà".⁴

Elementi destinati a convogliare la luce, oppure oculi la cui forma o funzione sono analoghe a quelle dell'occhio e, ancora, schermi posti tra l'esterno e l'interno, le finestre sono un soggetto che occupa l'artista più volte anche negli anni successivi. Iniziando da un'opera presente nella collezione del Castello, in *Tollebeek Spring II* (*Tollebeek primavera II*), 2000, il punto di partenza è una finestra dell'omonimo villaggio olandese. Come anche nel caso di *Santa Creus*, 1994 e *Tilburg III (Green)* (*Tilburg III - verde*), 1999, selezionate per la mostra, il punto di vista adottato da Dibbets rende ellittica l'apertura originariamente rotonda, delineando un piano della visione autonomo, la cui indipendenza rispetto alla realtà è accentuata dalla giustapposizione della fotografia alla superficie pittorica.

I New Colorstudies, un'indagine oltre la struttura

Nel corso della carriera, Dibbets ha sempre continuato a sperimentare, senza mai arrestarsi alle posizioni raggiunte. Dominata da una forte coerenza interna, la sua ricerca può articolarsi in più serie prodotte contemporaneamente, così come alcune idee possono traslare da un gruppo per

originarne, anche a distanza di anni, un altro. Al centro del percorso espositivo, i *New Colorstudies* (Nuovi studi di colore) rappresentano una delle serie più recenti che, per molteplici ragioni, può anche essere considerata tra le più importanti nell'intera produzione dell'artista. Queste opere hanno origine da negativi scattati tra il 1975 e il 1976, quando Dibbets decise di posare il proprio obiettivo fotografico su dettagli di carrozzerie di automobili, fotografando da vicino più cofani di differenti colori e i riflessi del paesaggio circostante. Come ha detto lo stesso artista, la ricerca partiva dalla seguente domanda: "cosa succederebbe se togliessi all'immagine la sua struttura? Ebbi allora - spiega - l'idea di fotografare qualcosa tanto piatto e lucente quanto la carta fotografica".

Nelle versioni realizzate nel 2012, la possibilità di utilizzare risorse tecniche più avanzate e una carta fotografica di ampie dimensioni - non disponibile negli anni settanta - ha permesso a Dibbets di manifestare al meglio gli effetti dell'estrema vicinanza ricercata con il proprio soggetto. Concentrata sul colore, e pertanto sugli effetti che la luce crea sulla superficie indagata, ciascuna immagine produce un'astrazione di realtà di impressionante ambiguità che si staglia con grande forza di fronte al campo visivo dell'osservatore. Non stupisce che la radicalità delle prime versioni prodotte negli anni settanta lasciò al tempo alcuni critici piuttosto interdetti.

Dalle Dutch Mountains alla fotografia "appropriata"

Realizzata intorno al 1971-1972, la serie delle *Dutch Mountains* (Montagne olandesi) estende verso nuove direzioni l'indagine relativa ai processi di trasformazione della realtà e costruzione dell'immagine visiva che è alla base del progetto artistico di Dibbets. Raramente esposte se non attraverso singoli esemplari, e in mostra raccolte in una precisa selezione inclusiva di *Panorama (Dutch Mountain)* (Panorama - Montagna olandese), 1971, *Double Dutch Mountain - Sea* (Doppia montagna olandese - mare), e *Double Dutch Mountain* (Doppia montagna olandese), entrambe del 1972, le opere della serie sono caratterizzate dalla giustapposizione di più fotografie, scattate dall'artista muovendo la propria macchina fotografica circolarmente, attraverso una determinata porzione di paesaggio, e spostandola gradualmente verso l'alto o verso il basso. Unite in modo da far combaciare le rispettive linee di orizzonte, sempre presenti seppur in maniera mutevole, le fotografie così scattate producono panorami nella forma di montaggi curvilinei che a tratti crescono come illusorie montagne. "L'immagine che ne risulta - nota Rudi Fuchs a proposito - è di una suprema ambiguità, in quanto la costruzione astratta si è servita di fotografie di un paesaggio reale a colori, facendo dell'immagine molto più che la costruzione di una struttura: facendola apparire, per quanto irreali, simile alla ricostruzione della vera natura".⁵

Tra le numerose linee di ricerca che pongono Dibbets tra i pionieri di pratiche artistiche poi approfondite da generazioni successive c'è anche l'idea della fotografia "appropriata": intesa quale inclusione nella propria opera di immagini trovate, scattate in precedenza da altre persone e poi ricontestualizzate dall'artista. La rara serie *Voyage of Captain SEH* (Il viaggio del Capitano SEH), 1976, per la prima volta presentata nella mostra al Castello accostando la maggior parte dei pochissimi esemplari che la compongono, è stata realizzata da Dibbets utilizzando immagini originariamente scattate da un capitano di lungo corso durante i propri viaggi tra il 1910 e il 1913, che l'artista ha trovato in un album dell'epoca. Installati nella stessa sala, *Spoletto Floor* (Pavimento di Spoleto) e *Self-Portrait as Photographer* (Autoritratto come fotografo), entrambi del 1981, testimoniano la continua relazione di Dibbets con la storia dell'arte, in questi casi proprio quella italiana, così come la costante consapevolezza del proprio progetto artistico in relazione a essa attraverso l'uso specifico della fotografia.

Tra i pionieri dell'Arte Concettuale, e come detto in dialogo con le tendenze dell'arte minimale e i processi dell'Arte Povera, Dibbets ha sviluppato un percorso originale e indipendente. L'artista ha tuttavia sempre mantenuto profonde relazioni con alcuni colleghi, come anche attestato dalla

precisa collezione privata da lui raccolta nel corso degli anni che include, tra gli altri, opere di Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Mangold, Donald Judd e Robert Ryman. Nella serie *Perspective Collection* (Collezione prospettica), 2004, sono proprio opere di questa collezione privata a diventare il soggetto di nuove investigazioni che rinnovano le indagini sulla costruzione dell'immagine fotografica e la sua illusoria relazione con lo spazio tridimensionale iniziate nel 1967 con le *Perspective Corrections*. Nel 2007, la scomparsa dell'amico Sol LeWitt è inoltre all'origine di *Omaggio a Sol LeWitt*, altra opera realizzata a Torino (nello spazio della galleria di Giorgio Persano), dipingendo a muro una forma geometrica. Il colore rosso acceso utilizzato, contribuisce a produrre l'immagine di un netto triangolo, forma che sembra stagliarsi sul piano dell'immagine fotografica con sorprendente precisione iconica, in omaggio ai noti *Wall Drawings* ideati da LeWitt.

San Casciano, la pittura e l'architettura

Negli anni ottanta Dibbets introduce l'uso della pittura accanto a quello della fotografia. Anche se la pittura è parte del suo vocabolario degli esordi a metà degli anni sessanta, le opere realizzate dal 1980 sviluppano le potenzialità del medium in una direzione del tutto nuova. È interessante notare che le prime opere nelle quali Dibbets si impegna in questo nuovo percorso sono realizzate a partire da soggetti architettonici, prendendo ispirazione dalle travature lignee che caratterizzano la residenza privata dell'artista in Italia, a San Casciano dei Bagni, in provincia di Siena. Nelle opere della serie, di cui sono stati raccolti in mostra alcuni tra i maggiori esempi, l'artista reitera la giustapposizione di immagini fotografiche secondo un motivo circolare che trasforma l'iniziale realtà architettonica in una forma visiva autonoma. Il "panorama" così ottenuto, non solo cattura lo sguardo dell'osservatore invitandolo a decifrarne gli elementi compositivi, ma sembra anche alludere alla forma stessa dell'occhio, con la circolarità dell'iride che abbraccia la pupilla. In *San Casciano Ceiling* (*Soffitto di San Casciano*), 1980, ad esempio, così come in *San Casciano Tryptich* (*Trittico di San Casciano*), 1983 - 1984, la struttura che organizza lo spazio della composizione manifesta l'intenzionalità di Dibbets di affrontare questioni artistiche fondamentali come la relazione tra immagine e supporto, e tra sfondo e primo piano. La tecnica pittorica sviluppata per questi lavori include un laborioso processo di sovrapposizione e cancellazione, che lo vede impegnato nell'applicare strati di colore sulla carta già montata sul pannello per poi rimuoverli con un tessuto inumidito, arrivando a fondere colore e supporto in un elemento unico, di eccezionale leggerezza aerea. Come spiegato da Dibbets, ciascuna opera è il risultato di un lungo "processo contemplativo" che implica anche anni di lavoro.

Nello stesso periodo, più strutture architettoniche, alcune delle quali appartenenti all'immaginario collettivo, sono utilizzate dall'artista per sviluppare importanti serie, come nel caso della Torre Eiffel, a cui si dedica dal 1981, e presentata in mostra con una versione realizzata nello stesso anno. Come notato nella recente interpretazione critica del lavoro di Dibbets, sia nel caso di opere che prendono spunto da edifici anonimi, come di quelle che utilizzano monumenti conosciuti, per l'artista il soggetto utilizzato è soprattutto "uno strumento, un pretesto, un modo per raggiungere i propri obiettivi. Un singolo soggetto può allo stesso tempo passare attraverso diverse fasi di ricostruzione, considerato più per l'uso potenziale del pigmento o trattato in modo esclusivamente 'grafico'".⁶

La stretta relazione di Dibbets con la pittura e la sua storia è anche evidente nelle opere incentrate sul motivo architettonico della cupola, dalle quali emerge anche la sua conoscenza della pittura italiana barocca, e dei molteplici esempi di prospettive illusorie che essa annovera. In *Guggenheim I*, 1986, l'artista posa la sua attenzione sull'iconica architettura di Frank Lloyd Wright. Partendo da una selezione di alcuni "frammenti". Dibbets sviluppa una composizione nella quale il centro della visione sembra raddoppiarsi, imprimendo all'immagine così ottenuta un peculiare dinamismo,

differente da quello insito nell'originale spirale che organizza l'edificio di Wright. Accanto all'arte italiana, è però indubbio che Dibbets non ha mai dimenticato la lezione della grande pittura del Settecento olandese, posando più volte la sua attenzione sul pittore Pieter Janszoon Saenredam, noto per il rigoroso impianto prospettico e la scansione dei piani chiaroscurali che caratterizzavano i suoi severi interni delle chiese olandesi. A chiudere il percorso espositivo al Castello è intenzionalmente il rilevante dittico *Kröller-Müller Saenredam II*, 1987, ambientato nell'omonimo museo di Amsterdam.

Nella serrata scelta di opere, la mostra ha inteso rispecchiare la coerenza del progetto artistico di Dibbets, un artista il cui archivio di cinquant'anni di lavoro ammonta significativamente a poco meno di ottocento provini a contatto. Lontanissimo da un approccio alla fotografia quale strumento rapido e onnivoro, Dibbets continua instancabile la sua densa ricerca. Per concludere, riporto la semplice precisione con cui Dibbets stesso ha riassunto le premesse del suo progetto artistico, in uno dei pochi discorsi pubblici tenuti in anni recenti:

"Il fatto che si possa produrre la forma di un oggetto con un certo grado di accuratezza è, in relazione al processo stesso, una coincidenza non accidentale. Una fotografia non produce un'immagine, ma registra una graduazione di luce. Che l'oggetto sia rappresentato attraverso questo metodo di registrazione è solo dovuto al fatto che la luce riflessa dalla materia (l'oggetto) diventa visibile in maniera indiretta. La pellicola sensibile, tuttavia, gioca un ruolo del tutto passivo. La relazione tra le immagini prodotte dalla luce, che sono fissate chimicamente, e gli oggetti che riflettono la luce stessa, è del tutto casuale. Ecco perché la fotografia non solo è scollegata dall'immagine che ci mostra, è anche anonima. Nessuna cura nella posizione delle luci, nella composizione, o ingrandimento, può possibilmente permettere alla fotografia di trascendere la tirannica indifferenza del processo.

E così mi resi conto che non volevo utilizzare la fotografia per rappresentare, ma per esprimere. A differenza della pittura, per quanto si possa tentare, la fotografia manca del proprio spazio nel quale la mano e l'immaginazione possono afferrare l'apparenza esterna delle cose. La fotografia rimane un frammento che non può essere compreso o visto da solo. Ecco perché la fotografia come semplice rappresentazione non ha un gran ruolo nel mio lavoro.

Interrogando me stesso su queste problematiche arrivai a una sorta di punto zero di partenza a partire dal quale la fotografia da una parte poteva sfuggire alla relazione univoca con la rappresentazione, e dall'altra esprimere un preciso concetto di forma. Dopo tutto, come artista, sono sempre stato essenzialmente un artista di forma. I concettuali estremi avevano una visione completamente diversa dell'arte rispetto alla mia. Erano più freddi e non interessati a esprimere l'immaginazione; stranamente anche disinteressati all'arte classica. A questo proposito, come europeo, mi sentivo come emarginato.

Inoltre, ho sempre ancorato il risultato a un utilizzo veritiero dell'apparato. Così non mi sono mai preoccupato delle caratteristiche della fotografia professionale. Ero decisamente più interessato alle caratteristiche della fotografia in sé, le condizioni in base alle quali essa opera e il modo in cui la nostra percezione è coinvolta.

Ho cominciato distogliendo l'attenzione dall'oggetto da fotografare e dirigendola invece verso la macchina che fotografa. Perciò la struttura del mio lavoro e la costruzione dall'interno, non sono basate su ciò che c'è di fronte alla macchina fotografica, ma su un impiego legittimo della macchina stessa".⁷

¹ A oggi, le collezioni del Castello di Rivoli includono le seguenti opere, di cui in parentesi è indicato l'anno di acquisizione: *Comet Land/Sky/Land 6°-72°* (*Cometa terra/cielo/terra 6°-72°*), 1973 (2008); *Spoletto Floor* (*Pavimento di Spoleto*), 1981 (1986); *Barcelona Window* (*Finestra di Barcellona*), 1989-1990 (2008); *Tollebeek Spring II* (*Primavera a Tollebeek II*), 2000 (2008); *Land-Sea* (*Terra-mare*), 2007 (2008); *New Colorstudies - Silver* (*Nuovi studi di colore - argento*), 1976- 2012 (2014).

² E. Verhagen, *Jan Dibbets. The Photographic Work*, Leuven University Press, Leuven 2014, p. 72 (traduzione dell'autrice).

³ La rara pubblicazione *Jan Dibbets*, con testi di Edy de Wilde e Rudi Fuchs, documenta il Padiglione olandese del 1972.

⁴ *Jan Dibbets in conversation with Charlotte Townsend*, in "artscanada", agosto-settembre 1971, p. 49.

⁵ R.H. Fuchs, "The Eye Framed and Unframed", in *Jan Dibbets*, Walker Art Center, Minneapolis, 1972, p. 58, anche ripubblicato nel presente catalogo per la prima volta in versione italiana con il titolo "L'occhio, in cornice e senza".

⁶ E. Verhagen, *Jan Dibbets. The Photographic Work* cit., p. 134 (traduzione dell'autrice).

⁷ Jan Dibbets, conferenza presso l'Università di Harvard, Cambridge, Massachusetts, 9 aprile 2002 (traduzione dell'autrice).