

Da: *Domenico Bianchi, Alan Charlton, Günther Förg, Barbara Kruger, Toon Verhoef*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang e C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 ottobre - 3 dicembre 1989), Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli-Torino 1989, pp. nn.

Intervista di Marcel Vos a Toon Verhoef

Marcel Vos

...

M. V.: *Di solito giudichiamo i titoli dati ai quadri figurativi come se fossero normali. I titoli dei quadri astratti, se esistono, ci fanno sempre meditare un po'. Lei non dà titoli ai suoi quadri.*

T.V.: Non più.

Quando ha smesso di farlo?

Vent'anni fa. Da allora non ho più dato un titolo a un quadro. Prima di allora, tuttavia, ho eseguito un gran numero di disegni in cui giocavo veramente molto con i titoli. Quei titoli non erano mai pensati come una chiave per l'opera o come un modo di darle un nome ma, piuttosto, come un corpo estraneo, con il quale io, forse inconsapevolmente, tentavo di rendere autosufficienti le proprietà dell'immagine. In altre parole, un titolo che è estraneo all'opera in modo troppo ovvio, come un elemento falso, come qualcosa che non appartiene all'immagine che è usata, mediante la frizione che si crea fra i due, per oggettivizzare l'immagine. Smisi di farlo, molto semplicemente, perché giunsi a comprendere che tutto questo era, se visto nella prospettiva più benevola, una sorta di stupidità che, alla fine, diventava troppo artificiosa e, se osservata da una prospettiva meno favorevole, pretenziosa e noiosa. In ogni caso, non ho mai avuto l'idea, anche quando usavo dei titoli, che un titolo potesse chiarire alcunché riguardo all'immagine. In un primo tempo ne feci un cattivo uso per creare confusione... e questo diventò noioso. Infatti non ho mai sentito la necessità, non solo di fornire una chiave di lettura del quadro grazie al titolo, ma neanche di creare un'atmosfera o un clima per mezzo di un titolo che aiuti a osservare il quadro. Esso diventa un bagaglio in eccedenza.

Adesso lei vedrebbe un titolo come un 'interferenza, come qualcosa che distrae l'attenzione dello spettatore o lo pone su una pista sbagliata.

Ci sono titoli e titoli. Quando chiami un quadro n. 131, come ha fatto Clifford Still, anche questo è un titolo. Stella attribuisce titoli a tutti i suoi quadri, nomi di luogo, per esempio. Tuttavia questo non è pensato come «dare dei nomi» bensì come «catalogare», come un modo per distinguere un quadro dall'altro.

Che cosa pensa del modo in cui Marlene Dumas usa i titoli?

È un modo su cui ho meditato... non so se questo è fatto in vista della pubblicazione... ma quanto ne

trattavo con Marlene negli ateliers è stato sempre argomento di accese discussioni fra noi due. Ho spesso parlato con lei del fatto che bisogna sempre cercare di scoprire fino a quale punto si può fare qualcosa senza la necessità di un titolo. Solo ciò può condurre alla ricerca della reale forza e del significato dell'immagine. Ma, se vogliamo fare un esempio calzante della sua intensità e della sua personalità, si può dire che Marlene è preparata a trovare una forma per il rapporto tra l'oggetto e il titolo, qualcosa che non si può più affatto sperimentare come falso o problematico. Al contrario. Non si può affermare che l'opera è migliorata da un titolo più di quanto si possa dire che è peggiorata se si elimina il titolo; il titolo diventa una parte dell'opera. Si tratta di qualcosa di diverso dal catalogare, ed è in particolare qualcosa di totalmente diverso da titoli banali e imbarazzanti come «miseria».

Lei non lavora dunque con i titoli. In che misura lei sa che cosa diventerà un quadro quando comincia a lavorarvi?

Ho la pretesa di saperlo esattamente già in anticipo. Non potrei immaginarmi di iniziare un quadro senza sapere precisamente da dove iniziare. Non ho mai avuto tele o fogli di carta bianchi su cui cominciare immediatamente a lavorare entrando nello studio la mattina. La tela bianca si trova lì perché ho pensato a un quadro per cui va bene quella tela. Così pretendo in anticipo di sapere esattamente che cosa il quadro debba essere, fino a tutte le sue caratteristiche e a tutte le sue dimensioni, sempre che questa affermazione non suoni troppo pretenziosa.

E quell'opera, allora, finisce così?

Non si può ricordarselo così precisamente. In larga parte si esaurisce in quel modo. Ho un disegno, e quel disegno è il risultato di tutta una serie di altri disegni, e questi sono piccoli abbozzi, veri abbozzi; uso quell'abbozzo come una specie di promemoria e di orientamento per il quadro. Spesso succede che io abbia un piccolo disegno, che talvolta è semplicemente un veloce scarabocchio, il quale, tuttavia, mi rende l'idea che il montaggio delle parti è così esatto e giusto - e non solo nello specifico senso compositivo dell'essere giusto - che io traspongo questo disegno sulla tela riproducendolo in una scala più grande attraverso un reticolato. La forma, come del resto il colore, sono assolutamente prestabiliti. Ma allora, purtroppo...

E allora lei inizia a farlo venir fuori.

E allora iniziano i problemi. L'immagine che si ha in mente e quella che è sulla carta si completano l'una con l'altra. Potresti affermare che stai copiando qualcosa, e ciò in realtà è quanto fai in un primo momento. Tu crei la forma, applichi il colore e allora scopri quello che in realtà già sapevi, ma che nondimeno procura ogni volta una certa delusione, e cioè che il sistema di copiare non funziona; che, mentre si dipinge, qualcosa deve accadere perché in realtà il quadro sia realmente creato di nuovo in ogni sua parte; accade proprio così. Per questo motivo, il quadro diventa sistematicamente qualcosa di diverso da quanto mi sono figurato in origine, ma la differenza non è tanto grande che io ne debba essere sorpreso, che debba esclamare «avevo cominciato con una cosa e mi ritrovo con un'altra!»

Forma e colore restano più o meno gli stessi.

Sì, potresti dire che se sei in grado di immaginare un dipinto del tutto in anticipo - e io lo sono - e se

sei in grado di fare un disegno in cui indichi la costruzione della cosa che devi creare, potresti dire allora che l'esecuzione è, in quanto al resto, una questione che non dovrebbe comportare troppi problemi. Si tratta di qualcosa che dovresti essere capace di fare dopo un po' di tempo. Ormai dovresti sapere come farlo.

In pratica, lei sarebbe dunque un classicista. Anche David era in grado di sapere in anticipo, circa all'80 per cento, che cosa sarebbe venuto fuori; e dal momento che il disegno doveva essere trasposto in colore, quel 20 per cento doveva essere immaginato durante l'esecuzione del quadro.

Non so bene in quale territorio mi possa avventurare dichiarandomi d'accordo con la sua affermazione. Naturalmente c'è anche un sacco di, non diciamo di improvvisazione, no, non di improvvisazione, di orchestrazione.

Ha mai provato a dipingere un quadro senza il disegno preparatorio?

No, non con i dipinti, ma ho provato a farlo con alcuni disegni. Mi spiego: per i disegni io traccio prima uno schizzo, ma ho anche eseguito disegni - che sarebbe meglio definire lavori su carta piuttosto che disegni veri e propri - in cui ho talmente rivoltato ogni cosa e ho lavorato con tale frenesia che ne è comunque venuto fuori qualcosa di non previsto in quel modo.

Può immaginare che qualcuno, osservando la sua opera, non arrivi immediatamente alla comprensione del fatto che lei ha un'immagine già così precisa in mente allorché inizia un lavoro?

Sì, lo spero, e spero anche che avvenga entro certi limiti.

Perché?

Perché altrimenti si sarebbe avvertito troppo il processo di costruzione dell'opera. Questa percezione comincerebbe a interferire, diventerebbe un fattore di disturbo.

Proprio come un pittore che lavora senza un progetto di partenza non vuole che sia visibile che egli lavora senza un progetto. Se lei intraprende qualcosa di nuovo, che cosa significano allora i quadri che ha eseguito in precedenza? In quale misura essi determinano il corso o il carattere dei suoi nuovi quadri?

Per un certo periodo ho provato molto consapevolmente, quando pensavo a un nuovo quadro, a creare qualcosa di totalmente diverso dal quadro che lo aveva preceduto. Sono arrivato a capire non che ciò era impossibile, ma che non era così necessario sostenerlo quasi fosse un principio. In realtà, tuttora posso solo immaginare che tu fai, che tu vuoi fare un nuovo quadro se questo riflette l'intenzione di essere qualcosa di diverso da quello precedente. È una posizione opposta a quella di pittori che producono, diciamo, una decina di quadri e poi osservano quanto hanno eseguito. Ma se stai parlando del significato dei quadri precedenti, allora puoi solamente concludere che essi sono molto importanti.

In quale senso? Potrebbe essere più preciso?

Essi indicano una direzione alla quale stai pensando o un'area che riconosci essere una di quelle in

cui operi. Se neghi il lavoro precedente, si verrebbe a creare una situazione in cui esegui semplicemente un quadro diverso da quello che lo ha preceduto; e ciò diventerebbe leggermente schizofrenico. Non che io intenda evitare una simile situazione per sostenere l'idea di uno sviluppo o di un'opera più importante. Come possibilità teorica, probabilmente è addirittura una sana premessa sulla cui base lavorare, ma la realtà si dimostra diversa. Un quadro è, ovviamente, anche il risultato di un insieme di circostanze di cui tu stesso costituischi una parte.

Lei si è riferito già un certo numero di volte al fatto di «pensare» un nuovo quadro. La parola «pensare» ha tuttavia connotazioni ben specifiche, come se si ideasse qualcosa, come se cuore e anima non vi avessero una gran parte.

Ma lei fa... qui di nuovo lei ha...

No, io credo solo che sia un modo di dire non così importante. Quel che vorrei sapere è perché lei usa quella parola.

Perché è proprio quello che avviene! Perché quella parola e non altre come «intuizione» ... o espressioni come «sentir venire»...

Ci sono pittori che, per quanto li riguarda, lavorano con maggiore impulsività e minore consapevolezza. Uno come Soutine, probabilmente, non avrebbe mai parlato di «pensare» un quadro. La parola implica che si prendano in considerazione molte cose. Il quadro deve essere questo e non quello e nemmeno quello... come se si stesse lavorando in modo molto razionale.

Naturalmente non è razionale. Di sicuro si prende in considerazione ogni tipo di cosa, ma se ciò fosse l'unico problema, allora quel pensare diventerebbe rapidamente un gioco sterile, di pura strategia.

È ovvio, e allora perché la preferenza per la parola «pensare»?

Se attraverso l'atto di pensare, lei vuole dire l'oggettivazione di quello che è inconscio, o la traslazione di quello che vuoi in quanto pittore per mezzo di un'azione concreta, allora sì. Quando dico «pensare», intendo «pensare il modo in cui un quadro deve essere fatto».

Si tratta, in ogni caso, di una parola ben distante da ogni tipo di nozione romantica quanto al fare arte. Ciò che essa implica mi fa venire in mente quanto una volta Degas ha affermato: «Il temperamento, ecco qualcosa di cui non so niente!»

E così è sembrato che egli sostenesse di non avere temperamento.

Appunto, ma si trattava anche di una reazione alle idee dei pittori...

Quella reazione non ha ormai più senso.

Ma potrebbe essere qualcosa che lei in qualche modo teme, e cioè i pittori che lavorano impulsivamente e irrazionalmente?

No, nient'affatto. Certo, un quadro non è possibile senza l'intervento di un'azione. E l'azione comporta sempre una certa quantità di razionalità. Non nel senso che si possa sempre predire che cosa produrrà quell'azione, ma se ne ha una certa idea.

A parte il fatto che non si possa sempre predire quello che un'azione produrrà, non si può neanche sempre ragionare sul perché si porta avanti una determinata azione. Si può assestare un colpo immediatamente, ma si può anche rinviarlo e contemplarlo.

Ma puoi anche chiederti se quel colpo non ne risulti cambiato.

Il colpo è lo stesso, ma la questione è se lo assesti o no.

Che tu lo assesti è evidente. Il quadro è lì ad attestarlo. Da quel punto di vista c'è una piccola differenza tra chi dice di lavorare impulsivamente e chi parla di pensare a un quadro. In entrambi i casi un quadro non è il risultato finale. Potresti immaginare che lo pensi in un modo tale che la necessità di fare un quadro viene a cadere. Ma finora... bene, io sono più incline alla riflessione, più sospettoso di altri che dipingono mossi da impulsi spontanei e che allora si presume non pensino a niente... ma quest'ultima naturalmente è anche un'immagine incredibilmente distorta. Se c'è qualcuno che sia definito un prototipo di questa categoria di pittori, e rivendichi anzi di esserlo lui stesso, questo dovrebbe essere Pollock.

O, più recentemente, Lüpertz. Lei ha visto un film su di lui alla televisione che l'ha irritata non poco.

Sì, lei sta allora parlando di metodo. Un cuoco che sappia quali ingredienti debba usare e quali operazioni debba eseguire per preparare qualcosa di buono non ha una garanzia di riuscita, ma è probabile che il risultato sia quello da lui voluto. Allo stesso modo, è assolutamente improbabile che qualcuno prepari un pasto semplicemente buttando tutto insieme, come un bambino in cucina. È questo il motivo per cui ho guardato quel film su Lüpertz provando una certa sensazione di disgusto, non perché io consideri discutibile il metodo o l'autore uno stupido, ma, concretamente, più perché... be', quando si lavora in quella maniera e si consente di essere ripresi come lui ha fatto, non sta bene.

Lei vuol dire quella dualità. Da un lato desiderando di lasciarsi assorbire nella schöpferische Unruhe, nel caos creativo, dall'altro sapendo che tutto ciò è nel frattempo filmato e che tu appari come un attore nella tua commedia.

Sì, ho provato molto disagio.

Se consideriamo l'importanza dei primi quadri rispetto a quelli successivi, c'è un'osservazione di questo tenore fatta da Mondrian, e cioè che la distruzione è un fattore importante nella produzione dell'arte. Una notazione del genere le dice qualcosa?

Sì, è qualcosa che posso ben immaginare se si sta parlando del fare un lavoro, non più quando un lavoro è ultimato. C'è anche un rapporto con il formalismo e con il grado in cui puoi prevenirlo per mezzo di azioni concrete. Se la distruzione significa che si distrugge il modello che minaccia di risultare, allora ha sicuramente qualcosa a che fare con questo. In ogni caso, hanno a che fare con

l'eliminazione le cose che sono state inserite in una prima fase di realizzazione, ma che si deve continuare a verificare di continuo sotto l'aspetto della loro utilizzabilità. Credo che se si fa affidamento su di ciò, su questa utilizzabilità - e questo non lo penso soltanto, ma lo so per esperienza questa non frutta niente. Non appena cominci a inoltrarti in quella direzione... d'altro canto, non puoi nemmeno eliminare ciò completamente; non puoi mai pretendere di iniziare da zero.

Un residuo di forza e di abilità rimane sempre presente.

Un residuo tutt'altro che irrilevante. E ciò riguarda non solo la conoscenza del fatto che non puoi diluire la pittura a olio con acqua. Si estende a tutto ciò che fai in pittura e a ogni cosa con cui ti trastulli nel tuo studio. Si tratta di un costante oscillare avanti e indietro tra gli automatismi delle cose imparate in precedenza e i momenti in cui tu - questi non sono dei quarti d'ora che si succedono l'uno all'altro, bensì frazioni di secondo - momenti in cui tu abbandoni questi automatismi, non perché essi siano oggettivamente in un senso morale o filosofico o in un qualsiasi altro senso, ma perché puoi vedere che non sono più applicabili.

Affrontiamo adesso un altro argomento, una questione difficile forse per tutti i pittori astratti. Lei è consapevole di fonti di ispirazione in qualche modo precise?

Si riferisce ad altri artisti?

Non in primo luogo. Voglio dire fonti di ispirazione molto immediate nella sua vita di tutti i giorni. Per alcuni può essere un amante...

... e per altri una bottiglia del selz tutta ammaccata. Sì, naturalmente. Sembra che l'arte astratta sia qualcosa che inventi nel mondo ben chiuso del tuo autonomo cervello: ovviamente questo non è vero; e nemmeno possibile. Questo equivoco è eloquente anche a proposito dell'aspetto formale dell'arte astratta. Essa si presenta come qualcosa che è elaborato in modo del tutto indipendente da nozioni preconcepite, senza un'ulteriore riflessione. E non è questo il modo in cui l'arte astratta procede. Sono consapevole al massimo degli oggetti esterni, che sono fonti di ispirazione molto diretta... be', ispirazione, non so, suona come se uno si sedesse alla finestra e...

Io credo che l'espressione «fonti di ispirazione» sia molto più concreta e realistica che non la vaga ispirazione.

Sarei in grado, per un gran numero di quadri, di indicare le cose in cui gli «stimoli esterni» hanno avuto un ruolo; in primo luogo per quanto riguarda il concepire il quadro, e forse durante l'operazione del dipingere. Ma ancora, per la maggior parte, le cose che hanno condizionato il fatto di pensare al quadro e suggerito il primo abbozzo di lavoro.

Questo impulso è attivo a un livello ottico o può trattarsi anche di letteratura o di musica?

A un livello ottico, sì. Può anche essere un film. Non ha molto a che fare con il mondo in cui tu estrai cose dalla realtà o le traduci nella tua specifica forma, ma piuttosto con il modo in cui guardi alle cose, con il mondo in cui avverti quanto ti circonda.

Lei vede qualcosa, e poi?

Se guardi il colore dei tuoi pantaloni e su di questi è appoggiato un pacchetto di Marlboro, sto solo dicendo una cosa qualsiasi, allora... be', in molti casi non sono tanto le cose estrapolate dalla realtà, ma la proprietà delle cose che tu senti in realtà. E nel mio caso, ciò riguarda più spesso il colore che non la forma. Con il colore, è diverso. Il colore di quel pacchetto di Marlboro si riferisce solo al colore stesso e non al pacchetto. Lì colore ha la proprietà astratta di poter essere visto separatamente da un oggetto.

Parliamo ancora un po' della forma, perché il colore in un quadro deve comunque essere attivato dalla forma. Se osservo la sua opera nell'arco di circa un ventennio, vedo un notevole cambiamento nei rapporti fra le figure dello sfondo. Sia nell'opera prima, sia in quella più recente c'è una distinzione molto più pronunciata tra la figura e lo sfondo, un'articolazione della forma e della controforma molto più chiara. Nei quadri dei tardi anni settanta la figura e lo sfondo sono invece intrecciati in una maniera che dal punto di vista visivo è molto complessa. Può spiegare, non da psicologo ma da pittore, questo sviluppo?

Se guardiamo indietro, si possono commentare questi fatti in modo molto semplice dicendo che all'inizio, nei quadri eseguiti tra il 1970 e il 1978 circa, ho sentito la forte esigenza di essere luminoso e chiaro, rigoroso e radicale, nella misura in cui ero in grado di rendere tutto ciò attraverso l'esecuzione. Certamente, ciò risentiva del clima che si avvertiva nel mondo dell'arte di quel periodo. Ma questa esigenza vale solo per i quadri, non per i disegni. Nei miei disegni di quel periodo ho sempre avuto l'impressione, in retrospettiva, da un lato che succedesse di più, che io avrei potuto fare di più con loro che non con i quadri, non solamente sotto l'aspetto tecnico, e dall'altro che in quel periodo provvisorio in cui i quadri erano costruiti in maniera più intricata, stavo facendo qualcosa che avevo già fatto nei disegni.

Si sta riferendo adesso a disegni indipendenti in opposizione agli schizzi?

Sì. Non ce ne sono poi molti, ma quei disegni erano più ambigui dei quadri, nella misura in cui si possono porre a confronto quadri e disegni; nel disegno c'è sempre il foglio di carta bianco che rende impossibile, sotto l'aspetto dell'articolazione, l'essere complessi allo stesso modo in cui è possibile esserlo in un quadro. Così ho consentito alla complessità di quei disegni di emergere nei quadri in quello che possiamo semplicemente chiamare il periodo intermedio. Il fatto che io attualmente stia rinunciando o meno al tipo di attività che ha contrassegnato quel periodo, ma che il mio lavoro sia ora di nuovo più severo nella sua costruzione, apparentemente meno improvvisato...

Ma quei quadri più complessi, non erano improvvisati anche loro? Vi ho sempre visto una grande severità di realizzazione e di esecuzione.

Non in tutti. Reputo tuttora buoni numerosi quadri di quel periodo: sono quelli meno lavorati, i meno complessi, benché quelli complessi, è vero, siano saldamente controllati. Ma quel saldo controllo conduce, in alcuni dipinti, a immagini che appaiono frutto di improvvisazione in tutti i loro particolari, in tutta la loro stratificazione e in tutte le loro articolazioni. Dopo un certo periodo ne fui però stanco oltre ogni dire. C'era una tale intenzionalità nell'espressione e nel carattere dell'immagine che, guardando a ritroso, sembra un po'... , be', in realtà io non capisco più perché allora ho fatto quello. Adesso lavoro con la stessa dose di accuratezza, ma la forma è semplificata e

non più costituita da caratteristiche così diverse. E qui posso esercitare il medesimo saldo controllo senza che ciò diventi prezioso o meticoloso, e senza avere la sensazione che... Non mi occupo di meno del dettaglio e dell'espressione più precisa, ma adesso ho la sensazione di stare usando una forma all'interno della quale posso fare ciò senza che questo sia evidente.

Che cosa intende con evidente?

In alcuni quadri di quel periodo c'è qualcosa che inizia veramente a irritarmi. C'entra, in particolare, il formato. Anche il formato è stato consapevolmente cambiato. I quadri che risalgono a quel periodo erano prevalentemente stretti e alti, e per questo motivo ogni cosa prende posto in una superficie relativamente piccola; in questo modo l'articolazione della figura e lo sfondo continuano a interferire ulteriormente su una piccola superficie. La questione non si riduce al fatto che assumevo o provavo il rapporto figure/sfondo come un problema specifico e che cercavo di trovare un assemblaggio sempre più complesso delle forme per questi due componenti del quadro, ma a ritroso si può veramente dire che questo è percepibile.

Il cambiamento di formato: può dire qualcos'altro a questo proposito?

Non ho avvertito improvvisamente la necessità di cominciare a usare un formato del tutto diverso per risolvere uno specifico problema. Non c'è stato un momento particolare in cui abbia detto: adesso deve essere diverso. All'origine di quel cambiamento c'è stato un complesso di fattori. Cose molto semplici che riguardano ad esempio, il luogo in cui si lavora: un fattore banale e insignificante, forse, ma pur tuttavia un fattore che ha avuto un certo peso. Sapevo che un formato stretto non è comune, ma fino a quel momento non avevo mai pensato che si trattasse di qualcosa di peculiare. Era, infatti, un tentativo di utilizzare una forma inconsueta senza trattarla in modo peculiare. Quando ne hai eseguito un bel numero, comunque, quello inizia ad essere un elemento che diventa sempre più distinto dall'insieme del lavoro e finisce con l'infastidirmi. Fino a quando sono riuscito a usarlo in qualche modo non v'era ragione di lasciarlo cadere. Ma evidentemente si arrivò a quel punto.

Ha iniziato a individuare una sua soluzione?

Esattamente. La ragione che allora adducevo per l'uso di quel formato alto e stretto era quella di evitare associazioni con il tipo di spazi che di solito ospitano i paesaggi. Al momento non vedo più questi spazi come qualcosa che debba assolutamente evitare.

Ma in quel periodo evidentemente lo vedeva.

Non ho mai giudicato le associazioni come qualcosa di dannoso in nessuno dei miei quadri. Non ho tentato consapevolmente di fare cose che evocassero particolari associazioni e neppure ho considerato il fatto che emergessero delle associazioni come qualcosa di riprovevole. Solamente quando un'associazione diventa una circostanza che procura degli impedimenti cerco di evitarla, e a quel punto c'è qualcosa al cui proposito non posso dire più nulla: lo consento, non mi disturba. Mi disturba quando interferisce con la capacità di vedere il quadro. E questo varia, ovviamente, a seconda degli osservatori. Talvolta si nota dalla reazione di uno spettatore che un quadro può essere visto in un modo solo, diciamo ad esempio *L'uccello volante* o un altro del genere. E quando tale effetto non corrisponda all'intenzione o quando si avverta che una simile reazione si verifica non

solo per uno spettatore totalmente cieco, allora lo considererei veramente un ostacolo. Il quadro sarebbe distrutto se quella fosse l'unica maniera in cui può essere guardato.

Lei ha da poco parlato di colore. Mi sembra che un problema essenziale per un pittore astratto sia costituito dalla scelta del colore. Un pittore figurativo trova nella realtà un punto di riferimento per questa scelta, anche quando si discosti dalla realtà. Come può non essere arbitraria la scelta del colore in un quadro astratto? Come lavora con essa e come dà al colore logica e naturalezza, in maniera che lo spettatore non dica «quel giallo e quel verde potrebbero altrettanto bene essere blu e rosso»?

La scelta è arbitraria nel contesto del colore così come appare nella realtà. Sarebbe arbitraria anche se non importasse quale colore si sceglie. Ciò non dipende da come è. Non si sceglie un colore, si sceglie una combinazione di colori, una coerenza. Lei stava appunto interrogandomi a proposito delle fonti di ispirazione e delle impressioni esterne. Un pittore può usare, mettendo in atto un processo di astrazione, forme che incontra nella realtà. Una simile eventualità non mi capita tanto spesso, ma mi succede che un colore, e ancor meglio una combinazione di colore, attivi un considerevole numero di cose nella contemplazione di un quadro che ti sei già in qualche modo immaginato.

Tutto ciò suona misterioso: una combinazione di colore che mette qualcosa in moto.

Lei sospetterebbe allora che il significato sia nascosto in questo...

Se lei esegue uno studio lo fa dunque seguendo questa linea. Forse lei indica qualcosa a proposito del colore, ma non può eseguire uno studio con il solo colore. Esiste dunque una gerarchia tra forma e colore?

Me lo stavo proprio chiedendo. Noto che se mi imbatto in una combinazione di colore, o la vedo o la penso, e ciò avviene di frequente in modo casuale, allora si concretizza l'idea di un quadro. Allora la sensazione è che tutto, in quel quadro, è determinato dal colore. Ma un requisito per imbattersi in quel colore è la forma, la costruzione che si usa. E la costruzione acquisisce il suo significato nel quadro per tramite del colore. Le due cose sono dipendenti l'una dall'altra. La necessità di un particolare quadro, e così quella del colore, non dipende tanto dalla conoscenza quanto piuttosto dalla convinzione che quello che stai facendo non è arbitrario.

Si può creare una forma e scegliere un colore. Nell'applicazione della vernice c'è anche il fattore della creazione, ma il colore è comunque lì. Si può andare in un negozio e comprare un tubetto di vernice. La vernice è ancora solo una sostanza amorfa, colorata.

Dunque, in un quadro in cui appaia il colore, la forma è qualcosa attraverso cui il potenziale colore è realizzato. Ma la questione era: come si sceglie il colore? E questo non è il modo in cui si arriva a una risposta, ammesso che una risposta sia possibile. Posso solo ribadire quanto ho detto in precedenza: non si sceglie un colore, ma una coerenza, una combinazione. I cambiamenti che avvengono nella tua idea originale a tale proposito riguardano dunque questa combinazione. Cominci con una scelta molto semplice. Nella tua contemplazione di quella scelta e mentre ti prepari a dipingere, essa diventa sempre più specifica grazie alle considerazioni che fai riguardo a quella combinazione. Talvolta la scelta ha a che fare con il quadro precedente. Se non vi compaiono

certi colori, puoi provare, diciamo, a fare un quadro rosso-verde o giallo-blu. E allora la questione si sposta al tipo di giallo o al tipo di blu. Il tipo diventa più preciso man mano che la combinazione di questi due colori - nel mio caso si tratta di solito di due colori principali - diventa più attiva in mente e diventa più di una entità dinamica. Naturalmente tu non lo vedi davvero fintantoché lo stai facendo, ma quando conosci meglio il quadro e sai più esattamente dove si stia orientando. Di conseguenza la scelta è all'inizio qualcosa di astratto. Non inizi a caso, ma molto semplicemente con un giallo e un blu che hai disponibili. Tu usi questo colore, allora, per la pittura di base. Ciò procura un colore molto piatto, monodimensionale, più che altro un'indicazione di colore. Accade sovente che, se la forma predominante è ad esempio blu e lo sfondo giallo, io cambi questo rapporto nel giro di pochi minuti, andando dal positivo al negativo e viceversa. Il colore cambia lentamente da un blu a un giallo non-casuale-ma-generale in un colore che comincia ad assomigliare al carattere del quadro. Dal momento che dipende da tutti i generi di fattori come la struttura della superficie, la diluizione della vernice, il colore sottostante e il comportamento del colore circostante, quel primo colore diventa sempre più attivo, e meno una superficie di colore e un'area di colore che... Tutto quel che posso in realtà dire a questo riguardo è che tu inizi in modo assai poco preciso e che quanto più diviene chiara la tua idea rispetto al carattere del quadro, tanto più il colore diventa specifico e individuale.

Lei usa solitamente due colori principali. Quale ne è la ragione?

Se torniamo ai disegni si vede una forma dominante e uno sfondo. Questo è il modo in cui si avverte quella dicotomia nel colore. È difficile determinare in anticipo se sia necessario, per ottenere un rapporto più dinamico, dare ad alcune parti della forma una sfumatura differente, una differente intensità di colore o anche una differente struttura sottostante. Ma all'inizio - e di qui la scelta di due colori - c'è una semplice relazione di forma e colore. Se vi emergono più colori, cosa che mi è accaduta più spesso in tempi recenti, allora quelle sono decisioni che io prendo dopo avere già iniziato a lavorare. Quelle decisioni sono sostanzialmente coerenti con l'idea originale. Grandi cambiamenti non capiteranno mai. Ma è abbastanza incerto il fatto che si possa decidere, a metà strada, di usare il giallo stronzio, ad esempio - questo colore fuori da un tubetto con questa specifica forma, con questa specifica struttura e queste cose sottostanti che faranno quel che tu hai sperato facessero - perché questo colore, che hai visto sulla tua tavola dei colori, si avvicina al clima che sta emergendo nel quadro.

A parte la scelta del colore, quale aspetto considera più problematico nell'uso del colore?

Questo varia. La mia maggiore difficoltà a questo punto è di riuscire a far mantenere il suo colore a un certo blu, un blu scuro, dato a strati. Il blu scuro ha la tendenza a diventare nero. Il blu oltremare è particolarmente problematico. Quando vedi questo colore, un colore semitrasparente, nel tubo, è un blu molto profondo. Su uno sfondo bianco questo blu diventa forte e violetto. Usato in strati sottili, mantiene il colore, ma allora è troppo trasparente. Se rendi più spessa la superficie dipinta applicando più strati l'uno sull'altro, allora il blu vi sparisce gradualmente: il colore diventa sempre più nero e inizia gradualmente a cedere. Ciò dipende anche dai diluenti. Se il solvente brilla, allora il colore è perso per effetto della luce; è come se uno specchio fosse collocato in cima al quadro, e il colore sembra sparire dietro di lui. Se fai opaca la superficie, il colore diventa smorto e perde la sua intensità. E così senza fine... Inoltre, se lavori su grande scala, la luce è un fattore particolarmente fastidioso. Talvolta hai delle aree in cui il colore è esattamente lo stesso, aree che funzionano bene se le osservi da una certa angolatura e altre che spariscono del tutto o sembrano buttate giù

malamente. Non puoi lasciare le cose in questo modo. La luce è una necessità ma, in circostanze normali, il colore deve essere come deve essere, dappertutto.

Lei lavora spesso a un quadro per un tempo abbastanza lungo. Recentemente le ho sentito dire di avere completamente raschiato via certe parti di un quadro ben quindici volte. In quale rapporto sta questa durata del lavoro con l'idea ben definita con cui lei inizia?

Si potrebbe dire che si tratta di una mancanza di tecnica. In parte si tratta della tecnica, ma la tecnica è qualcosa di così elusivo e ha talmente a che fare con il quadro cui stai lavorando e per il quale devi trovare le soluzioni di cui quel determinato quadro ha bisogno. Se sei in grado di rappresentarti in anticipo che cosa quel quadro debba essere - e io posso davvero rappresentarmelo in modo esatto - allora, naturalmente, per il resto è solo questione di portarlo avanti. Il quadro comincia a esistere mentre viene eseguito; e nel mio caso, è quanto mai vero, forse in misura persino eccessiva. Un quadro non può non riuscire nel suo processo di esecuzione, perché è proprio attraverso tale processo che deve essere creato. Se lavori abbastanza a lungo e se sei abbastanza tenace, a un certo punto deve risultare nel quadro che hai in mente. Tu metti un quadro in moto e la direzione che gli dà, quella resta, non cambia, ma nel processo di esecuzione un quadro seguirà sempre più la sua strada inevitabile, e la seguirai anche tu.

Usa un metodo definito per fare un quadro?

No.

Voglio dire, lavora metodicamente?

Sì e no. Lavoro metodicamente, ma non si tratta di un metodo nel senso di esaurire una tecnica generale per fare un quadro. Devo inventare una tecnica, devo scoprirla per un particolare quadro. Ma la scoperta ha luogo in maniera molto metodica. So in anticipo come devo iniziare qualcosa, quel che devo fare e quali preparativi allestire. E per preparativi intendo cose molto semplici come la trasposizione di una sagoma, o la copertura di parti del quadro con plastica o altro in modo che non vi cadano spruzzi.

Lei sostiene di dover inventare la tecnica per un particolare quadro. Può spiegare che cosa intende per tecnica?

Ci sono delle cose molto semplici che bisogna conoscere. E sto parlando di cose tecniche in realtà molto generali che servono a tutti, ad esempio che non si deve mai dare un nuovo strato di vernice su un altro che sta asciugando. Ma la tecnica diventa la mia tecnica solo quando... ebbene, non ho questa tecnica scritta su carta, così non è qualcosa da cui possa attingere. Tecnica è quel che fai per eseguire un quadro che hai in mente, visibile. Non si tratta di qualcosa di separato - e in questo senso, non è nemmeno un problema generale - dal quadro che stai facendo in quel momento. La tecnica varia dunque da quadro a quadro.

A parte le differenze tra i quadri stessi, ci sono cambiamenti nella tecnica, se si va a guardare nel contesto di un periodo abbastanza lungo?

La tecnica cambia perché le tue idee... va bene, idee, perché le tue intenzioni con un quadro

cambiano. Nei quadri di quindici o vent'anni fa usavo abbastanza acrilico. In seguito cominciai a richiedere di più al colore. Non ho cominciato a considerare il colore come qualcosa che dovevo affrontare come un problema isolato, ma il colore ha preso ad avere un peso sempre più importante. Le esigenze che ho a proposito del comportamento del colore mi costringono a non usare quasi più l'acrilico, ma solo pittura a olio. Può sembrare una differenza superficiale tra due tipi di pittura, ma è, in realtà, qualcosa che ha un effetto essenziale sul modo in cui si fa un quadro.

Il francese Alain ha scritto una volta che ogni tecnica ha l'innata tendenza ad annullare proprio l'idea per cui la tecnica è stata sviluppata. Se formuliamo il suo pensiero in un altro modo, ciò vuol dire che in ogni tecnica c'è il pericolo dell'autosufficienza e di una ripetizione meccanica e arida.

La consapevolezza di un simile pericolo o di quella tendenza dei mezzi a diventare il fine è continuamente presente. È ovvio che non si tratta del fatto che la tua unica occupazione sia quella di impedirlo, o che il quadro tragga il suo diritto di esistere dal fatto che tu sia in grado di impedirlo. Ma c'è tutta una serie di cose che, di per se stesse, sono molto concrete - e che fanno anche parte della tua attrezzatura di pittore - che possono aiutare a evitare o a impedire ciò. Nella maniera più rozza e banale, si tratta di evitare le idee più largamente diffuse a proposito di composizione, colori e così via, le abitudini e le cose che è ovvio esistano in parte nel tuo stesso lavoro, in parte, naturalmente, anche in ambito più generale. Il solo fatto di interrogarsi sulla tecnica già comprende l'idea di un quadro, e viceversa. Non si può guardare separatamente a queste due cose. In parte almeno si riesce a evitare abitudini tecniche, e per questo motivo avviene uno sviluppo; ma nella misura in cui il problema riguarda la tecnica, non si può mai naturalmente iniziare del tutto da zero, anche se questo sarebbe l'ideale.

Questo si lega a quello di cui parlavamo in precedenza: il «come», il «che cosa» e il «perché». La ragione per fare qualcosa è costantemente assediata dalla tecnica che è associata con il «come».

Un pittore, dal momento che è un pittore, un artista, ha evidentemente l'obbligo di rimanere tale fino alla morte. Penso che questa sia un'idea insensata. Il maggior nemico di un pittore è il pensiero che egli debba costantemente creare qualcosa. Che cosa egli crei, naturalmente, dipende largamente dalle cose che egli ha già creato. Il problema del formalismo e della tecnica che annulla l'idea è saldamente connesso con l'idea di un'opera. Un pittore che si sente obbligato a creare un'opera... un rischio enorme è legato a tutto ciò. Questa è anche una delle cose che io trovo così irritanti a proposito dell'idea della pittura come «mestiere». Sono piuttosto scettico a questo proposito, perché implicherebbe che un pittore sia obbligato, ebbene, non a ripetere qualcosa, ma a perpetuarlo, anche quando la ragione per farlo oramai non sussiste più. Credo che ci sia molto di sbagliato nell'idea di produrre un'opera. Molto di quel che sta attualmente accadendo nel mondo dell'arte - mostre, mostre ripetitive, mostre dappertutto - ha a che fare con questa fissazione sull'idea di un'opera.

Se la tecnica è tutto quello di cui lei ha bisogno per eseguire un quadro, potrebbe anche affermare che tecnica e stile sono proprio la stessa cosa, o qualcosa di simile?

Se si intende stile per significare una particolare coerenza nel modo in cui un quadro si manifesta, o se lo stile è definito da caratteristiche che i quadri hanno in comune, e se ciò ha anche a che fare con le intenzioni e con le analogie nel modo in cui si lavora a questi quadri, allora quelle sono cose fittamente intrecciate.

Quindi, per converso, i cambiamenti nello stile appaiono senza cambiamenti nella tecnica.

No. Ma quando pensi al prossimo quadro, non pensi allo stile. All'inizio potresti dirlo in modo molto semplice: «quel nuovo quadro non è tanto qualcosa che deve essere diverso da quello prima, ma è qualcosa per cui io devo pensare dei contrasti o, piuttosto, delle soluzioni differenti per una quantità di cose che ho iniziato nel quadro precedente al fine di mettere in moto il pensiero di un nuovo quadro». Se si parla ancora di cambiamento di stile, allora si tratta fondamentalmente di qualcosa di collegato alla direzione che dà ai tuoi obiettivi, alle idee che hai a tale proposito, e al metodo di esecuzione che si ottiene come risultato. Se si fanno considerazioni di questo tipo, si potrebbe anche avere come esito un cambiamento di stile... Ma un cambiamento di stile che suona come se si dicesse: «ho dipinto in modo violento per un certo periodo, perché adesso non lavoro più tranquillamente per un po'!». Quel tipo di cambiamenti consapevoli nella forma esteriore: non si tratta, naturalmente, di dove si comincia, ma può in realtà costituire un risultato.

...

(In *Toon Verhoef*, Amsterdam Art Foundation, Amsterdam 1988)