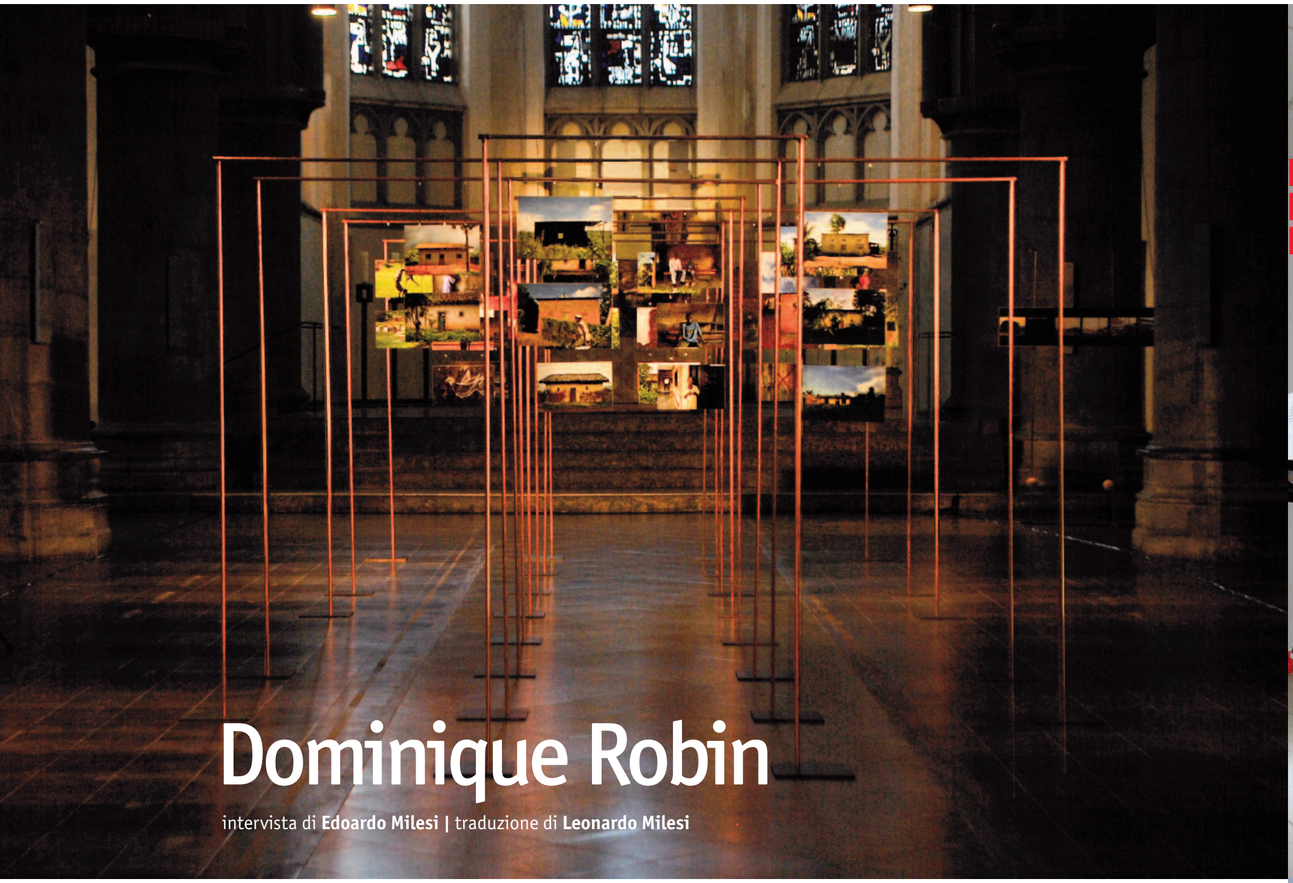


Dominique Robin

intervista di **Edoardo Milesi** | traduzione di **Leonardo Milesi**

incontri

Inzu, 2011, Mönchengladbach, City Kirche/Fidesco, Inzu significa "la casa" in kinyarwanda

È Stephanie Hanke – studiosa di storia dell'arte e dell'architettura – a segnalarmi Dominique Robin quale giovane artista di talento in grado di ibridare la sua arte all'infinito. La multimedialità del suo mondo si mescola alle discipline scientifiche e tecnologiche e produce installazioni lineari, eleganti, facili da comprendere, stupendamente infantili.
Ci siamo incontrati una prima volta all'inizio di dicembre, al n° 29 di rue des Récollets nel nuovo quartiere *bobo* di Parigi: una libreria specializzata in fotografia, con laboratorio al primo piano, che ospita 15 sue fotografie scattate in Africa a Kigali ai bambini di strada. Al ristorante Cambodge in avenue Richerand, Dominique ha fatto conoscere a me e a Karen il *bo bun*, una variazione vietnamita di *nituké* che da allora è il piatto preferito nello studio di Fiobbio. Uno strato di *noodles*, verdure cotte con pollo o pesce sotto un'insalata di lattuga e carote spolverata di anacardi. Un percorso di gusti, temperature e consistenze diverse tra verdure ben cotte, appena scottate e crude. Una vera installazione.
A luglio Dominique è nostro ospite in Toscana con la moglie Diane, Flore e la piccolissima Lucine; andiamo insieme al monastero di Siloe e lì lo coinvolgo in una chiacchierata sull'arte e su come la vede.

Per i greci antichi e fino al Medioevo e al Rinascimento la pittura, la scultura, l'architettura erano considerate solo mestieri. Il pittore decoratore diventa artista quando, lavorando con tecniche innovative, inserisce nelle sue opere messaggi etici, morali. Penso alla rivoluzione che artisti come Caravaggio, Raffaello, Piero della Francesca, hanno prodotto nella loro pittura. Parlano di società, di come la vorrebbero, di come dovrebbe essere, condizionando i principi, i mecenati, il clero e quindi il modo di vivere e di pensare. L'opera d'arte non è la rappresentazione, ma l'interpretazione della realtà in grado di modificare la cultura corrente. Quanto ti senti artista in questo senso e quanto ritieni che l'arte possa essere anche un mestiere?

Lo sguardo portato sul mestiere dell'artista è cambiato molto nel corso del tempo, ma il mestiere, quello, mantiene dei tratti costanti, immutati e immutabili: la mia vita di artista assomiglia a quella di un piccolo imprenditore. Alterno lavori in atelier, viaggi, attività promozionali, incontri con gli assistenti... come facevano anche Dürer o Rubens al loro tempo. Riguardo coloro che sostengono gli artisti, siamo nella stessa situazione configuratasi alla fine del XIX secolo: collezionisti d'arte che spesso sono anche grandi capitani d'industria, istituzioni pubbliche e private. In altre parole: un piccolo imprenditore finanziato da istituzioni di potere e da potenze economiche.
Vedi, io non considero gli artisti come dei rivoluzionari per definizione. Al contrario, penso alle parole rivolte da Danton a J.L.David mentre si recava al patibolo: "Valletto!" fu quello che disse.
Questa condizione di servitù porta ancora oggi ottimi frutti e i valletti del liberalismo non mancano fra gli artisti più quotati. Sul piano politico, ci sono certo artisti coraggiosi, ma non sono in maggior numero che in altre corporazioni. Dopo tutto, come sosteneva Andy Warhol con acuta perspicacia, sono semplicemente come tutti gli altri.
Trovo tuttavia politicamente problematico che un artista firmi da solo la sua creazione quando è evidente che ha avuto diversi assistenti. Bisognerebbe menzionare i nomi di tutti i collaboratori, come nei titoli di coda dei film. È quello che cerco di fare: mi presento come autore dell'opera ma riporto anche i nomi di tutti coloro che sono intervenuti nella realizzazione. Non è un dettaglio: vediamo benissimo la relazione fra questa abitudine e un utilizzo essenzialmente capitalistico dell'arte fondato su un recupero del mito dell'artista solitario e rivoluzionario. Dietro a ogni opera d'arte ci sono delle relazioni, un lavoro collettivo. È da tanto tempo che ho voglia di realizzare un'opera d'arte dove l'operaio pakistano che ha mescolato la pasta di cellulosa per la carta di una marca tedesca avrà anche lui il suo nome.

Il significato etimologico di arte oggi come una volta è sempre abilità ed è riferibile al desiderio e al bisogno di comunicare. Fu Berkeley all'inizio del '700 a scrivere "esse est percipi" (ci sei se comunichi). Quali sono i messaggi che vuoi trasmettere con le tue opere?

Il giorno precedente la mia prima partenza per la Guinea, in seguito all'invito di una ONG, che mi aveva aperto a grandi interrogativi (arte, informazione, comunicazione, neocolonialismo?) ho rivisto la famosa conferenza di Gilles Deleuze: "Che cosa è l'atto creativo?". Nella sua conferenza Deleuze dice: "Qual è il rapporto dell'opera d'arte con la comunicazione? Nessuno. L'opera d'arte non è uno strumento di comunicazione, l'opera d'arte non ha niente a che fare con la comunicazione. L'opera d'arte non contiene assolutamente la minima informazione."
Amo moltissimo questo testo. È limpido, bello, edificante. Il suo difetto è probabilmente il suo successo, principalmente in Francia, nel campo delle arti plastiche, dove l'idea dominante è quella secondo cui una creazione d'arte contemporanea non deve intrattenere un certo tipo di relazione diretta con la realtà, o allora solo in modo ironico: in altre parole, la descrizione di fatti ed eventi, materiale di informazione, non può dar luogo a un'opera d'arte plastica. È diverso per il teatro o la letteratura, penso ai testi di Jean Hatzfeld sul Rwanda o di Svetlana Alexievitch su Cernobyl. Per preparare il mio lavoro in Guinea, con l'ONG, siamo partiti da una riflessione critica in merito alla parola "comunicazione" e al suo utilizzo, principalmente nella pubblicità umanitaria. Comunicazione, secondo

Un artista che utilizza mezzi espressivi diversi per creare spazi narrativi in cui il visitatore si muove tra realtà contemporanea, memoria, relazione

Eléments/Verso, 2009, 70 x 45 cm, stampa su carta Hahnemuhle trasportata su alluminio. Courtesy Galerie de Créteil

"Laps" promenade dans un istant (Intervalli: passeggiata in un istante) è la più esplicita tra le mie creazioni con tema l'istante. *Laps* descrive un breve istante in uno spazio fittizio a partire da diversi punti di vista accessibili attraverso visori stereoscopici collocati nello spazio dell'esposizione, come se lo spazio immaginario si fosse posato sullo spazio reale, avendo d'altronde entrambi le stesse dimensioni. *Laps* è dunque una frazione di tempo in sospeso nel quale il pubblico è invitato a passeggiare come se avesse la possibilità di entrare in un'immagine.
Come molte delle mie creazioni, l'installazione fa ricorso alla memoria del pubblico. La scena è descritta per pezzi, dal momento che i fotogrammi non permettono di avere una visione d'insieme, solo la memoria del visitatore può ricreare l'istante.

Alcune delle mie opere assomigliano a delle *pièces* teatrali: queste hanno una o anche più rappresentazioni, ma esistono solo se vengono "montate"

Un dispensaire en Guinée (Un ambulatorio in Guinea), 2009, Fidesco/Centre Culturel Franco Guinéen, Conakry. La striscia di carta di 32 metri è sospesa a 50 fili

l'etimologia moderna, significa "modo di stare insieme". In quest'ottica, ognuna delle mie creazioni propone effettivamente un certo modo di ritrovarsi. Il visitatore, che è invitato a passeggiare in uno spazio definito dall'installazione, deve cercare il proprio posto all'interno dell'opera e posizionarsi in relazione agli altri visitatori, allora i suoi comportamenti e spostamenti diventano parte integrante dell'installazione. Credo che la parola chiave delle mie creazioni sia proprio "relazione". Ma al di là di questo, trasmetto un messaggio? Voglio dire qualche cosa?
Sì, credo che in ciascuna delle mie opere cerco di prendere posizione rispetto ad alcuni dibattiti cruciali della società contemporanea, ma allo stesso tempo diffido di ciò che cerco di dire perché seppure quest'intenzione, questo impegno, mi sembrino necessari al processo creativo, spesso gli artisti si sbagliano in merito alle ragioni d'interesse del loro lavoro. Molto semplicemente perché l'apparato ideologico o filosofico della creazione risulta influenzato dalla contingenza, dalle mode, e non comprende la necessaria parte d'eterno, come diceva Baudelaire a proposito del bello. Un'opera d'arte è una struttura aperta – viva – che non può rinchiudersi in un discorso.

Le tue opere sono sempre di più installazioni temporanee. Ti chiedono di riempire degli spazi, crei percorsi emozionali, ma come si riconosce l'emozione, che alimenta la passione e quindi ci rende partecipi e attori, dallo stupore che ci coinvolge a livello sentimentale ma ci lascia passivi e inutili?

Quasi tutte le mie creazioni hanno bisogno di rendersi disponibili, richiedono un coinvolgimento fisico e sensibile del pubblico: è subito evidente che è impossibile scoprirle in qualche istante. Cerco di fermare il pubblico per poi rimetterlo in movimento ma a un ritmo determinato dall'installazione stessa. Cerco di non far sedere il pubblico, di stupirlo e paralizzarlo, ma al contrario di renderlo attivo. Spero di esserci riuscito qualche volta.

Con l'installazione l'artista rinuncia spesso a entrare nelle collezioni permanenti d'arte, nei musei, nei luoghi dove l'arte viene celebrata al di là del suo effettivo valore. Non solo perché spesso sono opere difficilmente trasferibili, ma soprattutto perché, essendo frutto di una presa di coscienza del contesto per il quale sono state pensate, non sono mai commisurate alla nuova localizzazione. Come pensi di collocare la tua arte nella storia?

Alcune delle mie opere effettivamente assomigliano a delle *pièces* teatrali (e infatti in francese gli artisti utilizzano spesso la parola *pièce* per indicare le loro opere): queste hanno una o anche più rappresentazioni, ma esistono solo se vengono "montate" (anche qui il termine si utilizza specificatamente per il teatro e per le arti plastiche). L'installazione che ho esposto di più è stata montata 16 volte. Altri in futuro vorranno recitare nuovamente quelle *pièces*? Le testimonianze e le indicazioni che lascio costituiscono un'opera in sé? Detto ciò, ho anche una ricca produzione fotografica e di disegni. Per queste opere la conservazione è meno problematica.

incontri

Un Jour
(vetro, disegno, fotografie) parla della cristallizzazione dell'istante.
In francese *jour* significa "giorno" ma anche "apertura che fa passare la luce".
Un Jour è il fissaggio di una fotografia su una vetrata nello stesso posto dove è stata ripresa in modo tale che le linee della vetrata si sovrappongano al reale, a condizione però di guardare la vetrata da un preciso punto dello spazio. Nella fotografia la proprietaria della casa sta leggendo il giornale ed è colta nell'attimo di girare pagina. Quell'istante fissato sulla vetrata la trasforma in immagine permanente. Nella casa è esposto anche un quadro con tre immagini: la fotografia dell'"istante cristallizzato".

Il visitatore, che è invitato a passeggiare in uno spazio definito dall'installazione, deve cercare il proprio posto all'interno dell'opera e posizionarsi in relazione agli altri visitatori

Nella pagina a fianco e in basso a destra: *Mormorii*, 2009, Boulogne, Espace Landowski, installazione multimediale alta 12 m

Mi capita di giudicare l'architettura per quello che riesce a far accadere tra le persone. Ritieni che per l'arte sia lo stesso?

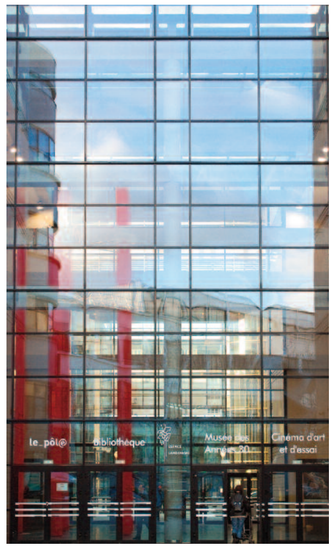
È un modo molto bello di avvicinarsi all'architettura. È qualcosa che rivendicherei volentieri anche per il mio lavoro: questo si riallaccerebbe anche a ciò che dicevo sulle "relazioni". Quello che accade negli spazi vuoti è più importante dell'oggetto in sé. Credo che in questa visione ci sia il desiderio di una certa "defeticizzazione" dell'arte.

Nietzsche insegna che proprio il gusto è una delle cose sulle quali vale la pena discutere. Valutare il capolavoro attraverso l'accezione del bello e dell'armonioso è sempre più difficile. Il bello è mutato nei secoli anche radicalmente. Per Hegel l'arte e il bello non hanno nulla da spartire e oggi la nostra società ci porta a confondere l'estetica con la cosmetica escludendo dal bello tutto quello che non corrisponde ai modelli di cinema e televisione. Ritieni che sia possibile definire ancora un'opera d'arte bella?

Sì, certamente. La bellezza è una nozione complessa che si ridefinisce continuamente. Ogni opera d'arte, persino quelle brutte, partecipano della creazione di questa frontiera mobile che chiamiamo il Bello.

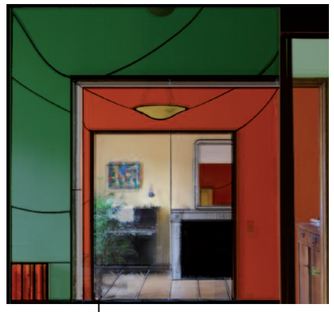
Parliamo dell'attimo nelle tue opere, nel tuo lavoro di artista.

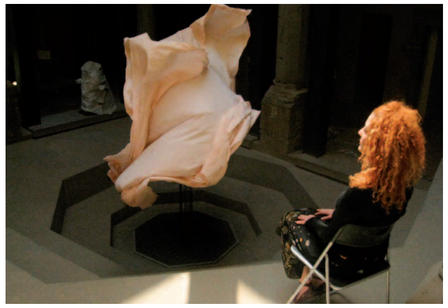
In questo momento nelle mie installazioni utilizzo molto la fotografia, accompagnata da testi o registrazioni sonore. Questo mi ha permesso di avvicinare realtà complesse come i bambini di strada a Kigali (*Inzu*, 2010) o gli Studenti di Conakry (*Etudiants à Conakry*, 2008/2010). Questa modalità comincia a essere ricorrente nelle mie opere anche se non rinuncio a fare ricorso a tecniche che ho esplorato negli anni passati (disegno, pittura, video...). L'arte contemporanea ti concede questa libertà: puoi scegliere il tuo mezzo espressivo in funzione di ciò che cerchi di dire. L'installazione ha dei vincoli e necessita, un po' come in architettura, di un lungo processo di elaborazione che lascia poco spazio all'improvvisazione: norme di sicurezza, percorsi protetti per il pubblico, obblighi per i materiali, ecc. Spesso dobbiamo realizzare progetti planimetrici e a volte devi cercare nuove soluzioni. D'altra parte le modalità operative della creazione sono molteplici e complesse: disegnare, fotografare, registrare, costruire... in un processo che sembra potersi continuamente ridefinire. Il rischio è quello di voler controllare tutto e arrivare a una rielaborazione artificiosa dell'idea iniziale. Cosa ne è allora del gesto creativo, quell'istante in cui il corpo prende la parola ed esprime ciò che la testa non arriverà mai completamente a cogliere?
Mi ricordo di quando disegnavo molto. Avevo spesso l'impressione che la mia mano fosse in anticipo rispetto ai miei occhi. Ciò che disegnavo superava la mia comprensione artistica. Ho capito allora che questo vantaggio doveva essere mantenuto. Se il mio occhio si fosse preparato più della mia mano avrei potuto perdere la voglia di disegnare e i miei disegni avrebbero perso il



In alto: *Un dispensaire en Guinée* (Un ambulatorio in Guinea), 2009, Fidesco/Eglise Saint Nicolas Des Champs, Parigi. Un'architettura d'acciaio che può prendere un'infinità di forme possibili

Ho voglia di realizzare un'opera d'arte dove l'operaio pakistano che ha mescolato la pasta di cellulosa per la carta di una marca tedesca avrà anche lui il suo nome





In alto a sinistra: *Laps*, 2009, punto di vista 1, Boulogne Espace Landowski, un unico attimo visto da 12 punti di vista (con A. Hostiou)

Sopra: *Laps-caduta*, 2009, punto di vista 2, Pistoia, un unico attimo visto da 2 punti di vista (con A. Hostiou)

Sopra: *Un jour*, 2010, collezione privata, Pierrefitte-sur-Seine

Sopra al centro: *Eléments/Spaventapasseri*, 2011, 90 x 60 cm, stampa su carta Hahnemuhle trasportata su alluminio. Courtesy Galerie De Créteil

Sopra: *Un jour*, 2010, collezione privata. La vetrata si confonde con la realtà fuori dalla finestra (con R. D'Oriano)

Nell'installazione, l'artista inventa il proprio mezzo espressivo, come se un pittore in ogni quadro dovesse reinventarsi gli strumenti del suo lavoro

loro interesse. Nell'installazione, l'artista inventa il proprio mezzo espressivo, come se un pittore in ogni quadro dovesse reinventarsi gli strumenti del suo lavoro senza fare ricorso ad esempio ai colori prodotti da altri. Nel mio caso i miei strumenti sono il disegno, la fotografia, la registrazione di suoni, la disposizione di elementi diversi. Anche se il rapido schizzo preparatorio – come per l'architetto – può avere quell'immediatezza che dicevo e già tutti i contenuti dell'opera.
Spesso faccio disegni su tavole *Velleda,* che poi fotografo, perché il disegno a pastello cancellabile mi dà maggiore libertà. Tuttavia dallo schizzo all'installazione resta un lungo cammino. Personalmente, evito ormai di passare direttamente dallo schizzo al progetto planimetrico. Sperimento i miei dispositivi in atelier e mi lascio ispirare dall'errore. Qui lascio che il mio corpo prenda il controllo sulla mente. Aiuta la tecnica del "bricolage" tanto cara a Claude Levi Strauss e cioè non seguire un percorso troppo preciso, da tecnico, ma mettere assieme strumenti, materiali, foto, suoni, schizzi e stare a vedere ciò che accade, cosa si può fare con tutto questo.

Ma allora qual è il tuo istante?
Monto e smonto la mia installazione fino allo sfinimento, sin quando non ho la sensazione di starle di fronte come un corpo estraneo. Sto in piedi davanti alla mia creazione come farebbe il pubblico, posso finalmente fruirne. D'un tratto è successo qualcosa, sono sopraffatto: quel breve istante ha aperto una breccia nel tempo, un intervallo sospeso. Questa posizione davanti al mio lavoro mi fa vedere quello che cerco di offrire al pubblico. Le sto davanti nel tempo, un *tempo articolato*. Una porzione di tempo che vuole restare sospeso, ma contemporaneamente si svolge sperimentandosi nel movimento al ritmo dei tuoi passi.
Fermarsi. Guardare. Ricominciare a camminare. Mi piace dire che le mie installazioni sono disposte come delle boe: cerco di portare il pubblico a vedere con il corpo, non solamente con gli occhi. La cosa più importante a questo punto è l'intervallo, l'ellissi, ossia il vuoto.
È di questo che si tratta: fare un buco affinché precipiti il "possibile" di colui che guarda. Questo buco, dove il pubblico getta la sua memoria, la sua immaginazione, ha a che fare con la respirazione. Si muove dall'interno verso l'esterno, dall'intimo (il respiro di un uomo) all'universale (l'aria del mondo) e viceversa.
Come il gesto di Fontana sulla tela: questo abisso stuzzica senza sosta il nostro sguardo come se vedessimo per la prima volta.

Elementi il mio istante fondatore
Quest'anno, a seguito di una proposta del CNRS, dovevo realizzare in uno dei loro laboratori una mia opera. Lavoravo nel laboratorio, parlavo coi chimici del funzionamento dell'elettricità e mi è venuta alla mente una vecchia esperienza. A 16 anni mentre lavoravo alla realizzazione di canali d'irrigazione, in un campo a cultura intensiva, toccai una linea dell'alta tensione. Non mi sono mai avvicinato tanto alla morte. Tutto in una frazione di secondo. Credo che questa esperienza abbia segnato la mia esistenza. Dev'esserci stato una sorta di "istante creatore" tipico di quelle esperienze che ti mettono in gioco con la morte. Un amico mi ha fatto notare che l'asse orizzontale – la linea dell'alta tensione – e quello verticale – il tubo in posizione eretta – ritornano spesso nei miei lavori e che può essere, probabilmente, un'eco di quel momento. I due assi infatti ricorrono in quasi tutte le mie installazioni e nella maggior parte delle mie composizioni fotografiche.
Così, tra una visita e l'altra al laboratorio, sono andato a fotografare il luogo dell'incidente e una delle mie installazioni al CNRS riporta l'intera storia dettagliatamente.
Ho contemporaneamente dimostrato l'incredibile similitudine tra due diversi modi di interpretare la totalità dell'universo: la tavola periodica degli elementi, detta di Mandelev, tanto cara alla chimica moderna con i suoi atomi ben ordinati, i suoi campi magnetici eccetera e quella della filosofia antica con i quattro elementi fondamentali: l'acqua (il tubo d'irrigazione), la terra (nel senso dell'elettricità anche), l'aria (l'arco elettrico che attraversa l'aria e assicura il contatto con il tubo), il fuoco (le mie scarpe e le mie calze bruciate). Non è certamente un caso se quell'istante preciso ha riunito tutte queste forze e questi elementi fondamentali.