

Presentazioni:

Giulio Paolini

— *Le tue opere, ad un primo colpo d'occhio, paiono diverse le une dalle altre pur rivelando la loro connessione sul filo lucido di pensiero che le determina: per questo mi interessa conoscere la logica operativa del tuo lavoro...*

— *Il mio lavoro nel 1960 tendeva a spersonalizzare l'opera fino al punto di eliminare coscientemente tutti i normali elementi visivi (forme, colori), limitandosi ad indicare le condizioni di inquadratura spaziale in cui il quadro avrebbe potuto nascere. Persino il titolo, ricavato da un ritaglio di giornale, risultava casuale: di fatto lo sviluppo di queste idee mi ha portato nel '62 e '63 a ripetizioni modulari di elementi di immagine, poi a montaggi ordinati di singoli oggetti attinenti la pittura... Ho lavorato in seguito con tavole grezze che affrontavano il problema strutturale del quadro sulla parete.*

— *Si può dire che questo tuo atteggiamento di fronte al quadro derivi dalla rinuncia ad una precisa interpretazione del mondo e della pittura stessa?*

— *Direi che è una cosciente rinuncia ad un impegno che in ogni caso risulti pregiudizievole nei confronti di una totale disponibilità ad ogni nuova esperienza. Così il quadro intitolato "174" si propone di dare l'immagine di che cosa c'è prima di fare il quadro: è l'ingrandimento fotografico della pagina (174) di un libro sull'arte contemporanea in cui l'au-*

tore, con le linee del suo grafico, dà le inclinazioni di consumo dei movimenti dell'arte moderna.

— *Ma, riconducendo le ragioni del tuo lavoro, "alle ragioni del puro sviluppo di un'opera", non si esclude un rapporto di indifferente ironia tra quadro e pittore, e proprio in questo punto focale mi sembra di cogliere l'elemento di concatenazione tra le tue opere: forse la loro poesia nasce da un particolare e libero rigore operativo, tale da non escludere neppure l'uso di una pittura gestuale, mi riferisco ad esempio al quadro con le colate di smalti neri in cui l'azione pittorica non si coagula nel gesto...*

— *In effetti la cosa più importante per il pittore è il quadro: i due termini pittore-quadro sono appunto in "Delfo" in cui dietro un telaio sospeso appare la mia immagine fotografata in una unione tanto misteriosa quanto non significativa. Lo stesso in "Monogramma" con massima fedeltà dal momento che è costituito dalla mia sagoma in atto di dipingere su cui, anziché su di un telaio, ho teso la tela bianca.*

— *Attraverso questo processo operativo si precisa quindi la tua disponibilità modellata più sul libero flusso della vita che su di un'ideologia e, al contempo, la rinuncia a quelle affermazioni precise che inevitabilmente ti integrerebbero in questa o quella corrente?*

— *Forse ciò è determinato più che altro*

dall'esigenza di non farsi circoscrivere e delimitare, in fondo nemmeno l'azione può essere circoscritta dallo spazio, si vorrebbe vedere tutto... così "Iper", dedicato a Duchamp, è un oggetto, ma non qualsiasi, un oggetto con una funzione ben precisa (un cannocchiale) perché serve a dare un'apertura totale sulla realtà del visibile: l'oggetto è come cancellato dalla pittura bianca e tende a suggerire un'apertura all'infinito.

(M.P.)



GIULIO PAOLINI

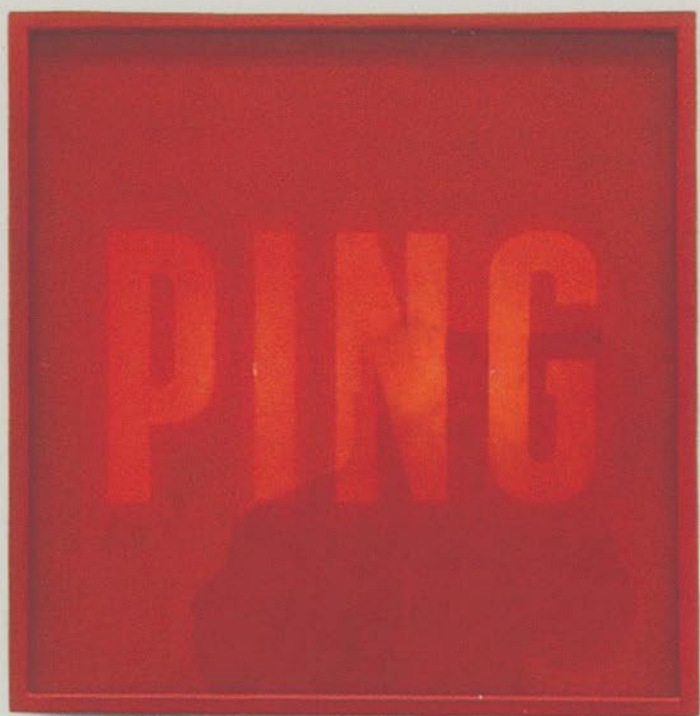
è nato a Genova nel 1940, vive a Torino.

Nel 1961 ha partecipato al XII Premio Lissone (sezione informativo-sperimentale: giovani pittori italiani).

Nel 1946 ha partecipato al IX Premio Termoli, ha tenuto la sua prima mostra personale alla Galleria La Salita di Roma.

Nel 1965 ha esposto in collettiva alla Galleria La Salita di Roma e alla Galleria Notizie di Torino (con Accardi, Castellani, Pistoletto, Twombly).

Nel 1965, mostra personale alla Galleria Notizie di Torino.



Arte Povera from the Goetz Collection

Mila Pistoï: *Your works, at first glance, seem different from one another, even though they also reveal their interconnections in the lucid train of thought that determines them. For this reason I'm interested in knowing more about the operative logic of your work...*

Giulio Paolini: In 1960, my efforts tended to depersonalise the artwork, to the point of consciously eliminating all the usual visual elements – forms, colours, limiting myself to indicating only the terms of a spatial framing within which the painting might be born. Even the title, drawn from a newspaper clipping, was random. In fact, the development of these ideas led me in '62 and '63 to make modular repetitions of elements of images, and later ordered montages of single objects related to painting... After that I worked on crude panels that confronted the structural problem of the painting on the wall.

Can one say that this attitude of yours towards the painting derives from the rejection of a specific interpretation of the world and of painting itself?

I would say it's a conscious rejection of a commitment that in all cases proves detrimental to a complete openness to every new experience. Thus the painting entitled *174* purports to present an image of what is there before the painting is made: it's a photographic enlargement of page 174 of a book on contemporary art in which the author, using lines on a graph, shows the consumption propensities of the modern art movements.

But, to bring the reasons for your work back 'to the reasons of the pure development of a work,' we cannot ignore a relationship of indifferent irony between the painting and the painter, and it seems to me that it's at this very focal point that one grasps the element linking your various works. Perhaps their poetry arises from a specific and free rigor of execution, such as would not preclude even a recourse to gestural painting... I'm referring, for example, to the painting with the drips of black enamel, where the act of painting is not crystallised in the gesture...

Indeed, the most important thing for the painter (*il pittore*) is the picture (*il quadro*): in fact the two terms,

painter and picture, both figure in fact in *Delfo* (Delphi), where behind a hanging stretcher there appears a photographed image of me in a union as mysterious as it is meaningless. The same is true, with utter faithfulness, for *Monogramma*, since it is made up of my silhouette in the act of painting, over which – instead of over a stretcher – I stretched a blank canvas.

Is it this operative process, then, that specifically informs your openness – which is modelled more on the free flow of life than on an ideology – as well as your rejection of those specific statements that would inevitably integrate you within one trend or another?

This is perhaps determined more than anything else by the need not to let oneself be circumscribed and defined. In the end, action also cannot be circumscribed by space; one would like to see everything... Thus *Iper* (Hyper), which is dedicated to Duchamp, is an object, but not just any object. It is an object with a precise function – a telescope, since it offers a total opening onto the reality of the visible: the object is as though nullified by the blank painting and tends to suggest an opening onto infinity.

First published in: Marcatré, *Giulio Paolini*, Rome, no. 19–22, April 1966, pp. 385, 386. Reprinted in part in: *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Paris 1981, pp. 158, 159

Translation: Stephen Sartarelli