

carta velina del fotogramma e lo specchio dei quadri precedenti.

Un linguaggio da attuale diventa inattuale — se un artista lo protrae, anziché protagonista del linguaggio ne diventa esecutore ed esce con esso dal tempo attuale. Ma non c'è un momento giusto per rinnovare il linguaggio: è sempre troppo tardi, se si accetta un meccanismo evolutivo generale.

BISOGNA CHE L'AZIONE ARTISTICA CONTENGA IN SE' UN SISTEMA DINAMICO INDIVIDUALE. La mia idea di attualità è contraria al tempismo. Per tempismo intendo un'azione anche originale e assolutamente nuova che soddisfi l'aspettativa di una società che richiede il continuo rinnovamento del panorama artistico, quando l'esigenza di questa società, altrimenti lecita e reale, diventi automatica come un vizio. L'individuo che accetta questo meccanismo automatico di richiesta evolutiva rischia di legarsi a un solo attimo di attualità. Sia per rafforzare, per dare volume e diffusione alla sua idea, sia per appagare il suo desiderio di essere riconoscibile e la tendenza miticizzante della società, è costretto a ripetersi e a lasciare a un altro l'attualità seguente.

Se il singolo non ingloba nel suo stesso sistema individuale l'idea dinamica della trasformazione e dell'irripetibilità di ogni azione, è costretto ai momenti drammatici che derivano dal vedere l'attualità in mano ad altri. Io ho potuto vedere il passare d'attualità di molte situazioni artistiche interessanti e, anche se ne rimane il valore storico non posso non pensare all'inevitabile situazione di angoscia dell'artista un tempo proteso nell'azione attuale e ora escluso. La stessa cosa può succedere per un'azione che sarà attuale nel futuro.

Io non mi sento di aderire a un'idea pre-stabilita di attualità: nel migliore dei casi ogni predisposizione in questo senso drammatizza il presente nella tensione ad abbandonare il passato e nella speranza di una realizzazione futura. Mi interessa di inquadrare la mia azione fuori del tempo convenzionalmente inteso. Non m'importa che un mio lavoro risponda o meno all'esigenza attuale generale, ma che ogni lavoro esprima una reale percezione contingente, e che sia comunque sempre diverso dalla espressione precedente. Se la mia azione è percettivamente autentica e aderente alla contingenza, non avrà bisogno di essere ripetuta, perché si sarà esaurita nella sua espletazione.

Il rapporto con l'attualità esterna dovrebbe essere comunque implicito, in quanto la combinazione tra l'esperienza delle mie azioni precedenti e quelle fornite dalla conoscenza esterna determinano la mia nuova percezione.

Io voglio che il risultato, anziché drammatizzare, tranquillizzi il mio rapporto con l'esterno.

I lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre e per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa — non sono

costruzioni ma liberazioni — io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata.

Secondo l'idea che ho del tempo, bisogna sapersi liberare di una posizione mentre la si conquista. E' forse più aderente alla realtà che gli altri, invece di farsi un'opinione su di me, la cambino. Credo che, se agisco secondo la dimensione del tempo, sia difficile trovarmi nel luogo dove mi si aspetta.

La mia idea evolutiva è nello stesso tempo anti-evolutiva, come camminare su un tapis-roulant che va all'indietro.

A differenza dei quadri specchianti, le mie cose di oggi non rappresentano, ma « sono ». Un lavoro singolo è un vocabolo di un discorso che potrebbe avere la durata della vita e, nello stesso tempo, è un linguaggio concluso in sé. In questo senso tendo a considerare la durata della mia vita

come un quadro libero per qualunque luogo.

Il materiale è scelto di volta in volta a seconda di una particolare necessità percettiva — tutti i materiali per me sono idonei, non ci sono materiali più moderni o meno moderni — un oggetto complicatissimo di materiali e idee può avere un senso primario come un oggetto semplicissimo che risponde a una necessità elementare, perché va considerato come un mondo concluso in sé per la sua unità totale. Un elemento, per esempio lo specchio in molti miei lavori recenti, può anche essere mantenuto costante in più oggetti, perché accostato a situazioni e materiali diversi assume ogni volta un diverso significato all'interno della nuova combinazione. Altri oggetti possono essere determinati addirittura da una necessità puramente pratica di consumo, come la « struttura per chiacchierare in piedi », etc. etc. . . .

Michelangelo Pistoletto

carla lonzi - giulio paolini

C. L. Nella mostra del Premio Lissone 1961 in cui venivano presentate per la prima volta le nuove ricerche dei giovani artisti, tu avevi un quadro che si componeva di un foglio di plastica trasparente, fissato a un telaio, su cui erano attaccati con lo scotch un pennello e dei tubetti di colore. In che modo giustifichi la tua determinazione di rimanere all'interno del lavoro tipico, tradizionale del pittore, escludendo completamente il passaggio dal quadro all'oggetto? (e con «oggetto» si definisce un qualcosa che nasce come adeguamento alla civiltà tecnologica, ossia che tende a ricoprire spazi mentali o fisici collegati con i gesti della vita).

G. P. Io non credo assolutamente che si possa arrivare a coprire questi spazi, mentali o fisici che siano, a coprirli in modo effettivo, concreto, cioè con oggetti, con proposte formali o di qualsiasi tipo. Piuttosto è possibile non so se dire evocarli o alluderli, comunque prospettarli attraverso un modello anche umilmente costruito, con mezzi che non abbiano la pretesa di essere significanti... Questi risultati arrivare a farli nascere non in se stessi, appunto, ma in quanto potrebbero essere chissà che cosa. Con questa povertà, con questo modo dimesso di operare si può, meglio che con mezzi più adeguati a ciò che oggi la tecnica offre, arrivare a indicarli, perché, quanto a ottenerli, credo che una volta ottenuti non siano mai soddisfacenti.

C. L. In che rapporto ti senti con un artista della generazione precedente alla tua, con Piero Manzoni ad esempio, che certamente ti è il più vicino. Noti uno sviluppo dei problemi?

G. P. Io penso che in Manzoni ci fosse ancora abbastanza un'implicazione pittorica, così, tra virgolette, nel senso che lui forse non era ancora cosciente di adoperare la tela, il telaio, il pennello proprio come limite, come impoverimento meditato e stabilito. Dunque lui agiva ancora naturalmente, in un ambito di distruzione di immagini e di forme senza avere presente il rifiuto di altre tecniche più moderne, diciamo. Io credo di farlo coscientemente, di voler rimanere apposta in mezzo a questi telai, a questi barattoli di vernice e di servirme per *non* arrivare a un risultato, cioè per consolarmi di non essermi valso dell'elettronica, per esempio, e quindi di aver dato vita a un modello, a un'idea e non a un oggetto, a un risultato vero e proprio.

C. L. Intorno agli anni 60 mi sembra che il problema della pittura come operatività tradizionale fosse avvertito un po' da tutto un settore dei giovani: Kounellis, Schifano, Festa, Angeli... Mentre la pop-art si presentava come proposta, giustificata rispetto alla civiltà di emissione, quella americana, in quanto civiltà egemone, ciò che caratterizzava (e giustificava) il gruppetto dei romani

dal proporre per dedicarsi ai gesti più semplici del dipingere: il monocromo, qualche lettera, qualche oggetto verniciato, qualche simbolo. Mi aveva colpito l'elemento di riflessione sui materiali della pittura (stimolato anche da Johns oltre che da Burri e da Twombly) piuttosto che l'elemento immagine in se stesso. Parliamo del tuo lavoro attuale. La mia presentazione all'Ariete si arresta a prima dell'estate.

- G. P. I quadri li sto preparando, non sono ancora un fatto compiuto. Comunque dovrebbero arricchirsi e in fondo alleggerirsi presentando delle immagini o diventando essi stessi immagini per via di composizioni di più tele. Le immagini sono date dal mio stesso lavoro precedente, anzi, un quadro addirittura riprende l'immagine di un quadro di due anni fa che era una specie di panoramica dello studio dove io ero intento a spostare una tela dalla parete. La novità è costituita dalla complessità strutturale del quadro che è una specie di forma chiusa che si colloca in un angolo della stanza: è composto da 6 tele disposte sui lati di un esagono immaginario, così, stanno proprio in un equilibrio instabile. L'immagine del quadro di prima è ripetuta in diverse versioni, cioè: positivo, poi negativo, poi diventa una specie di monocromo nel colore delle due immagini precedenti, poi diventa un telaio trasparente, poi diventa una tela bianca, poi diventa la stessa tela ma al contrario, ecco. Quindi una specie di forma continua con queste immagini disposte a cerchio.
- C. L. Fotografiche?
- G. P. Sì, fotografiche. In altri quadri, invece, c'è soltanto l'intervento di un colore che però si stende appunto su una composizione di tele sempre dedotta da una geometria. Sono forme un po' complicate dallo spazio e qualche volta dall'immagine che riportano...
- C. L. Mi avevi parlato tempo fa di fare un quadro da « La Libertà invita gli artisti a partecipare alla Mostra degli Indipendenti » di Rousseau. Lo ricordo bene perchè in quel momento preparavo una monografia su di lui. E' uno che concepisce l'artista in tutta la dignità ideale della sua funzione: egli stesso si paluda da *artiste-peintre* e fino al grottesco escogita i gesti per convincere sé e gli altri che la sua persona coincide con quella dell'artista socialmente riconosciuto.
- G. P. Questo quadro di Rousseau non l'ho mai fatto perchè, come lo avevo immaginato, sarebbe stato poi troppo

oleografico, troppo severo... Però adesso, sempre su Rousseau, sto cercando di fare un quadro intitolato « *Fleurs de poète* »...

- C. L. Ah, ecco che mi chiedevi il titolo originale...
- G. P. ... e questo quadro sarà una tela molto grande con una tela piccolissima, cioè 100 volte più piccola, inserita nel mezzo, ma al contrario, in modo che mostri il telaio. Vale a dire: la tela grande è il fondo su cui questa tela piccola si affaccia. La tela grande sarà tutta cosparsa di puntini colorati (un po' alla Seurat piuttosto che alla Rousseau), una miriade multicolore di piccoli segni e nel mezzo, proprio inserita dentro, la tela piccola riporterà soltanto il titolo del quadro e la mia firma. Il quadro firmato e intitolato in realtà è quello piccolo ed è un quadro che non si vede perchè è rovesciato, però si affaccia in questo grande fondo multicolore. Poi... ah, beh ne devo fare un altro, non so se può interessarti continuare in questo senso...
- C. L. No, no, mi interessa. Perchè anche l'intervista a Kounellis l'ho fatta su quadri che doveva ancora realizzare e non so veramente com'è andata a finire. Perchè non è poi tanto importante se uno li realizza questi quadri, ma è importante sapere quello che ha in mente come sollecitazioni nello sviluppo del lavoro, perchè, magari, uno non li fa perchè dopo si ammala, perchè non ha i soldi in quel momento e alla fine, quando ci si mette, ha maturato altre idee e passa a quelle.
- G. P. Sì certo. Allora... un'altra cosa che vorrei fare è un quadro di dimensioni minime e sempre su quel soggetto del pittore nello studio però ridotto all'immagine del pittore che abbraccia la tela, e proprio la mano finisce nello spessore del quadro... Però, appunto, piccolissimo.
- C. L. Piccolissimo come?
- G. P. Piccolissimo, cioè di lato 13-15 centimetri. Forse meglio da vedersi appeso molto in alto sulla parete. Allora questa tela, che rappresenta appunto il pittore, dovrebbe farlo vedere sospeso nello spazio... come fosse una specie di aquilone, ecco.
- C. L. Come in certi quadri antichi dove Dio Padre arriva così.
- G. P. Quasi il quadro diventasse un aliante... Da lì attraverso dei piccoli fori spuntano tanti fili di nylon, quelli che mi pare si adoperano per fare i pacchetti di Natale e che hanno colori molto belli. Quasi una chioma di colori che piovono giù verso terra

e arrivano magari anche sul pavimento, non so. Dovrebbe essere, così, i colori che trapassano la tela e vengono avanti con l'effetto molto diffuso di alternanza dei colori, più colori possibile... E il titolo, il titolo è « ICARO »...

- C. L. Ah...
- G. P. ... ma la C la A e la R sono tra parentesi in modo che potrebbe essere anche Io.
- C. L. Questi fili dietro saranno annodati...
- G. P. Sì sì.
- C. L. ... dei nodini, ecco, e i fili escono dai buchi. Bello questo, mi piace molto. Adesso vorrei chiederti qualcosa a proposito dell'adoperare più tele come ti succede spesso.
- G. P. Senza fare un'esegesi troppo seria. La prima volta che ho adoperato due superfici nello stesso lavoro era in quel quadro della mostra da Liverani dove c'erano due tavole di legno una molto più grande dell'altra che cadeva nel mezzo. Questo voleva un po' alludere al problema del quadro sulla parete e all'ambivalenza della parete e del quadro, alla loro identità.
- C. L. Cioè?
- G. P. All'annullamento del quadro. Allora era una posizione di assoluto rifiuto su tutti i fronti... Adesso comunque c'è ancora questo voler uscire dai confini del quadro giustappo- nendo diverse tele e cercando di costituire un insieme di elementi per... diramare il quadro, distribuirlo nello spazio, non per ricomporlo, altrimenti si gira a vuoto. Un'altra soluzione era quella del quadro intitolato « Ut-op » dove c'era ancora questo problema di fondo: infatti le tre tele coprivano uno spazio tipico, cioè l'angolo di una stanza. Nei quadri più recenti non c'è più questa essenzialità, ma sempre il tentativo di allargare l'orizzonte e idealmente d'intervenire nello spazio.
- C. L. Il problema di agire sul pubblico entra in qualche modo nello svolgimento del tuo lavoro?
- G. P. Credo proprio di no, no assolutamente... semmai dei messaggi li lancio verso me stesso o verso, così, chi mi sta intervistando. Credo che sia proprio naturalmente pregiudicata un'indicazione positiva, apprezzabile, sulla realtà.
- C. L. Il repertorio di immagini che viene presentato dal tuo lavoro trae quasi sempre origine da una specie di obiettivo aperto nel tuo studio. Come spieghi questa scelta?
- G. P. Il girovagare attorno a questa im-

G. P. Il girovagare attorno a questa immagine del pittore in tutti gli atteggiamenti di lavoro possibili si giustifica un po' anche con il mio rimanere fermo a una tecnica conosciuta, ai materiali soliti, a un certo sistema di lavoro. Così all'uso di materiali tradizionali forse corrisponde un po' anche il ricadere, quando sia il caso di procurare un'immagine al quadro, sul pittore che sta cercando quale immagine dargli. I due fatti dovrebbero concorrere a dire: non so quale sia l'immagine esteticamente più adeguata, quindi questo ricadere dell'immagine sul pittore si rispecchia un po' nel ricadere del quadro nella sua tradizionale fattura. Dal momento che non do vita a insiemi ottici, estetici, diciamo, che ambiscono a diventare proposte formali vere e proprie, cioè di avanzamento del gusto, allora anche il supporto più degno di questa idea sia così, come è sempre stato.

piacentino

Since most of them exploit geometric forms of maximum simplicity - an immense right triangle, a Greek cross, a standing « L », a single upright pole mounted perpendicularly to an almost invisible base of pleiglass, a hanging three sided figure of the shape and nearly of the proportions of a doorway — Gianni Piacentino's sculptures would at first appear to have something to do with « primary structures ». The similarity, however, is more apparent than real by virtue of the manner in which these sculptures exploit the element of color. The forms lie along the edge of the nonexistent for reasons other than the delirium of the dialectic distinctions between somethingness and nothingness. Entropy, after all, is a concept more dramatic than visual, and although Piacentino's work has implications that go far beyond the problems of the physical act of seeing, the use of means that are wholly visual is necessitated by the nature of what these objects finally come to mean. The work stays rigidly within the limits of a study in « pure perception », and rigorously avoids a situation in which object presents itself as essence. It is not anti-metaphysical, it is simply *non-metaphysical*. The geometric structures of these sculptures are the beginning rather than the end of the story — they are the materials upon which the most essential part of the operation comes to be performed. It is no accident that Piacentino used to paint large monochrome canvasses and that the pole like structures with which he currently works sometimes make room for the production of large flat boxes that, above all, pre-

sent themselves as surfaces. Though explicitly sculptural, the constructions made of two by twos and two by fours are in some ways analogous to shaped canvasses, and the simplicity of these structural elements serves primarily to establish a situation of absolute formal neutrality so as to activate the possibility of a zero level dialog between shape, color and material as monads fundamental to the complex phenomenon of perception. Piacentino uses form to nullify subject matter, and then uses color to nullify form, thus creating structures that have been determined by the primary consideration of neither the one nor the other.

In these sculptures color and form usually work in conjunction to such an extent that their individual identities are consumed by the result of the collaboration. One does not immediately understand why any particular object is of the color that it is, or, conversely, why any particular color has been structured into any particular form. And yet the individual couplings would not appear to be arbitrary. Color and form are less than perfect equivalents one to the other, but in each case, it would appear that the two separate elements have a particular quality in common. Color becomes a tentative explanation of some particular aspect of the form, and the form becomes one of the possible and equally tentative definitions of the nature of the color.

Piacentino's colors tend to be rather strong, just outside of the zones of the almost cloyingly sweet or the faintly sickly. Pinks that are not quite shocking, violets too courageous for fashion designers, jaundiced turquoises, practically tubercular greys. The colors are muted and opaque, and they have been stripped of all reference to the natural world or to the world of things. They can be described as neither industrial, decorative or painterly. Their impact, above all, is psychological. Piacentino understands perception as a fact of the mind rather than as a fact of the eye. His inquiry concerns, more properly, the use and interpretation of perception, and his handling of color has nothing to do with the excitation of scientifically predictable optical short-circuitings of the brain and central nervous system. He

uses colors that are entirely unconsumed, that would seem never to have been seen before, colors for which there is no ready made affect, no conditioned or iconological response. They have the quality of being both strong and experientially neutral. They exist as factual novelty, fact free of individual history and they both invite the contemplation of their pristineness and offer what might be called the possibility, on an ethical level, of unprejudiced response. The possibility of unprejudiced response, response unconditioned by the residues of previous stimuli, is perhaps what these sculptures are all about.

The absolute silence that surrounds these sculptures, though less palpable, is just as important as the elements of color and shape; it is in fact, an extension of color and shape. By virtue of their implicit allegiance to a kind of behaviorism, these objects exist outside of polemic, and appertain, as it were, to the sphere of action. Behaviorism, its present shortcomings and occasional obfuscations notwithstanding, is, after all, an experimental discipline not too far removed from the discipline of linguistic analysis. In addition to depriving the object of a possible masquerade as essence, Piacentino's ambiguity of form and color likewise removes the possibility of the object's configuring itself as stance. The work has no reference to the leap of faith or the lack of it. Piacentino's statements are always open to a further investigation of the facts, and the possibilities of action presented are neither metaphysically nor gesturally absolute. He is interested not in the dreation but in the destruction of values, and he does this without the Dada-Surrealist proviso that looks forward to the creation of new ones. His is a work of reduction. The reduction of perception to its fundamentals becomes metaphor for a preoccupation with the fundamentals of all mental activity, — a discarding of the useless baggage of the culture, and if culture is what matters at all, it is a matter of present rather than past or future culture. Present culture outside of the dialectic of progress.

Henry Martin

i tappeti - natura

Spero di poter riunire, un giorno, tutti i tappeti che sto realizzando, in un luogo largo e piano, racchiuso da una cupola informe ed opalescente: in quell'ambiente rarefatto l'immagine di ogni tappeto comincerà a dilatarsi e deformarsi secondo un ritmo organico incomprensibile ma accettabile.

Adesso i tappeti vanno nelle abitazioni

per essere goduti e consumati nella routine della vita quotidiana.

Essi sono fatti con la resina poliuretana espansa della Bayer e impregnati di pigmento sintetico sciolto in resina vinilica. La conseguenza di questo materiale ha segnato l'inizio del lavoro dei tappeti: la sua soffici   mi dava l'idea del confort; non ho

Giulio Paolini



Fondazione Prada

Tendenze oggi in Italia

Galleria d'arte moderna Il Chiodo, Palermo, 1-20 May 1967

Carla Lonzi_Giulio Paolini, 1967

CARLA LONZI In the exhibition of the Premio Lissone of 1961, where the new works of young artists were shown for the first time, you had a picture consisting of a sheet of transparent plastic, fixed onto a stretcher, to which a brush and tubes of paint were attached with Sellotape [*Senza titolo*]. How do you justify your determination to remain within the traditional sphere of the painter's work, completely excluding the transition from the picture to the object? (By "object" here is meant something that is born as an adaptation to the technological society – that is, tending to occupy mental or physical spaces linked with the gestures of life).

GIULIO PAOLINI I certainly don't think that one can occupy these spaces, whether they be mental or physical, in an effective, concrete manner – that is, with objects or proposals, formal or otherwise. Rather it's possible to either evoke them or allude to them, or anyway propose them through a model even if this is humbly constructed, with means that don't claim to be significant... These results manage to give birth to them not as themselves, in fact, but insofar as they could be who knows what. With this poverty, with this modest way of working, one can – rather than with means better adapted to what technology has to offer – manage to indicate them because, as far as obtaining them is concerned, I think that once obtained, they're never satisfactory [→ p. 192]



The journal *Collage*,
Palermo, 1967

CL What sort of relationship do you feel you have with an artist of the generation previous to yours – with Piero Manzoni, for instance, who is certainly the closest to you. Have you noted a development in the problems?

GP I think that in Manzoni's case there was still something of a pictorial implication, in inverted commas, in the sense that he perhaps wasn't yet aware that he was using the canvas, the stretcher and the brush as a limit, as deliberate, established impoverishment. Thus he still acted naturally with regard to the destruction of images and forms, without intentionally rejecting other more modern techniques. I believe I do this consciously, wanting to remain deliberately amid these stretchers and tins of paint and use them in order to *not* to reach a result – that is, in order to console myself for not having made use of electronics, for example, and thus to have given birth to a model, an idea and not an object or a concrete result.

CL It seems to me that in the 1960s the problem of painting as a traditional process was perceived by a large number of young artists: Kounellis, Schifano, Festa, Angeli... While pop art appeared as a proposal, justified with regard to the emitting civilization, the American one, insofar as it is the dominant civilization, what characterized (and justified) the group of Roman artists (were the) simplest gestures of painting: monochrome, letters, painted objects and some symbols. I was struck by the element of reflection on the materials of painting – stimulated by Johns as well as by Burri and Twombly – rather than the element as an image of itself. Let's talk about your present work. My presentation at the Ariete stops before the summer.

GP I'm preparing the pictures, but I haven't completed them yet. However, they should be enriched and, in a way, made lighter by representing images or becoming images themselves because they comprise compositions of a number of canvases. The images consist of my previous work – indeed, one picture [*Capitemi!*] even reproduces a picture of two years ago [*1421965*] that was a sort of panorama of the studio where I was busy moving a canvas from the wall. The innovation consists in the structural complexity of the picture, which is a sort of closed form placed in a corner of the room: it's composed of six canvases arranged along the sides of an imaginary hexagon, thus forming part of an unstable equilibrium. The earlier picture is repeated in different versions: positive, then negative, then it becomes a sort of monochrome in the color of the two previous images, then it becomes a transparent stretcher, then a white canvas, then the same canvas, but back to front. Thus it's a sort of continuous form with these images arranged in a circle. [→ p. 194]



The Italian edition of *Istantanee* by Alain Robbe-Grillet, Giulio Einaudi Editore, Turin, 1963

cl Now I'd like to ask you something about the use of a number of canvases, as often seems to be the case with you.

gp Well, I don't want to get involved in an over-serious exegesis! The first time that I used two surfaces in the same work was in that picture in the Liverani exhibition at where there were two panels of wood, one much bigger than the other, which fell in the middle [*Senza titolo*]. This was meant to allude to the problem of the picture on the wall and the ambivalence of the wall and the picture, and their identity.

cl What exactly do you mean?

gp The obliteration of the picture. Then it was a position of total rejection from all points of view... Now there's still this desire to emerge from the limits of the picture by juxtaposing different canvases and seeking to construct an ensemble of elements in order to... propagate the picture, to distribute it in space, but not to recompose it, otherwise you're back to square one. Another solution was that of the picture entitled *Ut-op*, where there was again this underlying problem: in fact, the three canvases covered a symbolic space, the corner of a room. In the more recent pictures there's no longer this essentiality, but always an attempt to broaden horizons and to metaphorically intervene in space.

cl Is the problem of acting on the public related in any way to the execution of your work?

gp I really don't think so, absolutely not... if anything, I send messages to myself or to the person interviewing me. I believe that a positive, appreciable indication of reality is naturally compromised.

cl The repertoire of images present in your work almost always originates from a sort of open lens in your studio. How do you explain this choice?

gp The centering on this image of the painter in all possible working poses is justified, at least in part, by the fact that I have remained attached to a familiar technique, the usual materials, a certain system of work. Thus perhaps the choice – when it's necessary to obtain an image for the picture – of the painter who's seeking the image to give it, corresponds, in a way, to the use of traditional materials.

—in *Collage*, no. 7, Palermo, May 1967

Confronti

Galleria Christian Stein, Turin, June-July 1967