

**Giulio Paolini e Achille Bonito Oliva:
DENTRO IL LINGUAGGIO**

Il tuo lavoro si muove sotto il segno dello sguardo, un lavoro tenuto sempre sotto la concentrazione del guardare, del vedere. Vorrei che tu mi dessi il procedimento del tuo operare.

Il procedimento? «Vedo», per esempio...

«Vedo» mi sembra dunque la poetica sotto cui si muove il tuo lavoro.

«Vedo» è infatti lo schema astratto e concettuale della visione, è la traduzione in cifre del fenomeno del vedere. In questo lavoro ho tracciato sulla parete una moltitudine di punti a matita che corrispondono in effetti alla «quantità» di spazio che avevo di fronte a me. Già da molto tempo, dal 1960, cioè dalle mie primissime esperienze, ma più precisamente da certi quadri del 1963, c'era questa tensione verso un procedimento oggettivo, nel senso che in quel periodo ho tentato di sottrarre il quadro dalla sua funzione di veicolo d'immagine: ho presentato cioè il quadro come immagine di se stesso. In altre parole, l'immagine del quadro sono gli stessi elementi che lo costituiscono: parto da una certa superficie rigida e la ricopro con un altro materiale che è atto a ricevere dei segni grafici, visibili, e questo materiale non cancella il supporto su cui si posa ma è sagomato deliberatamente in modo da scoprirne un dettaglio, e via di seguito anche l'aggiunta di elementi successivi rispetta la presenza degli altri precedentemente manipolati. Di qui, dunque, un risultato di simultaneità degli elementi in causa, la tecnica è la stessa immagine del quadro, il disegno (l'immagine voluta da questi materiali) non è altro che la corretta presentazione dei materiali stessi.

Si può dire che nel tuo lavoro l'oggetto s'identifica e corrisponde con il progetto?

C'è il tentativo di non alterare il messaggio visivo, di renderlo il più possibile oggettivo.

Che cosa intendi per oggettivo?

Ciò che allora mi pareva un'operazione oggettiva, e cioè il rispetto rigoroso del procedimento e dei materiali, oggi a distanza la vedo piuttosto come un desiderio di immagine assoluta. Oggettivo e assoluto sono un po' i termini, le due polarità tra cui oscilla il mio lavoro.

Che cosa intendi per assoluto?

Tendo a definire in questo senso di assoluto anche i lavori di allora che, però, ero «assolutamente» convinto di fare con un senso di oggettività. In altri termini, riprendendo ad esempio il mio primo lavoro (si trattava della squadratura geometrica della superficie

**Giulio Paolini & Achille Bonito Oliva:
INSIDE LANGUAGE**

Your work all hinges upon observation, upon a constant concentration on the act of looking, of seeing. Could you describe your procedure?

My procedure? Well, "Vedo" ("I observe", 1969) for example...

"Vedo" seems to be a statement of the poetics which underlie your work.

"Vedo" is an abstract, conceptual scheme; a translation into codical terms, of the phenomenon of seeing. I set about it by tracing on the wall a large number of pencilled dots which together give the "quantity" of the space before my eyes. For some considerable time before "Vedo"—indeed, since my first experiments as early as 1960, and especially after certain works of 1963—there had been this tension in the direction of an objective procedure. During that period, I was trying to free the picture from its function as a vehicle for images: that is, I presented the picture as its own image. In other words, the image of the picture is none other than the very elements which go to make it up. I started with a rigid framework, or support, covered it with another material capable of taking visible graphic signs, but which did not efface the support, being rather deliberately moulded so as to bring out clearly a detail of the latter. I could then include other elements, giving an effect of simultaneousness. Thus technique is the image of the picture; the "drawing" (the image of the materials) is only the correct presentation of the materials themselves.

Might one say that in your work the object is identified with, and corresponds to, the plan?

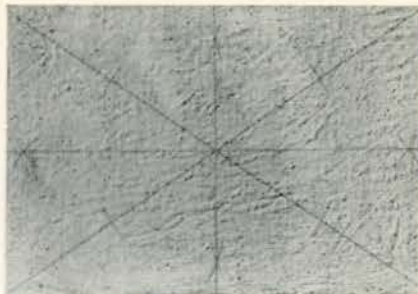
The aim is not to alter or to detract from the visual image: to make it as objective as possible.

What exactly do you mean by "objective"?

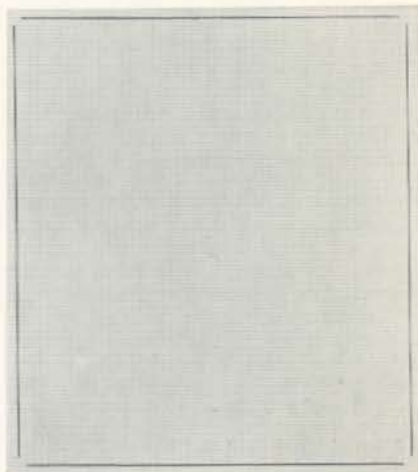
What I then considered as "objectivity" (that is, the absolute report for procedures and materials) now seems more like a desire for an "absoluteness" of image. Indeed, "objective" and "absolute" might be taken as the two polarities between which my work tends to swing.

What do you mean by "absolute"?

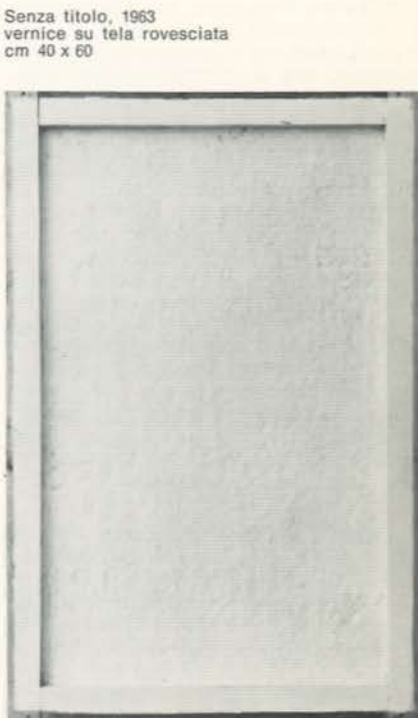
Well, I would now, in fact, describe as "absolute" in this sense the works I was producing then—which, at the time, I was convinced I was doing in an "objective" manner. Let me put it another way: for example, I later up my first work again (a geometrical ruling off of the surface of the canvas) and tried to remove the identity of that image, attributing it to a number of different



Disegno geometrico, 1960
inchiostro e tempera su tela
cm 40 x 60



Senza titolo, 1961
inchiostro su carta quadrettata
cm 30,5 x 27



Senza titolo, 1963
vernice su tela rovesciata
cm 40 x 60

della tela), ho cercato in seguito di togliere identità a quell'immagine, attribuendola in più esemplari ad autori immaginari con titoli altrettanto immaginari. Ho così forse voluto sottrarre quell'immagine, quel quadro, all'unicità e cioè all'oggettività che invece con tanta attenzione avevo voluto dargli. Mi rendo conto che è un po' un gioco di parole, probabilmente è solo una questione di prospettiva che cambia, una diversa considerazione che io ho di questo mio lavoro. Un tempo lo stesso atteggiamento era rivolto all'oggettività dei materiali, adesso eccolo rivolto alla chiarezza dell'enunciazione.

Mi sembra che il tuo lavoro abbia voluto trovare sempre la propria realizzazione in un ambito strettamente linguistico e quindi oggettivo. Nel tuo caso il linguaggio e l'opera trovavano una precisa identità, nel senso che ogni tuo oggetto poggiava come risultato o come mezzo di trasmissione sempre sul linguaggio visivo. In questo senso noto uno scatto in avanti, rispetto alle tue operazioni strettamente linguistiche, nei lavori in cui c'è una sorta di gioco di specchi fatto attraverso il linguaggio: il « Giovane che guarda Lorenzo Lotto », l'attribuzione di tue opere identiche tra loro ad autori diversi, quasi una sorta di ribaltamento dal linguaggio al mito. Il linguaggio comincia a rimandare ad altro, ad altro che è fuori di sé.

Forse, questo mio grande rispetto per il linguaggio s'identifica al limite anche con una certa sfiducia nel linguaggio stesso. Non ho mai considerato il linguaggio un veicolo di comunicazione di qualcos'altro, ma semplicemente un fatto in sé. Non c'è mai stata ombra di significati collaterali o comunque mediati dal linguaggio, ma il linguaggio si fa significato in se stesso. Quindi questa « sfiducia » fondamentale nel linguaggio, che si riveste sempre di rispetto assoluto, probabilmente mi ha attirato verso una disconoscenza anche dell'autore, e cioè della matrice del linguaggio. Vorrei ricordarti certi miei quadri del '65 in cui ho adoperato la fotografia: il primo era proprio un'immagine dello studio, di una parete dello studio, su cui erano appoggiati dei quadri a rovescio, una sola tela bianca guardava lo spettatore ed aveva il rapporto grafico, cioè il disegno, dell'immagine totale in cui era contenuta; un particolare di un quadro di Poussin presenta, riprodotto in tela fotografica, un personaggio che porge allo spettatore la riproduzione di se stesso. Così sottraggo l'immagine alla funzione di « servizio » per un contenuto.

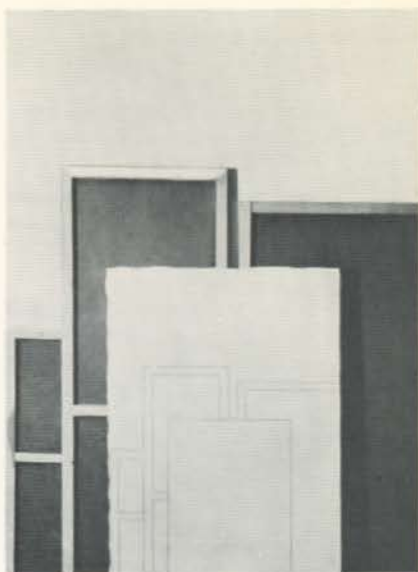
Ma questo era presente anche nei tuoi lavori precedenti, quando tu sbarravi la superficie del quadro con una serie di segni. Già in questa maniera sottrai al quadro la funzione di veicolare un contenuto! Da quale ideologia scaturisce nel tuo lavoro l'uso di linguaggi culturali precedenti, Poussin, Ingres, Lorenzo Lotto?

imaginary artists, with equally imaginary titles. That is, I tried to free the image from the uniqueness, the objectivity, which I had earlier striven to give it. I realize that this must sound like a play on words: very likely it's simply that my view of my work has shifted with the passing of time, and the same attitude which once was concerned with the objectivity of the materials is now concerned rather with clarity of enunciation.

It seems to me that your work has always sought after realization on a strictly linguistic plane, and therefore on an objective one. In your case, language and the work had a precise identity, in that every one of your "objects" referred (either as a result or as a means of transmission) on visual language. Compared to your strictly linguistic operations, there is, I think, a considerable step forward in those works which feature a sort of mirror-play through the language: take, for example, the "Giovane che guarda Lorenzo Lotto" ("Young Man Looking at Lorenzo Lotto", 1967; a reproduction of a portrait of a young man, by Lorenzo Lotto), and the attribution of a number of identical works of yours to an equal number of different artists—almost turning language upside-down into myth. Here language is beginning to refer to things which are beyond its powers of expression.

To put it in rather an extreme way, perhaps this great respect I have for language goes hand in hand with a certain lack of faith in it. I have never considered language as a vehicle for communicating something else, but simple a fact in itself. There has never been any shadow of collateral meanings, or meanings mediated by language: only language which is significant for its own sake. Thus this basic "lack of faith" in language (which is always cloaked in absolute respect) has probably led me to ignore the artist, who is the matrix of the language. May I remind you of some of my pictures of 1965, when I used photography: the first of them was actually a view of my studio, or rather of one wall of it, on which a number of pictures were hung back to front. Only one of them, a white canvas, faced the spectator; and its graphic sign, the design if you like, was the total image of its immediate surroundings: a detail of a painting by Poussin (reproduced photographically on the canvas) showed a personage offering the spectator his own image. In this way I manage to free the image of its function as a "service" for the content.

But this feature was present in your previous works, where you ruled off the picture with a series of signs. This, surely, was already freeing the picture of its function as a vehicle for meaning. What is the ideology behind your use of earlier cultural languages—Poussin, Ingres, Lorenzo Lotto?



Senza titolo, 1965
disegno su tela fotografica
cm 125 x 90



Vista dello studio, al centro:
Monogramma, 1935
tela sagomata
cm 172 x 58

Ogni quadro in questo senso ha una sua piccola storia e motivazioni proprie, nel caso del « Giovane che guarda Lorenzo Lotto » il quadro si fa effettivamente specchio mentale di una situazione, perché dà allo spettatore in quel momento l'illusione di trovarsi nella posizione, e quindi nella persona, di Lorenzo Lotto. Non vive quindi come quadro, ma come dichiarazione astratta.

Mi parlavi di questa sfiducia nel linguaggio e di questo rimandare ad altro che è fuori del linguaggio.

Il linguaggio trova la propria giustificazione in un'immagine che è puro uso del linguaggio stesso, a fini interni e non di rimando, non di tecnica, io non uso il linguaggio come tecnica, ma come attività e quindi come poetica. Per esempio in « Autoritratto » del '68, che è costituito dalla riproduzione fotografica a grandezza naturale dell'autoritratto di Poussin, ho aggiunto una sovrapposizione della sola testa di Poussin, sempre nella stessa grandezza, che cade al centro del quadro e cioè in corrispondenza della testa riprodotta come originale. In questo senso « Autoritratto » può riferirsi all'autoritratto di Poussin come a un mio autoritratto: la sovrapposizione, in coincidenza, delle due immagini, è come dire che è inutile e vano inventare qualcosa di proprio (è qui che dubito dell'identità, e del linguaggio di conseguenza) se possiamo scoprirlo nel passato. Non mi sono mai preoccupato di giustificare la mia presenza, ma piuttosto di descrivere la mia pura partecipazione. Non mi interessa un risultato accrescitivo, come affermazione concreta, quanto invece l'attesa, come parentesi scelta di volta in volta.

Questa ideologia della riflessione, o della sottrazione riflessiva, potrebbe essere l'ideologia del tuo lavoro?

Non so se si possa parlare di ideologia, ma di un elemento costante, come condizione di non intervento positivo, di messaggio non sovrapposto alla presenza stessa del quadro.

C'è quasi una tua posizione voyeuristica verso il linguaggio.

E', come ho detto, una posizione di rispetto e sfiducia al tempo stesso. Sfiducia in un linguaggio come mezzo per imporre una propria debolezza, un'ipotesi troppo personale; è vero che ancor più personale è, forse, l'attesa o addirittura l'assenza, ma mi sono sempre ritrovato in questa dimensione: riguardo a Poussin per emozioni procurate da certe sue opere, nel caso di Ingres si tratta più di tutto del suo atteggiamento, non rigido e dogmatico ma, a mio parere, sempre ispirato. Ciò che mi sorprende in lui è questa sua « cecità », la pura attitudine, l'estrema devozione al particolare, che lo distrae dalla dialettica (dalla problematica cioè) del dipingere. Egli è cieco di fronte all'interezza del soggetto; quando si

As far as this is concerned, each of the pictures has its own story and its own reasons behind it. In the case of "Giovane che guarda Lorenzo Lotto" the picture becomes the mental mirror of a situation, for it gives the spectator at that moment in time the illusion of being in the position—and therefore in the person—of Lorenzo Lotto. Thus it does not live as a picture, but as an abstract declaration.

You were telling me of your lack of faith in language and of your reference to things beyond language.

Language finds its justification in an image that is pure use of language itself, for purposes which are internal and do not refer to anything else, even including technique: I don't use language as technique, but as an activity, and thus as poetics. For example, in "Autoritratto" ("Self-portrait", 1968) which is a natural-size photographic reproduction of a self-portrait by Poussin, I superimposed the head of Poussin alone (to the same scale) in the centre of the picture, where it corresponds to the head underneath in the reproduction of the whole painting. So that "Autoritratto" as a title can refer either to Poussin's self-portrait or to a self-portrait by me: the superimposition of the two images amounts to saying that it is useless to invent anything of one's own (it is here that I have doubts about identity, and consequently about language) if we can already find it in the past. I have never bothered about justifying my presence, but rather about describing my participation in something. I am interested, not in an "augmentative" result, a concrete affirmation, but a sort of parenthesis, or quiet "waiting" chosen from time to time.

Could not this ideology of reflection, of reflectively standing back, in fact be the ideology behind your work?

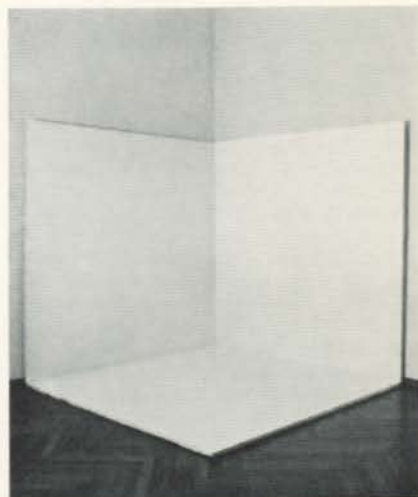
I don't know if one can talk of an ideology: a constant element, perhaps, as a condition of positive non-intervention, a message not superimposed on the presence of the picture.

You seem to have an almost "voyeuristic" position with regard to language.

It is, as I said earlier, a position of respect and mistrust at one and the same time. Mistrust for language as a means of imposing one's own weakness, an over-personal hypothesis. True, "waiting" becomes even more personal; but somehow I have always come back to this dimension. In Poussin's case, it was as a result of emotions caused by certain of his works. In the case of Ingres, it is above all a question of his attitude, not rigid or dogmatic, but, in my opinion, always inspired. (What surprises me about him is this "blindness" of his, the purity of his attitude, the extreme devotion to detail, which distracts him from the dialectic—the problematics, that is—of painting. He is blind before the entirety of his



Senza titolo, 1966
collage su stampa
cm 31 x 21,6



Ut-op, 1966
3 tele
ciascuna cm 160 x 160

parla degli « errori » di Ingres, è da ciò che traspare il suo atteggiamento di trasporto verso il mestiere e la tecnica, che diventa vocazione e dedizione « disumana », identità assoluta tra autore e opera. Lotto invece mi ha sorpreso per la fissità dell'immagine dipinta, per la grazia illusionistica e sconcertante.

In queste opere comunque, mi sembra di assistere sempre a una sorta di intenzionale perdita della soggettività in rapporto al linguaggio adoperato.

Ingres copia fedelmente l'Autoritratto di Raffaello: ho sovrapposto le due immagini in maniera che risultassero poi la stessa: il mio lavoro s'intitola « L'invenzione di Ingres », perché ho voluto sottolineare l'assolutezza dell'invenzione quando si riduce ad una identificazione, un'invenzione non può mai essere così assoluta come quando è una riduzione a qualcosa che è già perfetto. Alla Biennale di pittura di Bologna nel 1970 ho partecipato con un quadro di Picabia: questo tipo di atteggiamento fa coincidere la creazione di un'opera con la sua percezione, l'autore stesso cerca di trasmettere allo spettatore le sue emozioni di spettatore. Esponendo un quadro non mio ho voluto riproporre oggettivamente il mio rapporto con questo quadro, presentando il rapporto soggettivo e non mediato dal linguaggio, tra me e il quadro, come un mio lavoro. Le mie opere sono forse soltanto delle tracce di come sono arrivato alle opere stesse; ora sto preparando una serie di quadri dipinti con tecnica tradizionale, di tipo scenografico. In questi quadri compare forse per la prima volta un'immagine come finzione, cioè come rappresentazione; il soggetto è la descrizione pittorica, mute, di tutti i quadri precedenti a questi.

Agli inizi il tuo lavoro si proponeva come applicazione della tautologia, in seguito è sorto una specie di « dubbio » sul linguaggio e quindi ecco l'apertura sul mito. Ora questi lavori nuovi, di cui m'hai detto il progetto, non sono un ritorno ciclico dal mito alla tautologia?

Si tratta in un certo senso di un anniversario. Un particolare importante di questi nuovi lavori è che sono, se non nella stessa dimensione, nella stessa proporzione del mio primo quadro: sulla diagonale di quello spazio originale si aprono queste nuove tele, come scenografia e descrizione del passato. Ho già detto che le immagini dei quadri precedenti erano gli stessi elementi costitutivi del quadro, ora le immagini di questi nuovi quadri non sono più i materiali grezzi ma la « visione » del lavoro svolto fin qui, cioè il lavoro stesso. Non intendo ripresentare esperienze passate, ma affermare che lo spazio della mia prima tela non sarebbe mai stato smentito, perché dilatando la proporzione di quella tela è come se tutti i lavori successivi fossero inclusi in tutti gli altri, è come rimanere

subject: when one talks of Ingres' "mistakes", one means his ecstatic vocation and "inhuman" dedication, absolute identity between the artist and his work.) Lotto, on the other hand, amazes me with the fixity of the painted image, his illusionistic and disconcerting grace.

In these works, though, I seem to sense almost an intentional love of subjectivity in relation to the language used.

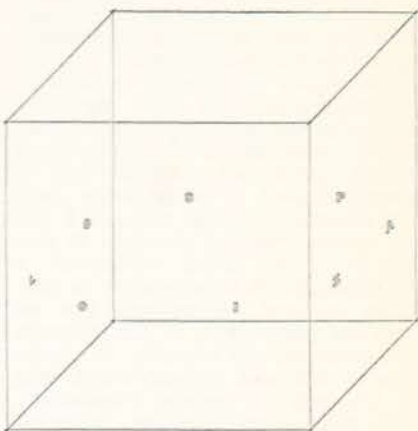
Ingres copied Raphael's self-portrait faithfully: I superimposed the original and Ingres' copy so that they became one and the same. And I called the work "L'invenzione di Ingres" because I wanted to indicate the absoluteness of invention when it is refined down to identification: invention can never be so absolute as when it is reduced to something which is already perfect. At the Bologna "Biennale" in 1970, I showed a picture by Picabia: this type of attitude makes the creation of a work coincide with its perception, the artist trying to communicate to the spectator his own emotion as a spectator. By exhibiting a picture that was not by me, I was trying to show in an objective fashion my own relationship with this picture, by showing the subjective relationship (un-hampered by the medium of language) between me and the picture, as it were a work of mine. My own works are perhaps more traces of how I arrived at them: now I am preparing a series of pictures painted with a traditional technique, of the scenographic type. In these, perhaps for the first time, there is an image proposed as "fiction", as a representation: their subject is none other than a wordless pictorial "description" of all my previous works.

At the start your work seemed deliberately tautological. Later, then arose a sort of doubt about language, hence the opening onto myth. With these new works you have been telling me about, are we not at a return back from myth to tautology?

In a way, it's a sort of anniversary. An important point about these new works is that their proportions will be the same as those of my first picture (though not necessarily the same size). So these new canvases open on the diagonal of that first, original space, as a scenography and description of the past. I have already said that the images of the previous pictures were none other than the elements which went to make up the pictures themselves. I have no intention of re-presenting experiences of the past, but rather of stating that I have never gone against the space of my first picture, in that in extending its proportions it is as if all the later works were included in the others—as if all were inside that first attempt. If on the one hand there is a kind of tautology (formerly involving materials, now involving images) there is perhaps, a mythical dimension in not wanting to wipe out the point from which I start-



Senza titolo, 1967
collage su tela
diam. cm 110



Lo spazio, 1967
(assonometria)
dimensioni variabili



L'invenzione di Ingres, 1968
tela fotografica
cm 42 x 32

eternamente dentro quel primo momento. Se da un lato c'è una ripresa tautologica (allora dei materiali, oggi delle immagini), forse sussiste anche una dimensione mitica nel senso di non cancellare il punto d'avvio del mio lavoro. Nessun mio quadro è nato dall'intenzione di cancellare il precedente, non è una successione di esperienze che si sommano, ma è sempre una dichiarazione assoluta, a se stante, sospesa nel tempo, senza relazioni di sviluppo. Di qui l'ipotesi di non aver potuto far nulla oltre il mio primo quadro, ogni opera è se stessa e diversa dalle altre per emozioni, interessi, distrazioni successive, ma non credo che possa né smentire né accrescere il dato originale.

Mi sembra che questo tuo stallo, questo tuo intenzionale segnare il passo davanti al linguaggio, significa anche l'atteggiamento di trovare estranea l'opera dopo averla realizzata, perché nella misura in cui essa viene assorbita dalla cultura, acquista distanza dall'autore e rientra anch'essa nel mito. Per te quindi ricomincia il lavoro di riavvicinamento al mito, alla cultura, al linguaggio.

Ogni lavoro mi si è sempre presentato come iniziale, ma proprio per questo probabilmente non lo è ed è sempre una diversa immagine dello stesso pensiero. Il ritorno alla dimensione del mio primo quadro non è evocativo né celebrativo, ma è semplicemente la constatazione che la dimensione è una sola, la forma sempre diversa delle cose che si succedono è sostanzialmente sempre la stessa forma. Il tipo d'immagine cambia da sé, e non per una volontà di superamento o di perfezionamento, ma perché la successione è nelle cose.

Il tuo lavoro consiste in una specie di essiccamento del linguaggio fino al punto di poter esser percepito solo dal nervo culturale dell'ottica.

Potremmo dire che è proprio soltanto ciò che si vede e che quindi è tutt'altro da ciò che si vede, nel senso che l'assolutezza che sempre tendo ad attribuire a queste immagini non può che smentire quest'atto percettivo perché esso vale soltanto se considerato in un certo modo. Attribuendo assolutezza all'atto percettivo e quindi al linguaggio, mi sembra che forse paradossalmente questa assolutezza si dissolva.

Si potrebbe parlare di assolutezza metafisica? Proprio perché è una trappola?

Gli attributi di questa assolutezza sono troppo soggettivi e impalpabili per parlare di assolutezza dell'immagine, io parlerei di assolutezza dell'atteggiamento di considerare l'immagine come assoluta.

Quali sono questi attributi soggettivi?

Sono appunto la consapevolezza di non potere oltrepassare questo limite del

ed. None of my pictures have come into being with the aim of "cancelling" the previous one; there is no succession of experiences which can be added up to make a significant "sum", but a series of absolute declarations, self-sufficient, suspended in time, and with no relationship in an evolutionary, progressive sense.

From this stems the hypothesis of an inability to do anything beyond my first picture. Each picture is itself, different from all the others in emotion, interest, successive distractions; but I do not think that it can either deny or increase the significance of the original datum.

I have the impression that this "stalling", this "marking time" in the face of language, also implies that you find the work extraneous after executing it, since in so far as it is absorbed by culture, it becomes increasingly distant from you, the artist, and therefore enters the realm of myth. Hence there is a return to myth, to culture, to language.

Each of my works has always seemed to me to be "initial", a sort of starting point. However, perhaps precisely for that reason it is anything but: merely a different image of the same thought. The return to the dimension of my first work is neither evocative nor celebratory, simply a practical realization that there is only one dimension: the ever-different form of the things which follow one on the other is substantially the same form. The type of image changes by itself rather than through any desire to better a previous work: the succession, if any, lies in the things themselves.

Your work consists in a sort of "drying-out" or "fining-down" of language, to the point where it can only be "felt" through observation.

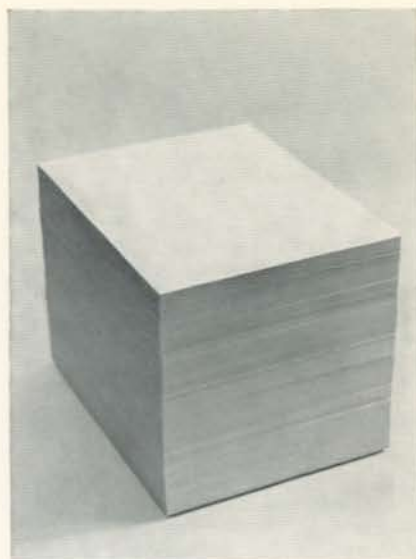
One might say that it consists of what one can see, and that it is therefore quite other than what one can see: or that the absolute quality that one tends to attribute to those images can only deny the validity of the act of perception; because the act of perception is valid only if considered in a particular way. If one attributes absoluteness to the act of perception (and thus to language) I think that paradoxically this absoluteness will dissolve.

Could one not speak in terms of meta-physical absoluteness? Precisely because it's a trap?

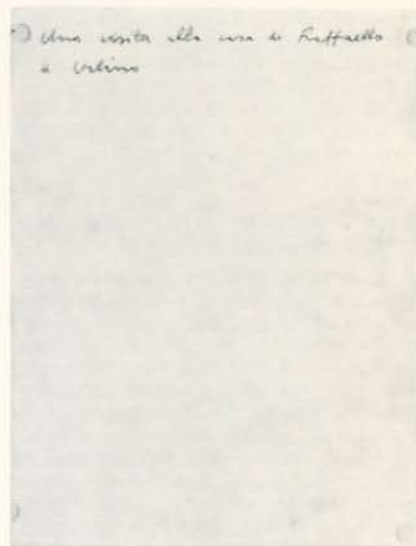
The attributes of this absoluteness are too subjective and impalpable for one to speak of absoluteness of the image. I would prefer to speak of absoluteness in one's attitude to the image.

What are these subjective attributes?

The awareness of being unable to go beyond the limit of language, attribute to language its own terms, without forcing it towards improprieties and abuses



Nécessaire, 1968
carta da lettere
cm 22 x 22 x 22



Una visita alla casa di Raffaello a Urbino
1969, china su carta
cm 25 x 20



La libertà (H. R.), 1969
fotografia colorata all'anilina e plexiglas
cm 60 x 6 x 90

linguaggio e quindi di attribuire al linguaggio stesso i suoi propri termini, senza forzarlo verso delle improprietà e degli abusi che a mio parere non possono trovarvi traduzione.

Dati i limiti «meravigliosi» del linguaggio, limiti precisi ma affascinanti, mi preoccupo sempre di non lasciarli inevasi, ma neppure di comprometterli e cioè di deviarli, fornendo alle potenzialità del linguaggio delle implicazioni che non potrebbero trovare una degna collocazione all'interno del linguaggio stesso. Questa è la situazione paradossale per cui il linguaggio è niente o è tutto, dico ancora una volta che è se stesso.

C'è quasi un atteggiamento borgesiano verso il linguaggio, no?

Borges è uno scrittore che mi ha sempre entusiasmato. Non è facile però trovare degli aggettivi al linguaggio, ci sono molti modi di intenderlo e forse l'illusione che il linguaggio esista di per sé. Esiste almeno l'intenzione, la vocazione di tentare di identificarlo come dato preesistente alle interpretazioni su di esso: l'ossessione di essere certi della sua relatività che non esclude, comunque, la sua conoscenza. Il colore del linguaggio è quello che ognuno gli attribuisce, il senso della sua presenza è invece quello di cercare un modo corretto di avvicinarsi ai suoi segreti.

Quale è secondo te la funzione dell'arte, o perlomeno della tua arte?

Quella di esistere... Se una comunicazione proviene dall'arte proviene sempre suo malgrado, senza cioè una volontà esplicita di affermazione. La contemplazione è quindi la possibilità che l'arte dà nella stessa misura all'autore e allo spettatore, senza un'opposizione di rapporto, di assistere a una dichiarazione involontaria. Se lo spettatore si stupisce di fronte a un'opera d'arte anche l'autore prova lo stesso stupore dato dalla conquista inconsapevole, perché non dichiarata, di una sua idea.

which I feel cannot be translated into language.

Given the "marvellous" limits of language, which are precise but fascinating, I am always concerned to leave them unexploited; yet I try not to compromise them, to divert them, for that would give the potentiality of language certain implications which could find no worthy place within language. This is the paradoxical situation which makes language all or nothing. It is, let me repeat once more, nothing but itself.

This seems to bring us close to Borges' view of language.

I have always been intrigued by Borges, it's true. But it is not easy to define language, there are so many ways of seeing it, and perhaps even the idea that it exists is itself an illusion. But there is at least an intention, a desire to try to identify it as a datum which pre-dates the interpretations of it: the obsession of being sure of its relative-ness—which anyway does not exclude knowledge of it. The colour of language is what each of us makes it, while the *sense* of its presence is that of trying to find a correct way of approaching its secrets.

What is your idea of the function of art, or at least of your art?

The fact, above all, of its existence. If anything is communicated by art, it happens without any explicit desire for communication. It is communicated by art, involuntarily and to the same extent, to both the artist and the spectator. If the spectator is amazed by a work, so is the artist, unaware as he is of his "achievement".

Senza titolo, 1967
disegno e collage
cm 33,5 x 36,5

