

INTERVIEW  
BETWEEN SPACE AND TIME

A WIDE-RANGING INTERVIEW  
WITH ITALIAN ARTIST GIULIO PAOLINI  
ON THE NATURE OF CONCEPTUAL ART

BY FRANCESCO POLI



The staircase in  
**Giulio Paolini's** studio  
has inspired many of his artworks.  
Photo by Paolo Mussat-Sartor.

facing page:  
The artist keeps  
plaster casts of classical miscellany  
in a studio storeroom.  
Photo by Paolo Mussat-Sartor.

**G**iulio Paolini, one of the world's most influential conceptual artists, was born in Genoa, Italy, in 1940 and now lives in Turin. He appeared on the scene in 1960 with works that consisted of only the basic elements of pictorial technique—canvas, frame, and a simple grid system. He went on to use photography, multiple canvases, and even busts from antiquity. But whatever means he employs, Paolini always approaches art from a purely conceptual viewpoint.

**Francesco Poli** To begin, I would like you to give me a concise definition of the artist in relationship to his work. It's almost an obligatory question for getting started with this sort of conversation.

**Giulio Paolini** The artist and the work are complementary. Just as it will be essential for the work, if it is to exist, to catch the glance that reveals it

(be it that of the author or of the spectator), in the same manner the artist, as proof of his salvation, needs the discovery of something (the work) that allows him to observe. The artist doesn't think; he is a shipwrecked survivor, an escapee from the danger that is the established point of arrival of the artwork. He is an unstable figure and contradictory attitudes coexist within him. He investigates ever-original ways, but always within a code; he is a standard-bearer of the norm, even if it is a norm still unknown to him. He must communicate his vision to others, but refuses to share it (not even with himself if, upon arriving at a work, he already is addressing the next one). He is ironic, but doesn't make an exercise out of irony. He has nothing to show,

but perseveres in his path. Thus dispossessed, the artist (the castaway) truly risks being no longer recognized, clinging to an investigation of something by which he, instead, already is possessed, but without being aware of the fact. Seeker of gold, conjuror, chess player, hermit, pearl fisher, master of ceremonies—are these synonyms? The diver, according to a pre-established code, is he who truly delves into a search for truth, all the while knowing that it is unattainable. Perhaps the artist is like a stuntman, who no longer applies but lives the ceremony of perceiving the world, joining together revolution and moderation, exacting the absolute without knowing how to use it.  
**F.P.** In your work, are the concepts of space and its possibilities and limits pre-eminent?

CONTIEN  
12  
COLOMBE  
TIPO 1000

82

ALTO ↑





**The Three Graces**, a 1987 installation at the Castello di Genazzano near Rome. Photo by Paolo Mussat-Sartor.

*To what extent does the other fundamental category of reality—time—enter the picture?*

**G.P.** In certain works of mine there's an explicit reference to time, even in the title, or in any case in the rationale. In other pieces there is no direct relationship with time, yet time enters from behind the wings: posed, even if not declared. In effect, the space of the work, or rather, the space around the work, is a constant, almost inescapable factor, since I always have more doubts and hesitations in considering the work beyond its material presence. And so it becomes increasingly difficult to take leave of a work, saying "here it is." Today, if you were to ask me to show you what I am doing, I would answer that I can't show you anything, because I hesitate to confine the definition of a work to a sheet of paper or a canvas, or to any other material of circumscribed dimensions. This given thing, a sheet of paper or a plaster cast, will be a work when it is made visible, but being made visible signifies that it is exhibited and not displayed. In other words, by "work" I don't intend that thing that "I" make, but that thing that "we" see. At this point, the ingredients that I have taken into account (the thing, the glance of its maker and of the observer, and the space that makes it visible)

cannot help but imply an ulterior element—time. The very fact of taking in a "scene" expands the limits of vision and makes them relative, since what we are looking at is "what we are looking at" and, were we to go somewhere else or close our eyes, we could not be certain that that thing would remain as we have just seen it. Therefore time also comes to be part of a total perceptual fact, while the eternity of the image, as antiquity has taught us to understand, is instead the limited and closed surface of the painting or the volume of the sculpture. These works seem to have pre-existed and to continue to exist, before and after we notice them. They seem to have a property of self-preservation, while my work lives off that oxygen that is the glance at that particular moment.

**F.P.** *The ancient, the classical: What are they for you?*

**G.P.** The classical is that thing that remains apart, that certain particularity a work has, as if it had not been presented for viewing, but as if it had been discovered and made visible. Something that pre-existed and that will continue to exist beyond the act of viewing that involves it. I believe that in my particular way of working there

is a trusting in time, in the sense of considering what I produce as a transit, a thing whose presence before our eyes will have an end, but which owes something to that other state that has made it possible and at the same time signals what will follow. And so there is no desire for self-definition in the work, but rather a certain familiarity with that which one is in the habit of defining as classical.

**F.P.** *Paul Valéry wrote, in reference to Baudelaire: "The writer [the artist] is classical who has a critique within himself and who intimately associates that critique to his own values." Is this the reason why your work, more than that of many other artists, is open to critical analysis and reflection? Or is it as if your work stimulates critical attention by luring it into its aesthetic spider's web?*

**G.P.** I have always admired Valéry. That quotation is particularly relevant because on my part there is the intention to preserve a certain transparency in the work. This doesn't signify that it is entirely legible. It's not a demonstration, but an offer. It is an offering that, thanks to the transparency that it wants to preserve, leaves to others the ability to pass through it. Also, in the sense that since I myself am unable to give conclusive meaning to the work, but participate as



A 1987 installation at New York City's P.S. 1. Photo by Paolo Mussat-Sartor.

others do in its indefinability, an indication rather than a solution is established: a trace, not a conclusion.

**F.P.** *In certain aspects your painting has characteristics that can be defined as literary. How can one define literary painting?*

**G.P.** The accepted negative meaning of "literary" painting is one that is laden with literary references, one that ends up being illustrative. If the work doesn't convey these references, but instead has them coexist in the very moment that the image is made, then what we have is not a defect but a characteristic, if not a virtue. It is an aspect that can be absolutely legitimate. For me it is a question of making contact, becoming familiar with something that is not strictly visual, like a literary echo. It is a dangerous but very fascinating game.

---

**"DE CHIRICO IS ONE OF MY CLOSEST KINFOLK. IT WAS HE WHO BEST UNDERSTOOD THE INEVITABLE WITHDRAWAL OF THE WORK IN THE FACE OF THE WHY OF THE WORK"**

---

**F.P.** *What can you tell me about theatricality?*

**G.P.** I would like to go back to what I said before, in terms of space and time,

in relationship to the work itself becoming a staging. As for the aspect of theatricality, it is my more recent work that has this quality, and the theatricality lies precisely in the awareness that the limits of the work are always on the level of perception and not on that of transmission of meanings that are given once and for all. Everything always comes back to the level of perception: there where perception becomes more complex and is not concentrated like a searchlight upon an object, but where everything is illuminated and available to be interpreted and evaluated as something that, in that moment and in that place, truly exists before one's eyes.

**F.P.** *Literariness and theatricality are also characteristics peculiar to the work of Giorgio De Chirico (who was harshly attacked by critics of his time and, in part, still is today). What do you find most interesting about him: his position of extreme modernity through a declared anti-modern, "non-current" stance; the self-reflexive aspect of his art; the revival of the museum?*

**G.P.** He is one of my closest kinfolk because as a figure, almost outside his work, he represents a viewpoint that is very detached from and openly critical of mainstream art activity. It seems that in his case, whatever it was he did, in

any period of his career, there was always a stance that was specifically that of the artist of our time, one that undramatized his role without devaluing it. It is a lateral position with respect to the frontal one of contemporary art culture, an exemplary position. It was he who best understood, and earlier than others did, the inevitable withdrawal of the work in the face of the *why* of the work. It seems to me that he, more than anyone else even while he continued to produce works of art, managed to deteriorate the imperative of meaning. He thus distanced himself from the entire avant-garde, which still viewed the construction of the image in a positive light.

**F.P.** *In addition to De Chirico, do you have a predilection for any other artists from the past, like Lotto, Poussin, or Watteau? Is there anything that connects them?*

**G.P.** My predilection for certain artists always has been because of their exclusive identity. And these predilections are not terribly coherent; I don't think that there is any common denominator between Watteau and De Chirico. I believe that in each of them there is something like a higher synthesis of their intentions, something improbable...

**F.P.** Does your work harbor a sense of relationship with art history and the museum?

**G.P.** My references to the history of painting are not deliberate. I think that the glance that we turn toward painting is made of a visual memory, nourished by information and culture. I don't propose an analysis or exegesis of the past. I myself am a prisoner of an

abdicate to an ulterior situation when I introduce canonical elements of art, from the column to perspective, to symmetry, to false depth, to the cast. It is not a question of a revisitation in terms of things chosen from the warehouse of the past; it is more an undifferentiated reception on my part, a memory that wants to reach toward the very making of the work. I don't have

avant-garde still seemed to want to reinstitute something seen as lacking, while in today's art this sort of attempt no longer exists. Instead there is the attempt once again to establish something upon which art still can germinate, and it could not happen otherwise. The glance has had to change levels from that frontal vision to another, found elsewhere, in echoes mediated by the very language of art.

**F.P.** The path of your research has an "internal tempo," singularly autonomous, relatively independent from the larger external context. Yet your development as an artist also fits within a broader history, where there is a certain articulation of international art movements, from the sixties to the present. How do you consider your having been, and continuing to be, a participant in these movements and a fellow traveler of other artists who, in various aspects, appear quite different from you, as for example the proponents of *arte povera*?

---

**"WHEN I PLACE TWO IDENTICAL EXAMPLES OF THE SAME ANTIQUE SCULPTURE, ONE IN FRONT OF THE OTHER, I DON'T WANT SO MUCH TO REPRESENT THESE TWO FIGURES AS I WANT TO SHOW THE VOID THAT SEPARATES THEM"**

---

**G.P.** It's a somewhat delicate question because I wouldn't want to place myself in the position of one who, having taken your generous invitation to do so, were to define himself as an absolutely original, unique artist. In any case, the entire itinerary that I have traveled up to today has in a certain sense been rather singular, not bearing witness to any specific current, precisely because I didn't want to subscribe to anything that didn't lend itself to what is one of the most fundamental characteristics of art today—that is, indeterminacy, a freedom from being locked into a particular path. I have always thought that art in general is not something that can be adapted to a discourse, but rather is always a reflection. It's absolutely clear that every manifestation of art is a vision in



Space and light define the artist's Turin studio. Photo by Paolo Mussat-Sartor.

inventory of figures. Just as a memory sometimes emerges, images arise. I don't systematically make use of the iconography of the past. In general I find myself facing images of artists who are habitually called "classical." These artists had a particular stance toward images—more than propose them, they awaited them at a certain distance. I have attempted to bring back ancient images in new works, placing the spectator and the author in play against each other as present polarities. It is as if I were looking not in front of me, but to the point where the work should have been situated. I also want to

a preference for one style; I'm drawn by the myths of *why* one makes art.

**F.P.** From the past through today, how do you interpret the statement by American critic Leo Steinberg: "All art is about art?"

**G.P.** This has been precisely the tendency of contemporary art for some decades now—to reassure itself without the help of external support. I don't want to reproach institutions; what I want to say is that the discourse of art as language has had to change its vista and has had to adapt itself to different viewpoints and judgments. This about-face has been the decreed province of the historical avant-garde. But the

transparency, a ray of refracted light. This knowledge has probably held me back from proclamations that movements always manifest at their beginnings.

**F.P.** *You have been perhaps the principal point of reference, of departure, for a movement that iconographically can be placed in proximity to you, but which in substance has altogether different connotations and results. I am speaking of the quotation tendency of so-called "cultured" painting. This is a school that has even included you as a precursor. What do you think about this?*

**G.P.** I think that in and of itself this insistence on quotation is legitimate. Having lowered or raised its glance to the sky, no longer able to look straight ahead, with things having vanished from the horizon art searches through the kaleidoscope of reflections in history. The objection is to the use, to the way in which this inevitable yet appealing perspective has been developed by the "cultured" painters. For if this had to signify a falling back on traditional painting in a technical sense, as an obligatory passage to place oneself on this path, then I'm no longer convinced. I don't see why, in technical terms, it should be necessary to fall back on something that is taken for granted. I don't see the necessity for associating quotation and a view toward the history of art with the fact of painting like they once painted, only much worse.

An example: When I place two identical examples of the same antique sculpture, one in front of the other, I don't want so much to represent these two figures as I want to show the void that separates them. While the "cultured" painters revive and in fact repaint themes specific to classical iconography, I'm interested in leaving intact the distance that separates us from these images. But that at the same time makes them visible to us.

**F.P.** *How do you see yourself in terms of the current scene? Do you think you can maintain a certain detachment as a "classical" artist? Or is there a supreme indifference in the wake of the increasingly frequent oscillations in taste?*

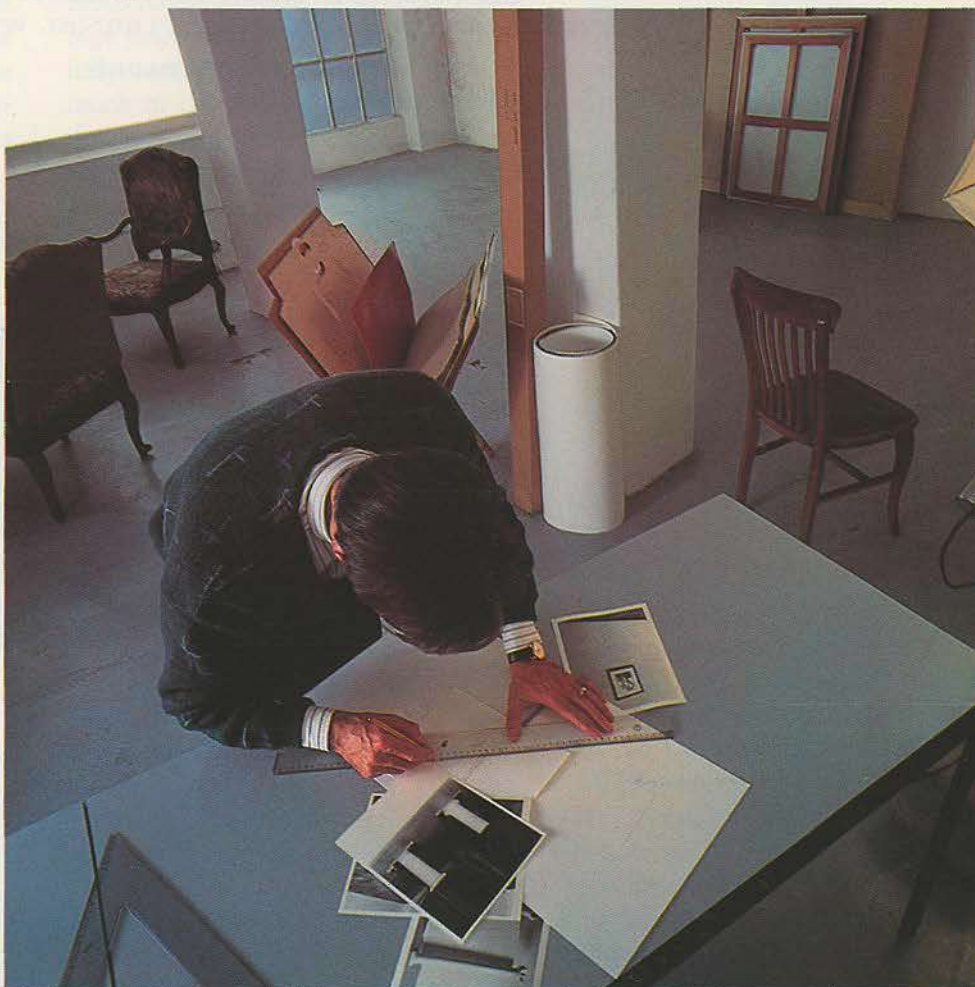
**G.P.** There can never be supreme indifference because there is always

curiosity, a desire to get close to what's happening. I would rather speak of a timid detachment, having now experimented or verified at length themes and problems that have slowly appeared, and having observed them all, though without a predetermined intention, from a certain viewpoint. All or nothing is still possible; it depends on the suggestion and on the

one case or the other, you preserve a certain scale and the capacity to interpret that place.

**F.P.** *What do you think about the current situation of contemporary-art museums?*

**G.P.** Until recently, the museum as an institution for contemporary art practically didn't exist, at least in Italy. This institution, precisely because it was lacking, was a point of reference,



**Giulio Paolini** always works quickly when sketching out his installations. Photo by Paolo Mussat-Sartor.

consistency of the art scene.

**F.P.** *Has the fact that you continue to show in spaces that are increasingly large and demanding, from galleries to museums, brought about a development in identity in your work?*

**G.P.** Clearly I've been able to realize things that would not otherwise have been possible. The spaces made available to me have allowed me to expand works that otherwise would have been smaller (without, however, losing sight of the main point of the show). If you group ten works in one room or if you place one in each room, what is important is the exposition; in

an exemplary situation to pursue.

Having one's work enter a museum could signify recognition. Now the museum has become a rather common exhibition place; in the process of the explosion of art information, of the enormous multiplication of shows and exhibitions, museums cover territory that they previously ignored (with the risk of contributing massively to inflation and waste).

We are on shifting sands, and with every introduction of cement (the new museums), the ground becomes ever heavier.

*(Translated from the Italian by Meg Shore.)*

## GIULIO PAOLINI

UNA RIFLESSIONE ESTETICA  
RICCA DI PARADOSSI  
E INTELLIGENZA CRITICA

DI FRANCESCO POLI

FOTOGRAFIE DI PAOLO MUSSAT-SARTOR



La scala d'ingresso dello studio dell'artista che ripropone visivamente due opere degli anni '60: *A.J.L.B.*, 1965 e *D 867*, 1967.

Pagina seguente: la gipsoteca dello studio con i calchi di famose statue del periodo classico greco e romano.

**G**iulio Paolini è nato a Genova nel 1940. Il suo esordio (la sua prima personale risale al 1964), avvenne quasi contemporaneamente a quello di un ristretto gruppo di artisti torinesi, presentati dal critico Germano Celant sotto l'insegna dell'Arte povera.

Dopo di allora, e dunque per oltre vent'anni, ha dominato la ribalta della ricerca artistica contemporanea con un lavoro ad un tempo erudito e profondo, terso ed ambiguo, sottilmente poetico e lucidamente razionale.

Giulio Paolini ci ha accolto nel suo studio (che come mostrano le bellissime fotografie di Paolo Mussat Sartor sembra quasi una sua opera o, meglio, una sorta di involontaria meta-opera) e ci ha permesso di ripercorrere i punti-chiave della sua riflessione estetica.

**Francesco Poli** Vorrei, per iniziare, che tu mi dessi una definizione dell'artista in rapporto alla sua opera, come già ti è capitato di fare in altre occasioni. Una domanda quasi d'obbligo per avviare una conversazione di questo genere.

**Giulio Paolini** L'artista e l'opera sono complementari, non consequenziali. Così come per l'opera sarà essenziale, per dirsi esistente, cogliere lo sguardo che la rivela (sia esso dell'autore o dello spettatore), allo stesso modo all'artista è necessaria, a prova della sua stessa salvezza, la scoperta di qualcosa (l'opera) che gli consenta di guardare. L'artista non pensa, è un naufrago, un superstita, scampato al pericolo di un

approdo stabilito nell'opera. È una figura instabile... in lui convivono attitudini contraddittorie. Ricerca il nuovo, modi sempre originali, strade non ancora percorse, ma sempre all'interno di un codice; è un alfiere della norma, anche se di una norma che ancora non conosce. Deve partecipare la sua visione agli altri, ma non accetta di dividerla, neanche con se stesso; se è approdato all'opera già si rivolge alla successiva. È ironico, ma non fa dell'ironia un esercizio. Non ha nulla da dimostrare ma persevera nel suo cammino. Così spossessato di sé, l'artista (il naufrago) rischia davvero di non esser più riconosciuto (avvistato),

CONTIENE  
12  
COLOMBE  
TIPO 1000

82

ALTO

272

3





*Il giudizio di Paride, 1978. Installazione al castello di Genazzano in occasione della mostra "Le stanze" del 1979.*

di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale, invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto. Cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, maestro di cerimonia sono sinonimi? Per esempio quest'ultimo, secondo un codice prestabilito, è colui che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile. L'artista forse è qualcuno o qualcosa, come una controfigura, che più non applica ma vive la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e diserzione, esige l'assoluto senza saperlo spendere.

**F. P.** *Nel tuo lavoro il concetto di spazio, la continua riflessione e analisi intorno alle possibilità e ai limiti dello spazio, rappresentano un fatto preminente. In che misura entra in gioco l'altra categoria fondamentale del reale, e cioè il tempo? Quanto e come ti coinvolge il problema, l'enigma del tempo, come dato assoluto e nella sua interrelazione con la dimensione spaziale?*

**G. P.** In certi miei lavori c'è un riferimento esplicito al tempo, addirittura presente nel titolo o comunque nella ragione, se così si può dire, dell'opera. In altri non c'è un rapporto diretto col tempo, però questo aspetto dell'opera si affaccia da dietro le quinte: si pone, anche se non si dichiara.

In effetti, quella dello spazio dell'opera, o meglio dello spazio intorno all'opera, è una costante quasi ineludibile nei miei lavori: infatti ho sempre più sospetti ed esitazioni nel considerare l'opera per quello che materialmente è. Sempre meno cioè riesco a congedare un lavoro dicendo: eccolo. Se tu mi chiedessi oggi di farti vedere che cosa sto facendo, ti risponderai che non posso mostrarti nulla, perché esito a confinare sulla superficie di un foglio o di una tela, o in qualsiasi altro materiale di dimensioni circoscritte, la definizione di opera.

---

**L'OPERA NON È  
QUELLA CERTA COSA CHE IO  
FACCIO, MA CIÒ CHE NOI  
OSSERVIAMO NELLO SPAZIO**

---

Questa data cosa, foglio di carta o calco in gesso, sarà opera quando sarà resa visibile, il che significa quando sarà esposta e non mostrata. In altri termini, per opera non intendo quella certa cosa che «io» faccio, ma ciò che «noi» vediamo, che osserviamo nello spazio. A questo punto, gli ingredienti che abbiamo preso in considerazione (la cosa, lo sguardo del suo artefice e dell'osservatore, lo spazio che la rende visibile) non possono non implicare un elemento ulteriore che è il tempo.

Il fatto stesso di cogliere una «scena» dilata i limiti della visione e li rende relativi, perché quello che stiamo guardando è «quello che stiamo guardando» e non abbiamo la certezza che quella cosa, andandocene da un'altra parte o chiudendo gli occhi, resti così come l'abbiamo vista appena prima. Quindi anche il tempo entra a far parte di un fatto percettivo globale, mentre l'eternità dell'immagine, come l'antico ci ha insegnato a pensarla, è, invece, la superficie limitata e chiusa del dipinto, oppure il volume modellato della scultura: queste opere sembrano preesistere a noi e continuare a esserci, indipendentemente dalla nostra percezione. Sembrano avere una proprietà di autoconservazione. Il mio lavoro invece vive di quell'ossigeno che è lo sguardo in quel momento.

**F. P.** *L'antico, il classico: cosa sono per te, in senso generale?*

**G. P.** Classico è quel qualcosa nell'opera che resta, si apparta, come se non fosse stato proposto alla visione, ma fosse stato scoperto e reso visibile. Un *quid* che preesisteva e continuerà ad esistere al di là dell'atto dello sguardo che lo coinvolge.

**F. P.** *Ha scritto Valéry, facendo riferimento a Baudelaire, che «è classico lo scrittore (l'artista) che ha un critico dentro di sé e che*



**Amore e psiche**, 1981, al P.S. 1 di New York durante la mostra "The Knot" del 1986.

associa intimamente tale critico ai propri valori». È questo il motivo per cui il tuo lavoro, più di quello di molti altri artisti, è disponibile, aperto all'analisi e alla riflessione? Anzi sembra quasi stimolare l'attenzione critica per attirarla nella sua «tela di ragno» estetica?

**G. P.** Ho sempre ammirato Valéry. Quel che tu dici è particolarmente presente nel mio lavoro perché ho sempre voluto conservare all'opera una certa trasparenza. Questo non significa che sia completamente leggibile. Non è una dimostrazione, ma un'offerta. È un porgersi dell'opera che lascia all'altro la possibilità di attraversarla. Diciamo che non potendo dare io stesso la cifra risolutiva dell'opera, ma partecipando come gli altri alla sua indefinibilità, offro un indizio e non una soluzione, una traccia e non una conclusione.

**F. P.** Per certi aspetti la tua pittura ha caratteristiche che si possono chiamare letterarie. Come si può definire, in senso positivo, una pittura letteraria?

**G. P.** L'accezione negativa di pittura «letteraria» riguarda una pittura satura di riferimenti letterari, che risulta di fatto illustrativa. Se invece l'opera non si limita a riportare questi riferimenti, ma li fa convivere con il suo divenire immagine, allora non si tratta di un difetto, ma di una caratteristica, se non

di una virtù. È un aspetto che può essere assolutamente legittimo. Per me significa stabilire un contatto, una familiarità con qualche cosa di non strettamente visivo, come un'eco letteraria. È un gioco pericoloso, ma molto affascinante.

**DE CHIRICO, UN MIO PARENTE STRETTO**

**F. P.** Che cosa mi puoi dire, invece, di un altro aspetto per te senza dubbio significativo, quello della teatralità?

**G. P.** Vorrei ricollegarmi a quanto dicevo prima, a proposito di spazio e tempo, in rapporto alla messa in scena dell'opera, al fatto che l'opera diventa essa stessa una messa in scena. Quel che c'è di teatrale nel mio lavoro più recente nasce appunto dalla consapevolezza che il limite dell'opera è sempre sul piano della percezione e non su quello della trasmissione di significati dati una volta per tutte. Tutto ritorna sempre al piano della percezione, là dove la percezione si fa più complessa e non è concentrata come un riflettore su un oggetto.

**F. P.** Letterarietà e teatralità sono anche caratteristiche peculiari dell'opera di Giorgio de Chirico (peraltro molto attaccate dalla critica a lui contemporanea e, in parte, ancora oggi). Qual è il tuo giudizio sul «pictor

optimus»? Che cosa ti interessa di più in lui: la sua posizione di estrema modernità che passa attraverso un dichiarato atteggiamento antimoderno, «inattuale», o l'aspetto di autoriflessività della sua arte, o ancora il recupero del museo?

**G. P.** De Chirico è uno dei miei parenti più stretti, perché come figura, quasi al di là dell'opera, rappresenta un punto di vista molto distaccato e scopertamente critico verso la pienezza della proposta artistica. Sembra che in lui, qualsiasi cosa facesse, in ogni periodo del suo lavoro, ci fosse sempre un atteggiamento che è proprio dell'artista del nostro tempo e che consiste in una sdrammatizzazione del proprio ruolo. È questa una posizione laterale rispetto a quella frontale della cultura artistica contemporanea, una posizione esemplare. De Chirico ha colto, meglio e prima degli altri, l'inevitabile ritirata dell'opera di fronte al perché dell'opera. Lui più di ogni altro, e proprio mentre continuava a produrre, è riuscito a far declinare l'imperativo del significato prendendo le distanze da tutta l'avanguardia che ancora guardava con spirito positivo alla costruzione dell'immagine.

**F. P.** Oltre a de Chirico ci sono altri artisti del passato da te prediletti, come Lotto, Poussin, Watteau. C'è qualcosa che li unisce?

**G. P.** La mia predilezione per certi artisti è sempre dovuta alla loro identità specifica. E poi queste predilezioni non sono così coerenti; non credo che ci sia qualche comun denominatore fra Watteau e de Chirico. Credo che in ciascuno di loro ci sia come una sintesi superiore alle loro stesse intenzioni, qualcosa di «inverosimile»...

passato. In genere mi trovo a confronto con immagini di artisti che si ha l'abitudine di chiamare «classici». Artisti che avevano un atteggiamento particolare con le immagini: più che proporle, le aspettavano, a una certa distanza. Ho tentato di ricondurre immagini antiche in nuove opere, che mettessero in gioco lo spettatore e

esterno. Non voglio fare un rimprovero alle istituzioni; voglio dire che il linguaggio stesso dell'arte ha dovuto cambiare orizzonte, adeguarsi a punti di vista e ragioni che non erano più quelli di prima. Questo capovolgimento è stato decretato dal periodo delle avanguardie storiche. Queste ultime, però, sembravano ancora volere restituire quanto era venuto a mancare, mentre nell'arte d'oggi questo tentativo non si compie più. Si cerca piuttosto di istituire di nuovo qualche cosa su cui l'arte possa ancora germinare. Lo sguardo ha dovuto cambiare quota, passare da una visione frontale a un'altra, che si situa fra gli echi mediati dal linguaggio stesso dell'arte.

---

### LA PITTURA COLTA, L'ARTE POVERA E LE NUOVE TENDENZE

---

**F. P.** Il percorso della tua ricerca ha un «tempo interno» singolarmente autonomo, relativamente indipendente dal contesto esterno allargato. Tuttavia la tua vicenda artistica fa parte anche di una storia più ampia, di una certa articolazione delle tendenze artistiche internazionali dagli anni '60 a oggi. Come giudichi il tuo essere stato, ed essere ancora, partecipe di queste tendenze e compagno di strada di altri artisti che, per vari aspetti, appaiono piuttosto diversi da te, come per esempio quelli dell'Arte povera?

**G. P.** È una domanda un po' delicata, perché non vorrei mettermi nella posizione di chi, accolto il tuo generoso invito a farlo, si autodefinisce come un artista assolutamente originale, unico. In ogni caso, tutto l'itinerario che ho percorso fino a questo momento è stato in un certo senso abbastanza singolare, proprio perché non ho voluto rinunciare a quella che è una caratteristica fondamentale dell'arte di oggi, cioè la sua indeterminazione e anche la sua inaffidabilità. Ho sempre pensato che l'arte non sia assimilabile a quel che si dice un discorso. Per assoluta ed evidente che voglia essere, ogni manifestazione dell'arte è una visione in trasparenza, un raggio di luce rifratta. Questa consapevolezza mi ha probabilmente tenuto al riparo dai proclami che segnano sempre l'origine delle tendenze.



Un angolo dello studio di Paolini e sul cavalletto, in fondo alla stanza, un'incisione di William Hogarth.

**F. P.** Qual è il senso dei rapporti che nel tuo lavoro intratti con la storia dell'arte e con il museo?

**G. P.** I miei riferimenti alla storia della pittura non dipendono da un partito preso. Credo che lo sguardo che rivolgiamo alla pittura sia nutrito di informazioni e cultura. Non mi propongo di analizzare il passato, di fare dell'esegesi. Sono io stesso prigioniero di un inventario di figure. Come qualche volta emerge un ricordo dalla nostra memoria, così sorgono delle immagini. Non utilizzo sistematicamente l'iconografia del

l'autore come polarità presenti. Non si tratta di una rivisitazione archeologica; la mia è piuttosto un'accoglienza indifferenziata, una memoria che vuole attingere al farsi stesso dell'opera. Non prediligo uno stile, sono attratto dal mito del perché si fa arte.

**F. P.** Dal passato alla situazione contemporanea. Come interpreti l'affermazione del critico americano Leo Steinberg: «All art is about art»?

**G. P.** È una tendenza dell'arte contemporanea, da alcuni decenni a questa parte, quella di rassicurare se stessa senza l'aiuto di un appoggio

**F. P.** Di fatto tu sei stato forse il principale punto di riferimento per una tendenza che iconograficamente si può avvicinare a te, ma che, nella sostanza, ha connotati ed esiti ben diversi. Parlo del filone citazionistico, della pittura cosiddetta «colta». Un filone che in alcune occasioni ti ha anche coinvolto come, diciamo così, precursore. Qual è il tuo punto di vista a questo proposito?

**G. P.** Io credo che, in se stessa, questa insistenza sulla citazione abbia tutte le carte in regola. Abbassato o alzato lo sguardo, non potendo cioè più guardare di fronte a sé, poiché le cose sono sparite dall'orizzonte, l'arte si muove nel caleidoscopio di riflessi e di apparenze contenuti nella propria storia.

L'obiezione riguarda il modo in cui questa prospettiva inevitabile, ma anche attraente, è stata poi sfruttata dai pittori «colti». Non sono infatti convinto che il ripiegamento sulla pittura tradizionale fosse un passaggio obbligato per mettersi su quel cammino. Non vedo perché in termini di tecnica, quindi proprio di messa in scena dell'opera, si debba ripiegare su qualcosa che è tecnicamente soltanto scontato. Non vedo in sostanza la necessità di associare la citazione, quindi uno sguardo sulla storia dell'arte, al fatto di dipingere come si dipingeva una volta, anzi, purtroppo, molto peggio.

Un esempio: quando io metto, uno di fronte all'altro, due esemplari identici di una stessa scultura antica, non intendo tanto rappresentare queste due figure, quanto il vuoto che le separa. Mentre i pittori «colti» recuperano e di fatto ridipingono temi propri all'iconografia classica, a me interessa lasciare intatta la distanza che ci separa da queste immagini, ma che, nello stesso tempo, ce le rende visibili.

**F. P.** Come ti poni di fronte all'attualità più stretta? Pensi si possa mantenere una dimensione di distacco da artista «classico»? Oppure c'è una sovrana indifferenza nei riguardi delle sempre più frequenti oscillazioni del gusto, per esempio ora dal neoespressionismo al neogeometrismo e al neominimal?

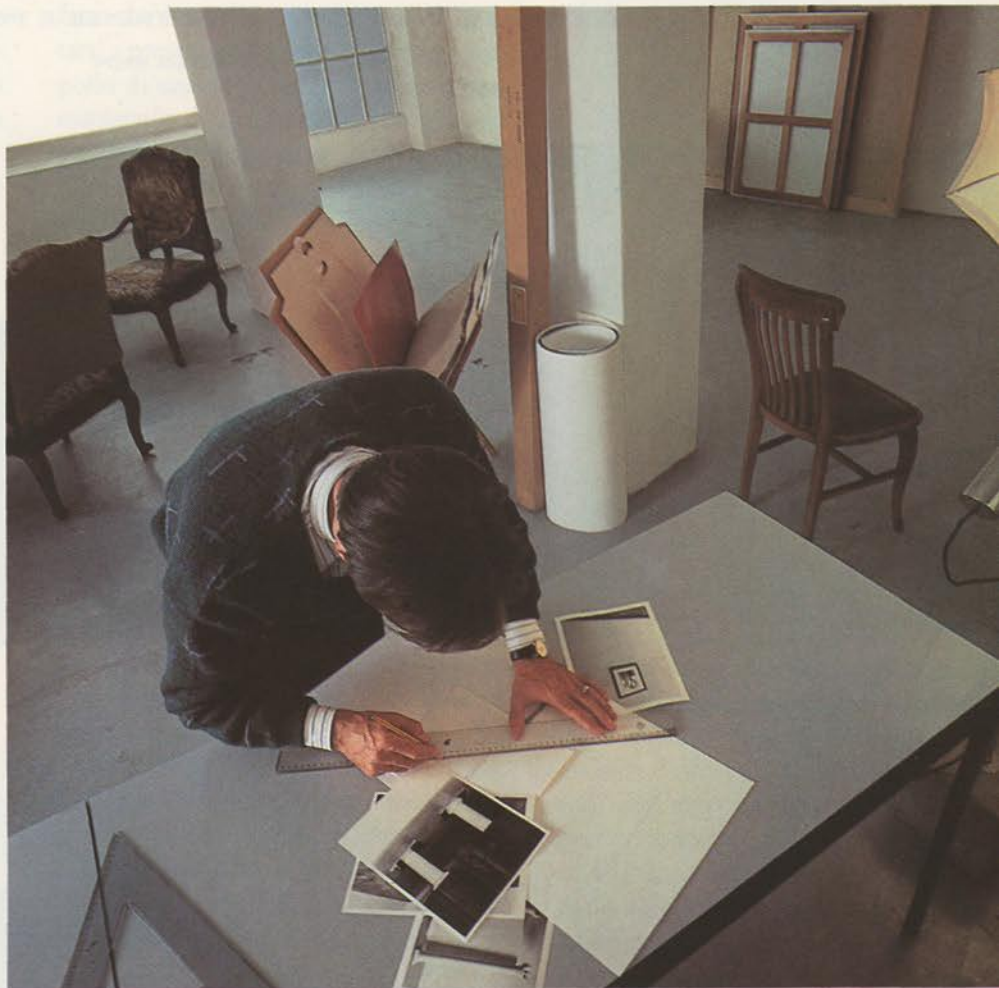
**G. P.** La sovrana indifferenza non può mai esserci, perché c'è sempre una curiosità, un'attitudine ad avvicinarsi a quello che accade. Parlerei piuttosto di un timido distacco, che nasce dall'aver

sperimentato o verificato per lungo tempo i temi e i problemi che via via si sono affacciati, avendoli sempre osservati, pur senza un'intenzione predeterminata, da un certo punto di vista. Tutto o niente è ancora possibile, dipende dalla consistenza di ciò che accade sulla scena dell'arte.

**F. P.** Fare mostre in spazi sempre più ampi

**F. P.** Che cosa pensi della situazione attuale dei musei d'arte contemporanea?

**G. P.** L'istituzione museo, per l'arte contemporanea, era fino a non molto tempo fa quasi del tutto assente, almeno in Italia. Questa istituzione, proprio perché mancante, era allora un punto di riferimento, una situazione esemplare da perseguire. Entrare col proprio lavoro



L'artista mentre progetta una nuova opera costruita con fotografie di propri lavori precedenti.

e impegnativi (dalle gallerie ai musei), ha comportato un cambiamento, uno sviluppo nell'identità del tuo lavoro?

**G. P.** Mi ha certamente consentito di realizzare cose che non avrei potuto fare altrimenti. Invitati dallo spazio a disposizione si può amplificare un'opera che avrebbe dovuto essere più ridotta, senza con ciò perdere di vista quella che è la concentrazione della mostra. Sia che tu raggruppi dieci lavori in una sala, o ne metta uno in ogni sala, l'importante è che l'esposizione, in un caso come nell'altro, conservi una sua misura e la capacità di interpretare quel luogo.

in un museo diveniva un riconoscimento. Adesso il museo è diventato un luogo di esposizione abbastanza abituale. Nel processo di deflagrazione dell'informazione artistica, di moltiplicazione a cannocchiale di mostre e manifestazioni d'arte, i musei coprono quel territorio che era stato lasciato scoperto in precedenza, col rischio però di concorrere in maniera massiccia all'inflazione e al logoramento. Siamo sulle sabbie mobili, e per quante iniezioni di cemento si facciano (i nuovi musei) il terreno diventa sempre più insidioso.