

DISCH: L'arte ha un nome? o ne ha infiniti? Secondo una tesi di Thierry de Duve, l'arte potrebbe essere definita come un "nome proprio" - in relazione all'indicibilità, all'indeterminazione e all'ingiustificabilità del concetto di arte. Da parte sua può assecondare una simile affermazione?

PAOLINI: La tesi del "nome proprio" (titolo, tra l'altro, di un mio recente lavoro in continuo divenire, esposto l'ultima volta alla Galleria Locus Solus nel 1993) ¹ mi sembra non soltanto suggestiva, ma inconfutabile.

DISCH: Qual è il "momento della verità" - di cui lei parla in uno dei suoi "statements" più noti - e cosa implica la "scoperta" sottesa all'opera d'arte? ²

PAOLINI: Non ho mai posseduto quel che si usa dire una verità. Neanche una, e non sto certo parlando di quell'altra che si indica come *la* verità. Ora, d'improvviso, ne possiedo due, e il doppio si duplica ancora... ³ Da qualsiasi parte la si guardi, le figure si moltiplicano fino a disperdersi all'infinito: questa non è una scultura, ma l'eco (il calco) di qualcosa che era, a sua volta, la copia di qualcosa che... In tanti anni, molti titoli hanno siglato altrettante opere. Uno solo però è stato il momento, il peccato originale: *Disegno geometrico*, nel 1960, è la rivelazione che mi consente di chiudere gli occhi sul mondo e di riaprirli sul luogo dell'opera.

DISCH: Fra quel primo lavoro e quelli più recenti corre un rapporto tautologico?

PAOLINI: La tautologia è, in un certo senso, inevitabile... Se si è consapevoli di quella "sezione aurea" che è la dimensione del linguaggio è inutile, impossibile eluderla. Il punto è arrivare a evocarla, senza però nominarla.

DISCH: L'assenza e l'ineffabilità dell'Opera innescano la sfida metafisica che il suo lavoro offre: la capacità dell'artista è, quindi, anche quella di rendere possibile l'impossibile identità fra l'immagine e l'immaginazione. L'intelligibilità dell'intervallo è l'intelligibilità della cosa rispetto agli oggetti che la delineano?

PAOLINI: La cosa è davvero *altra* cosa rispetto all'oggetto, è un intervallo sempre sofferto, una distanza difficile da colmare.

DISCH: Tutto ciò mi induce a riconsiderare i due lavori realizzati nel 1969 e nel 1970 - sottoforma di striscioni e di cartoncini da visita con le scritte "Et quid amabo nisi quod enigma est?" e "Quam raptim ad sublimia". Tra il "sublime" e l'"enigma" vi è

un legame complementare e irreversibile, legato al farsi ineffabile dell'opera e all'esperienza estetica dello spettatore?

PAOLINI: Ricordo che completai la trilogia con una terza citazione: "Nullus enim locus sine genio est". Le tre frasi valevano come pronunciamento, professione di fede, ma anche consapevolezza della loro irripetibilità, confinate come sono in una lingua antica e lontane da ogni possibilità, verifica o riappropriazione.

DISCH: L'ineffabilità, la necessità e il desiderio dell'immagine mi portano a pensare al mito, come luogo della dialettica fra indicibile e dicibile, assoluto e possibile. Cosa significa per lei il mito e come lo investe? Il Bello è un mito che la "ossessiona"?

PAOLINI: Avvicinarsi al mito significa, paradossalmente, imparare a osservare le distanze, a non esigere il contatto, a porsi in ascolto... In questo senso (anche) la bellezza è un mito.

DISCH: Allora anche la tela bianca, presente sin dai primi lavori degli anni Sessanta e tuttora presente - ad esempio in Fuori l'autore (1991) - potrebbe essere intesa come mito... È sempre la superficie bianca, intesa come punto di partenza e insieme punto di arrivo?

PAOLINI: Avevo e ho tuttora la sensazione di soffermarmi a osservare qualcosa che mi trascende, qualcosa che eccede la mia stessa possibilità di farmi interpretare di un'immagine. Per questo la tela resta (o ridiventa) bianca, compie una parabola che ci permette di cogliere, prima di scorgerne il verso, le pose intermedie, le varie evoluzioni e le infinite combinazioni che via via riesce ad assumere.⁴

DISCH: Il bianco diventa il colore della visibilità anteriore al vedere - o il colore che mostra all'occhio il vedere...

PAOLINI: Così come nel gioco degli scacchi, è il bianco che apre e, quasi sempre, chiude la partita.

DISCH: L'occhio e l'enigma del vedere; la mano che disegna rendendo visibile all'occhio. Sul filo che corre tra l'occhio e la mano non sta forse in (dis)equilibrio tutta la tensione sottesa al suo lavoro?

PAOLINI: Il dilemma è sapere chi muove per primo. Ma se anche lo si sa, se pur si crede di saperlo, l'occhio e la mano conservano l'intesa di non farcelo capire.

DISCH: E il collage - mezzo operativo utilizzato sin dai suoi primissimi lavori - è impiegato in funzione dell'enigma, della polisemia o quale strumento per "mettere in prospettiva" l'opera?

PAOLINI: Sovrapporre un foglio sull'altro, mettere in questione quale dei due si debba mostrare. Confondere il prima e il dopo, mescolare le carte, di molte farne una. Esitare sul da farsi o rimettere tutto in gioco, in prospettiva...

DISCH: Al collage potremmo accostare anche la rovina: il "frammento romantico" come qualcosa di "impossibile", come lo definiva in un'intervista di qualche anno fa.

PAOLINI: Per completare, oggi, la frase di quella mia intervista, potrei aggiungere: "Sono arrivato dal frammento alla polvere".⁵ L'"impossibile", credo volessi dire, è fissare il frammento: una rovina non ha presente ma soltanto passato o futuro... Per questo ci meraviglia, quasi ci stordisce... perché ci esclude.

DISCH: Considerando che il suo lavoro parafrasa l'irraggiungibilità della quiddità, potremmo dire che l'appuntamento è sempre "mancato"; altrove lei stesso parla dell'"artista mancato".⁶ L'artista Paolini si identifica meglio nel Frenhofer balzachiano o nella Melancolia düreriana?

*PAOLINI: Che gli estremi si tocchino? Ma bisogna pur scegliere, stare al gioco: sono stato Frenhofer (*Hi-fi*, 1965) e mi ritrovo, oggi, con la testa fra le mani (*Lezione di pittura*, 1995). La sfera e il compasso sono apparsi via via...*

DISCH: Penso anche al volo e alla caduta come due motivi legati ad una non-possibilità, associati alla cognizione dell'artista dei propri limiti. Penso alla Caduta di Icaro (1981), precipitato in seguito all'incontenibile desiderio di toccare l'Assoluto e naufragato in una "melanconia ermetica".

PAOLINI: Come si diceva, e come lei ora mi aiuta a pensare, è come essere di fronte a una lapide marmorea che ci tiene assorti senza però elencarci le ragioni di questo nostro stare in raccoglimento... Una superficie senza iscrizioni, che reca ad ogni modo le tracce di un messaggio scomparso e al tempo stesso si fa eco del presente...

DISCH: L'autore è assente davanti all'opera perché si nasconde dietro e dentro di essa; non la spiega, non la giustifica, se ne distacca perché non vuole confonder-

si con l'enigma proprio all'opera. Ma questo appartarsi non è anche una difesa dell'Artista, un modo per mantenere la propria dignità e libertà? L'essere naufrago, destino dell'artista (moderno), non è insomma anche la sua fortuna?

PAOLINI: Sì, certamente, non stenterà a convincermi che si tratta di una condizione di privilegio. Per questo occorre uno spirito nobile, interpretare la parte con dignità e gusto del rischio, senza ostentazione.

DISCH: L'artista fuori scena, la "voix off", è il complemento necessario dell'opera costantemente assente. Ma qual è la creatività dell'artista esiliato? E la condizione dell'esilio si riferisce, oltre che alla distanza fra artista e opera, anche a quella fra artista e pubblico?

PAOLINI: In due parole, l'artista *non sa*: se non conosce se stesso, non può riconoscersi nell'opera e tanto meno conosce il pubblico, al quale peraltro non si rivolge mai direttamente. Il suo sguardo è indiretto, ma se lo è anche verso se stesso non possiamo sospettarlo di essere un incorreggibile Narciso... Quello che invece sa, e conosce fin troppo bene, è di dover catturare ogni istante (i confini tra un'opera e l'altra gli sembrano quasi impercettibili) che lo illumini su qualcosa che né lui, né l'opera, né il pubblico conoscono: qualcosa che sia appunto un "nome proprio", senza essere il suo.

DISCH: Nei suoi lavori, l'artista si nasconde dietro l'opera, come nelle versioni di Delfo (1965, 1968, 1977) oppure è rappresentato da una controfigura togata, dall'Icaro naufragato, dall'"Indifferente" di Watteau o da colui che lascia sulla scena frammenti del suo costume. E proprio questo motivo dell'abbandono della scena lascerebbe presupporre una situazione anteriore di presenza sulla scena: ma l'artista è mai stato o rimasto sulla scena?

PAOLINI: Chiunque appartenga a una dinastia (e l'artista vi appartiene per eccellenza) è e non è in scena, è e non è di questo mondo al di là della sua effettiva presenza o assenza in quel dato momento e in quel certo luogo. Momento e luogo presiedono invece all'esistenza dell'opera, la quale appunto dovrà sacrificare le sue generalità anagrafiche (l'autore) in nome della sua perfetta e risolutiva misura.

DISCH: E a proposito dell'Autoritratto come marionetta (1992-1994), presentato in una prima versione alla Documenta 9 (1992) - si tratta di un Icaro deriso che ha per-

so la sua dignità? Il siparietto, la rappresentazione: l'artista recita una tragicommedia? Penso anche alla tradizione che identifica l'artista con il clown, il saltimbanco - idolo ed esiliato al contempo.

PAOLINI: Non avrei altro da aggiungere, o da correggere, a una domanda che già si profila come una risposta. Tutto questo è vero, a una condizione però: che non si attribuisca al personaggio quell'aura patetica e consolatoria che di solito lo accompagna. Al contrario, la "mia" marionetta è eroica e fiera. Fragile, certo, se finisce di spezzarsi nel tentativo di toccare il mondo, di fissare la sintesi, di diventare una cosa sola: vestire l'abito dell'opera è per l'autore impresa disperata e l'estrema prova non riesce a evitare la catastrofe.

DISCH: Vorrei soffermarmi sulla teatralità, che mi sembra un congegno culminante in quell'insieme di strumenti illusori che lei utilizza per mettere in scena la rappresentazione dell'immagine, perno della sua proposizione. In quanto palese artificio, potremmo definire il teatro come un "trionfo della rappresentazione" e - come nel suo ciclo di lavori omonimi - il mondo è messo in scena, sul palco si recitano le infinite possibilità della rappresentazione. Il "trionfo della rappresentazione" è anche trionfo della finzione e dell'immaginazione?

PAOLINI: Esattamente, dove il testo deflagra come un fuoco d'artificio e si disperde in un pulviscolo d'oro...

DISCH: Trionfo della rappresentazione è una culminazione della ricerca di massimo distacco, quindi di artificialità, per palesare ulteriormente il distacco tra figura e immagine, fra oggetto e Opera?

PAOLINI: È proprio questa la scommessa: distinguere, separare i momenti propri dell'una e dell'altra per vedere attraverso, cogliere il punto di contatto tra l'opera e il suo perché.

DISCH: Fra i lavori che più esplicitamente chiamano in causa la rappresentazione teatrale, ricordo il lavoro intitolato Teatro dell'opera, presentato nel 1993 a Prato che, mi sembra, conteneva l'eco dell'Apoteosi di Omero, di Platea, di Scene di conversazione?

PAOLINI: Teatro dell'opera e i lavori che opportunamente lei ricorda e che in un certo senso lo precedono, sono tutti tentativi di rendere esplicito questo passag-

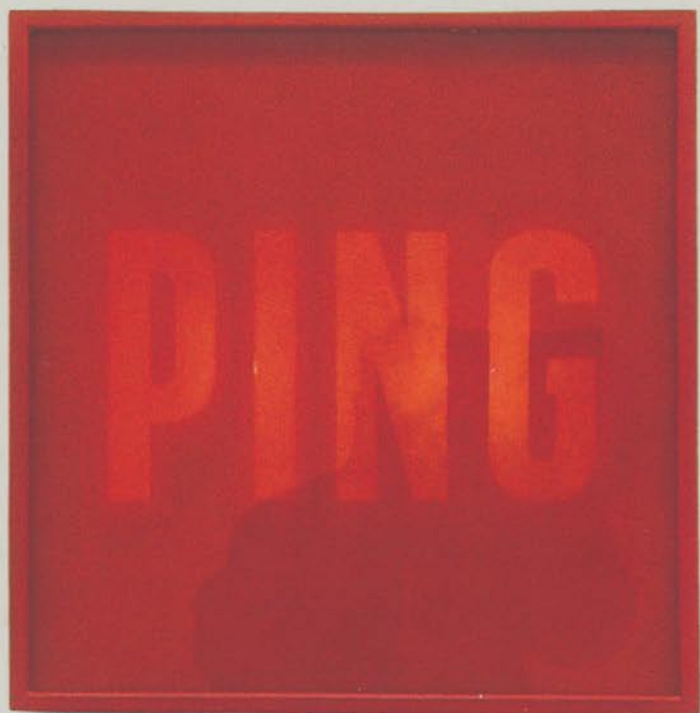
gio, quasi un'acrobazia, di dare cioè compiutezza a qualcosa che non si sa dove comincia e dove può andare a finire.

DISCH: I suoi lavori potrebbero essere considerati, in termini borgesiani, dei "racconti metafisici"... ricordando fra l'altro la premessa di Borges: "il lettore non deve dimenticare che le favole narrate sono false, ma non la loro veracità simbolica ed essenziale. Rassegnamoci ad ammettere che la letteratura è un gioco eseguito mediante la combinazione di parole, che sono pezzi convenzionali, ma non dimentichiamo che nel caso dei suoi maestri questa sorta di algebra o di scacchi deve corrispondere a un'emozione".

PAOLINI: Certo, e rinnovarla continuamente, riaccendere nuovi fuochi...

1. *Il nome proprio* (1986-1993) è costituito da una fotografia o in altri casi da un passepartout da cui è ritagliato nel mezzo un riquadro che lascia intravedere il tavolo su cui il lavoro è collocato. Al centro ed entro il ritaglio vuoto si trova un foglio accartocciato (riproduzione di un altro lavoro, del nome dell'artista,...). In taluni casi si aggiungono anche altre fotografie o collages trattenuti dalla teca di vetro che protegge il lavoro.
2. Cfr. "Statement" (1975), qui a p. 42.
3. L'allusione è all'opera *Doppia verità*, 1995, ill. n. 1 e n. 5.
4. Si veda in merito, ad esempio, una versione recente di *Dilemma* (1995), ill. n. 2.
5. L'intervista è quella di Lageira, 1989, cfr. qui p. 253. *Polvere* è un lavoro del 1994: una lente di ingrandimento è collocata, in posizione centrale, sopra una lastra di plexiglas che, a sua volta, poggia su una tela bianca e su un collage fotografico (immagini di lavori anteriori); il tutto è posato su una base e protetto da una teca di plexiglas. Il lavoro è stato presentato alla Galleria Locus Solus nel marzo 1994.
6. Cfr. in *Locus solus*, Galleria Locus Solus, Genova 1993, vol. I, p. 11ss.

Intervista inedita, luglio 1995.



Arte Povera from the Goetz Collection

Maddalena Disch: *Does art have one name? Or an endless number of names? According to a thesis of Thierry de Duve, art could be defined as a 'proper noun' – because of the ineffability, indeterminacy and unjustifiability of the concept of art. For your part, do you agree with this assertion?*

Giulio Paolini: The thesis of the 'proper noun' – which also happens to be the title of a recent work of mine, in continual evolution, last exhibited at the Galleria Locus Solus in 1993 –,¹ seems to me not only resonant, but irrefutable.

*What is the 'moment of truth' you speak of in one of your most famous 'statements'? And what does the 'discovery' underlying the work of art imply for you?*²

I've never been in possession of what is customarily called a 'truth'. Not even one, and I am certainly not speaking of that other truth which is designated as 'the' truth. Now, suddenly, I'm in possession of two, and the two are doubling further...³ Whichever way you look at it, the figures multiply until they lose themselves in infinity; it's not a sculpture, but the echo – the copy – of something that was, in its turn, a copy of something that... In all these years, so many titles have marked the same number of works. But only one was the actual moment, the original sin: *Disegno geometrico* (Geometric Drawing) was the revelation that, in 1960, allowed me to close my eyes to the world and reopen them on the locus of the work.

Is there a tautological relationship between that first work and more recent ones?

Tautology is, in a certain sense, inevitable... If we are conscious of that 'golden section' that is the dimension of language, then it is useless, impossible, to avoid it. The point is to succeed in evoking it, but without naming it.

The absence and ineffability of the work prime the metaphysical challenge that your work presents. The ability of the artist's is also, therefore, that of making possible the impossible identity between image and imagination. Is the intelligibility of the gap the intelligibility of the thing with respect to the objects delineating it?

The thing is truly other with respect to the object; it is always suffered as a gap, a distance difficult to fill.

This all prompts me to reconsider two works created in 1969 and 1970, in the form of banners and business cards with the words "Ed quid amabo nisi quod enigma est?" and "Quam raptim ad sublimia" written on them. Is there a complementary, irreversible relationship between the 'sublime' and the 'enigma,' one that is bound to the work's ineffable creation and the spectator's aesthetic experience?

I remember completing the trilogy with a third quotation: "Nullus enim locus sine genio est." The three statements stood as a kind of pronouncement, a profession of faith, but also as an awareness of their unrepeatability, confined as they are to an ancient language and remote as they are from all possibility, verification or reappropriation.

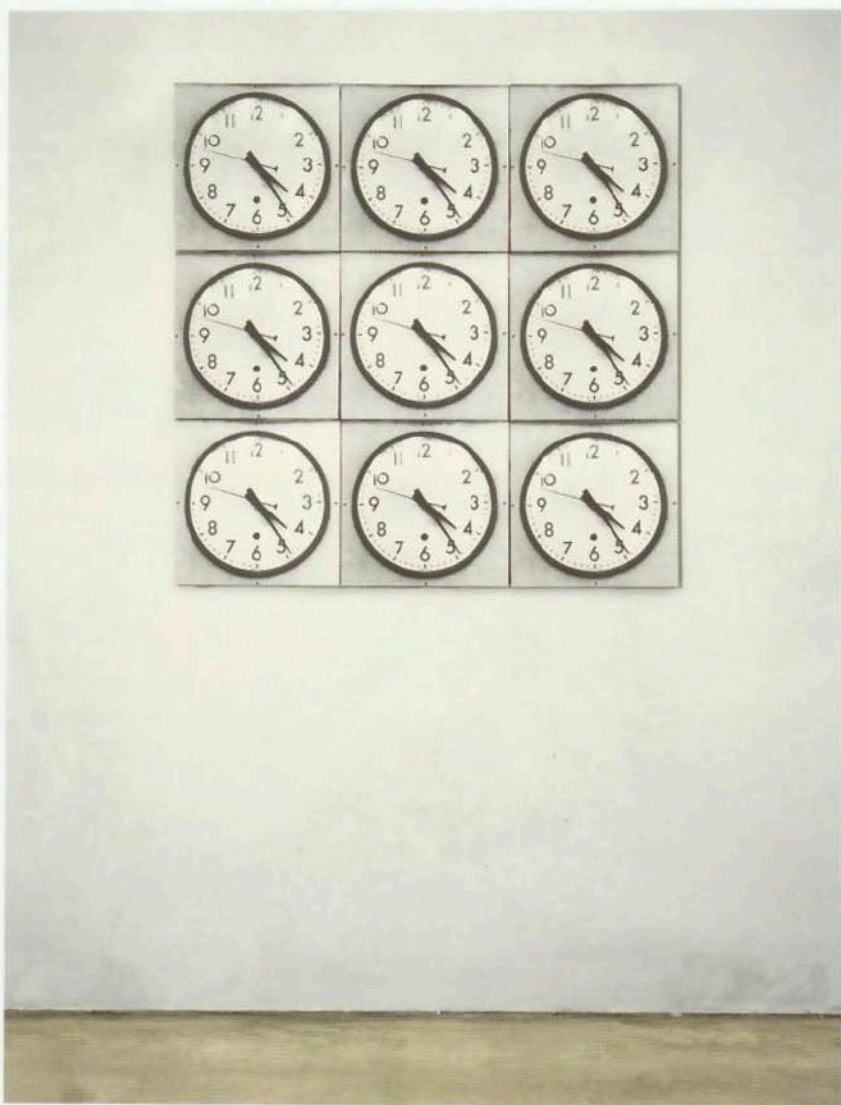
The ineffability, the necessity and the desire of the image make me think of myth – as a place of the dialectical between the sayable and the unsayable, the absolute and the possible. What does myth mean for you, and what form do you give it? Would you say you are 'obsessed' with the myth of the Beautiful?

Approaching myth means, paradoxically, learning to respect distances, to not demand contact, to wait and listen... In this sense beauty, too, is a myth.

Senza titolo, 1964 (detail backside)



IF, 1970/71



Then the white canvas, present even in your first works of the sixties and still present – as in Fuori l'autore (The Author Out), 1991 – could also be taken as a myth... Is the white surface always intended at once as a point of departure and a destination?

I had and still have the feeling I was stopping to look at something that transcends me, something exceeding my ability to become the interpreter of an image. This is why the canvas remains – or again becomes – white; it is completing a course that allows us to grasp, before perceiving its reverse side, the intermediate poses, the various evolutions and infinite combinations it manages to assume along the way.⁴

White becomes the colour of the visibility that precedes sight – or the colour that shows sight to the eyes...

As in chess, it's white that opens proceedings and, almost always, ends the match.

The eye and the enigma of sight; the drawing hand making things visible to the eye... Is it not perhaps on the line running between eye and hand that all the tension underlying your work stands in – dis – equilibrium?

The dilemma is knowing who makes the first move. But even if you know, if you even believe you know, the eye and the hand maintain their pact not to let you understand.

And is collage – a medium you've used since your earliest works – employed as a function of enigma and polysemy, or as a tool for 'putting the work into perspective'?

It's superimposing one piece of paper on another, calling into question which of the two should be seen. It's confusing the before and the after, shuffling the cards, making one out of many. It's hesitating between what needs to be done and putting everything in play, in perspective...

The ruin, itself, could be likened to the collage: the 'romantic fragment' as something 'impossible,' as you defined it in an interview some years ago.

To complete, today, my sentence from that interview, I would add: "From the fragment I have come to dust."⁵ I think I was trying to say that the 'impossibility' is fixing one's gaze on the fragment: a ruin has no present, only a past and a future... That is why it amazes us, almost bewilders us: because it excludes us.

Considering that your work paraphrases the unattainability of quiddity, one could say that the appointment is always 'missed.' Indeed elsewhere you speak of the "failed artist."⁶ Does Paolini the artist identify more with Balzac's Frenhofer or Dürer's Melancholia?

Can the extremes meet? But one must still choose, remain in the game: I was Frenhofer – *Hi-Fi*, 1965, and today I find myself with my head in my hands – *Lezione di pittura* (Painting Lesson), 1995. The globe and compass eventually appeared...

I also think of flight and fall as two motifs related to a non-possibility and associated with the artist's awareness of his own limitations. I'm thinking of the Caduta di Icaro (Fall of Icarus), 1981, who fell because of his irrepressible desire to reach the Absolute, crashing in a 'hermetic melancholia.'

As was said, and as you yourself are now helping me to think, it is like being in front of a marble slab that keeps us engrossed, without, however, telling us the reasons for our meditative state... A surface without inscriptions that nevertheless bears the traces of a vanished message and at the same time echoes the present...

The author is absent in front of the work, because he is hiding behind it and inside it. He does not explain or justify it; he detaches himself from it, because he does not want to be confused with the enigma proper to the work. But this standing aside, isn't it also a defence of the artist, a way to maintain his own dignity and freedom? The – modern – artist's destiny as a shipwrecked soul, isn't this also a great fortune?

Yes, of course, you won't have any trouble convincing me that it's a privileged condition. That is why it needs a noble spirit to interpret the role with dignity and a taste for danger, but without ostentation.

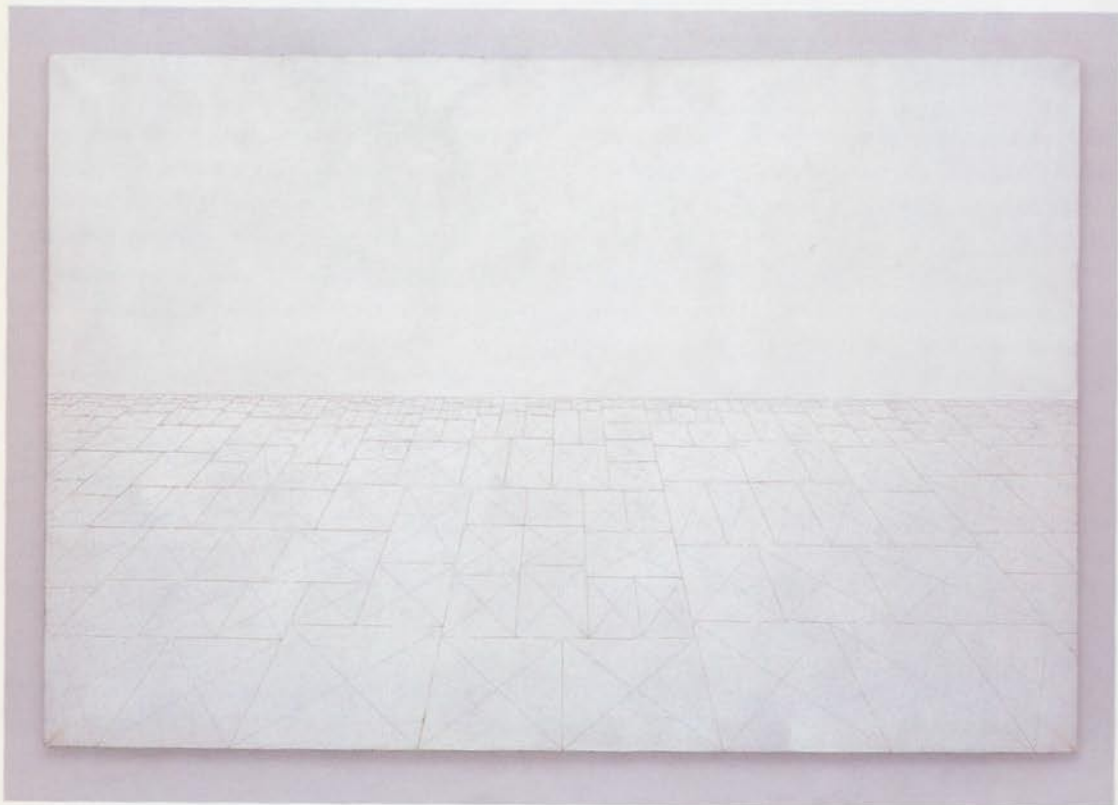
The artist in the wings, the offstage voice, is the constantly absent though necessary complement to the work. But what can the creativity of the exiled artist be? And does the condition of exile also refer – beyond the distance between artist and work – to that between the artist and the audience?

In two words: the artist doesn't know. If he doesn't know himself, he cannot recognise himself in the work, much less understand the audience, to whom he never addresses himself directly, in any case. His gaze is indirect, but since it is also indirect toward himself, we cannot suspect him of being an incorrigible Narcissus... But what he does know, all too well in fact, is that he must capture every moment – the boundaries between one work and the next are almost imperceptible to him – that might illuminate him as to something that neither he, nor the work, nor the public know: something that is indeed a 'proper name' without being his own.

In your works, the artist either hides behind the work, as in the different versions of Delfo (Delphi), 1965/1968/1977, or he is represented by a toga-clad stand-in: the fallen Icarus, Watteau's 'Indifferent one,' or the actor who leaves pieces of his costume on stage. And this very theme of quitting the stage allows one to presuppose an earlier situation of his presence on the stage. But has the artist ever been or remained on the stage?

Whosoever belongs to a dynasty – and the artist does par excellence – is both on and not on stage; he is and is not of this world, beyond his actual presence or absence at that given moment and in that specific place. Time and place instead govern the existence of the work, which in fact must sacrifice its personal particulars – the author – for the sake of its own perfect, decisive measure.

La visione è simmetrica?, 1972



And as for the Autoritratto come marionetta (Self-portrait as a Marionette), 1992-1994, the first version of which was presented at documenta IX in 1992, is this a mockery of an Icarus who has lost his dignity? The little curtain, the performance: is the artist acting out a tragedy-comedy? I'm also reminded of the tradition that identifies the artist with the clown, the jester – at once idolised and exiled.

I don't think I have anything to add to or correct in a question that appears to be an answer. All that is true, but on one condition: that the character not be attributed with that pathetic, consoling aura that he is usually given. 'My' marionette is, on the contrary, heroic and proud. Fragile, of course, if he ends up shattered in his attempt to touch the world, to set his sights on synthesis, to become a single thing. Wearing the clothes of the work is a desperate undertaking for the artist, and the final test cannot avoid catastrophe.

I'd like to dwell a moment on theatricality, a device that seems to culminate in that assortment of illusory instruments that you use to stage the performance of the image, the crux of its presentation. In as much as it is a manifest artifice, one could define theatre as a 'triumph of representation'; and – as in your cycle of works of the same name – the world is staged; the infinite possibilities of representation are enacted on the stage. Is the 'triumph of representation' also a triumph of fiction and the imagination?

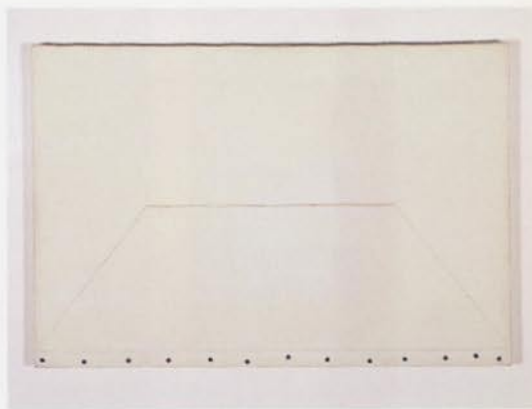
Precisely, where the text blazes up like fireworks and dissolves in a dust-cloud of gold...

Is Trionfo della rappresentazione a culmination of the quest for maximum distance and therefore artificiality, in order to further manifest the distance between figure and image, between object and work?

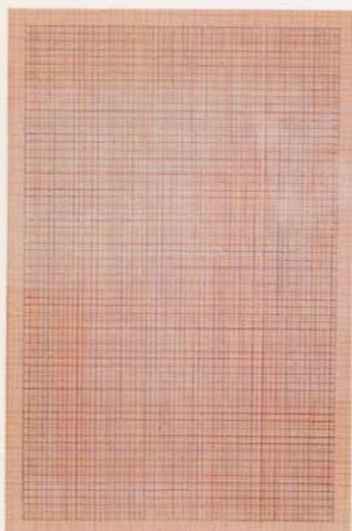
These are the stakes: to distinguish, to separate the moments inherent to the one and the other in order to see through them, to grasp the point of contact between the work and its reason for being.

Among the works that most explicitly bring theatrical representation into play, I remember the one entitled

La Doublure – ancora una volta il telaio, la tela, 1972/73



Ennesima – appunti per la descrizione di sette disegni datati 1973, 1973

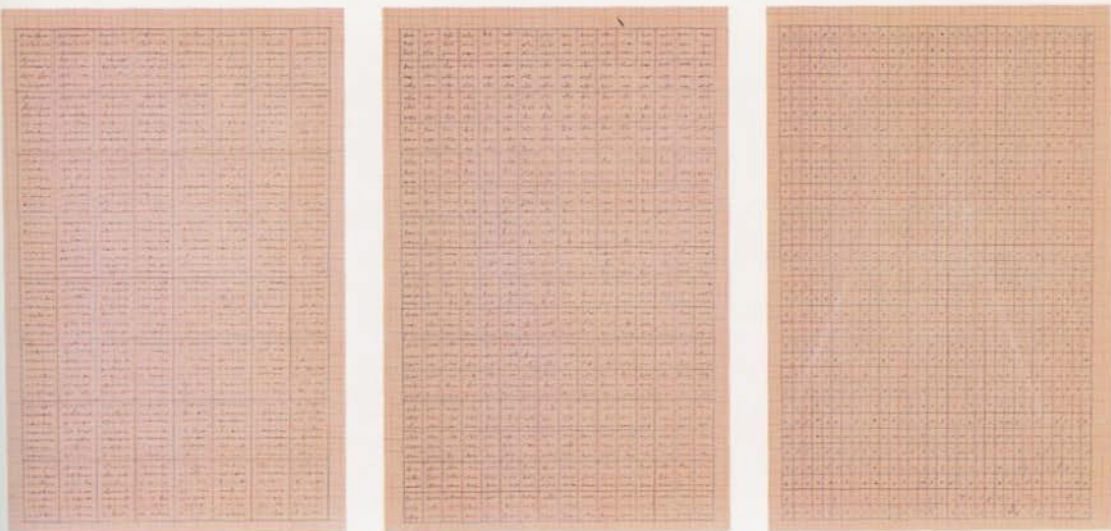


Teatro dell'opera, presented in 1993 at Prato, and I think it contained echoes of the Apoteosi di Omero (Apotheosis of Homer), Platea (Theater Parquet), and the Scene di conversazione (Conversation Scenes). Is this right?

Teatro dell'opera and the works you pointedly mention, which in a sense preceded it, are all attempts to make this passage, like an acrobatic stunt, explicit – that is, to give a sense of completeness to something about which we don't know where it begins nor where it might end up.

Your works could be considered, in Borgesian terms, 'metaphysical tales.' One is reminded, among other things, of Borges's introduction: "The reader must not forget that although narrated tales are untrue, their symbolic and essential veracity is not. Let us resign ourselves to admitting that literature is a game played through the combination of words, which are the conventional pieces; but let us not forget that in the case of its masters, this sort of algebra or chess-game must correspond to an emotion."

Yes, and renew it continually, light new fires...



¹ *Il nome proprio* (The Proper Name), since 1986 consists of a photograph or in other cases a passe-partout out of the middle of which a square has been cut, affording a glimpse of the table on which the work has been placed. At the centre and within the empty cutout is a crumpled sheet of paper – a reproduction of another work, of the artist's name, etc. In some cases other photographs or collages are added, enclosed in the glass case protecting the work.

² Cf. *Giulio Paolini. Statement*, Zurich 1979

³ An allusion to the work *Doppia Verità* (Double Truth), 1995.

⁴ See, for example, a recent version of *Dilemma*, 1995.

⁵ This is the interview with J. Lageira in: *Diagraphe*, no. 48, June 1989, Paris, p. 130

Polvere (Dust), 1992, consists of an enlargement lens which is placed over a small square cut into three studies on paper. The three studies are layed on a white canvas – in later versions of the work they are replaced by black and white photographs of earlier works. The lense is showing the structure of the canvas and the dust collecting there. The work was shown at the Galleria Locus Solus in March 1994.

⁶ Cf. *Giulio Paolini. Locus Solus*, Genoa 1993, vol. I, p. 11

Translation: Stephen Sartarelli