

ACCADEMIA DI BELLE ARTI 'PIETRO VANNUCCI' - PERUGIA

# INCONTRI

## *1996-2000*

*Incontro con la poesia*

AMEDEO ANELLI  
ALBERTO CAPPI  
DANIELA MARCHESCHI

*Incontro con l'artista e la sua opera*

DADAMAINO  
ALBERTO GARUTTI  
ALFREDO PIRRI  
EUGENIO GILIBERTI  
HIDETOSHI NAGASAWA

Gramma

*Incontro con l'artista e la sua opera*

**EUGENIO GILIBERTI**

*2 Giugno 1999*



**Aldo Iori:** Buon giorno a tutti. Dò il benvenuto ad Eugenio Giliberti a nome dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' di Perugia, dei docenti e degli studenti. La giornata di oggi fa parte di un programma di iniziative e di incontri previsti dal piano d'istituto per l'Anno Accademico 1998/99 e rientra nel programma specifico del corso monografico della cattedra di Storia dell'Arte che quest'anno ha preso in esame la visualizzazione della dimensione temporale nell'arte. L'incontro odierno, come quello realizzato quindici giorni fa con Alfredo Pirri, è organizzato in collaborazione con la cattedra di Pittura I dei professori Sauro Cardinali e Nicola Renzi e, come sempre, invito gli studenti a partecipare, a fare domande all'artista, quelle stesse domande che nei giorni passati durante le lezioni propedeutiche alla giornata di oggi, davanti alle diapositive e ai cataloghi avete formulato in aula. Proprio ieri si era aperta una discussione su di un aspetto del lavoro che spero oggi possa essere affrontato e discusso.

**Sauro Cardinali:** Mi unisco al professor Iori nel ringraziamento a Eugenio Giliberti per aver gentilmente accolto l'invito a essere qui oggi e lo invito subito a parlare del suo lavoro, della sua esperienza di artista.

**Eugenio Giliberti:** Buongiorno. Nel concordare con il vostro professore Aldo Iori i materiali da fornirvi prima dell'incontro ho cercato di fare una scelta che sintetizzasse il discorso su quella parte del mio lavoro che ritengo più matura. Manca quindi un passato che è comunissimo: i primi balbettamenti, le prime prove. Un passato determinato dall'ambiente da cui si proviene, con un punto di partenza, il più delle volte casuale, che però rimane fondamentale per il lavoro di tutti noi. In fondo siamo al mondo per caso e il nostro lavoro è figlio del proprio tempo. E la nostra ambizione è proprio quella di fare un lavoro che esca fuori da questo tempo. La questione del tempo è fin dall'inizio fondamentale. Aldo mi riferiva una domanda sorta tra voi nei giorni scorsi: "Ma questo che cosa ha fatto fino all'85?" In arte molto poco. E questo è evidente anche dal dialogo estrapolato da *Au rendez-vous des amis* dell'anno scorso che ho visto fotocopiato e appeso fuori dall'aula di Storia dell'Arte. In questo testo si poneva la questione del tempo che c'era prima del tempo presente. Un tempo probabilmente importantissimo affinché si decidesse di dedicare il tempo successivo all'arte. Un tempo che offriva modelli e possibilità molto diversi dagli odierni e dentro i quali molti di noi bruciarono una prima vita per poi viverne oggi una seconda. Questo bruciare una prima vita è una riflessione che ci potrà tornare utile in seguito. Parliamo ora dei miei venticinque anni, quando, non sapendo cosa fare decido che fare l'artista è forse l'impegno più interessante nel quale posso credere. Era il tempo della famosa *Transavanguardia* che poi fu considerata, a torto e a ragione, come il diavolo nell'arte. L'apparente forza sociale del sistema dell'arte ebbe una grande attrattiva per una gran parte della mia generazione. Molti si sono poi persi per strada, altri ritirati, altri modificato i loro campi

d'interesse; siamo rimasti in pochi perché sempre si è in pochi. Si parte sempre in tanti che sembra di essere un esercito... ma forse è un destino che si debba essere sempre in pochi. Comunque in ogni caso all'inizio era come se girassimo tutti, anch'io con loro, sulla superficie di un'enorme sfera nella quale non sapevamo esattamente dove iniziare ad affondare il coltello, la mano insomma. Il problema pareva quello della pittura, del ritorno agli strumenti tradizionali del 'fare arte' e anch'io ho iniziato da lì. Un grande impegno e una grande energia vennero poste su questa questione e anch'io in quel tempo dipingevo come poi ho continuato sempre a fare.

Piegando una tavola di compensato dipinta, mi parve di trovare un punto di partenza, di intuire una strada possibile. Un fatto assolutamente non intellettuale, un fatto casuale: intravedere una strada possibile di fronte a un gesto assolutamente elementare. Non so se è un'esperienza che qualcuno di voi ha già vissuto, credo che sia un'esperienza comune per gli artisti, sentire ad un certo punto l'emozione di una possibilità, di una strada, cominciare a cantare un motivetto nella testa e lavorare per arrivare in quella direzione. Da lì parte la mia ricerca: avevo l'idea che, nonostante il contesto fosse fortemente figurativo, la mia strada sarebbe stata quella di cercare la via radicale dentro la pittura. Ritenevo che fosse necessario allontanarsi dalla facilità espressiva della figura e che la via più radicale, oramai già individuata storicamente in molti artisti, fosse quella della monocromia. Questa era la riflessione da cui partivo. Piegare quella superficie in quel momento fu l'aggiunta intuitiva e da lì è partita la ricerca che ha determinato le scelte successive, tra cui anche quella, molto pregnante, della tecnica. Penso abbiate notato che la tecnica che oggi privilegio è quella dell'encausto, la pittura fatta con la cera. All'inizio è stato difficile superare il problema della tecnica. La mia ricerca del materiale e della tecnica non era all'interno della storia dell'arte. Cercavo materiali contemporanei che potessero entrare in rapporto intelligente con una cosa semplice come era una superficie monocroma estroflessa. Mi sembrava assolutamente evidente che su una superficie estroflessa giocasse un ruolo determinante la luce, oltre allo spazio naturalmente. La superficie piana si proietta verso lo spazio. Questa cosa la scrissi allora. Ogni superficie estroflessa la sentivo come parte di un qualcosa di più grande, di un cilindro, di una sfera. E in questo modo entravano in gioco le forze, centripeta e centrifuga, che mutavano la quiete della superficie pittorica piana in una questione dinamica, evidenziando le spinte che ci sono verso l'interno e verso l'esterno del cerchio. In questa superficie che improvvisamente diviene estroflessa e che tende allo spazio circostante la luce è protagonista del primo incontro. Allora mi sembrava assolutamente naturale che la pittura monocroma che copriva la superficie dovesse tener conto dell'altrettanto naturale attitudine della superficie estroflessa a giocare con la luce. Questo fatto mi ricorda i giochi da bambini a tavola con i cucchiari ben lucidati che vengono voltati e rigirati.

Ogni superficie estroflessa portata a un elevato grado di pulitura gioca con la luce, gioca con l'errore, con il cambio di percezione. Allora cominciai a cercare dei materiali più interessanti per me, come la gomma al silicone. È un materiale bellissimo, anche sufficientemente pittorico, per voler restare legato come effetto alla questione della pittura, alla sua materialità, alle sue trasparenze. Ma aveva il difetto di assorbire la polvere, di non essere stabile, di staccarsi dalla superficie curva e quindi per questioni tecniche quasi 'edili' lasciai questi materiali e ricominciai la mia ricerca fin quando arrivai alla cera che mi risolveva molte questioni non solo tecniche. È un materiale ben lavorabile e, anche se con fatica, acquista la qualità di essere specchiante. Qualità che nel tempo perde ma che può riacquistare facilmente. Estremamente fragile ma, al tempo stesso, estremamente resistente, nel senso di duratura nel tempo, quasi eterna. I pregi e i difetti del materiale e della tecnica sono parte integrante del lavoro. L'effetto che si ha subito è quello di una estrema provvisorietà. Il lavoro di levigatura e lucidatura è lunghissimo e tende alla perfezione ma in un attimo, con il tocco delle mani grasse di un visitatore, si può vanificare, si perdono tutte le qualità. E' un problema che non ho voluto superare e che fa parte di quello che io chiamo lo 'scarto' del lavoro. Devo essere noiosissimo, vero?

**Aldo Iori:** Tutt'altro. Volevo farti una domanda: che ruolo ha avuto l'esperienza precedente delle superfici monocrome? Nei giorni scorsi abbiamo visto in aula le opere di Lo Savio, di Castellani, di tanti altri artisti che in questi ultimi decenni hanno indagato il monocromatismo o i rapporti tra i colori e le superfici. Quanto hai dovuto tenere conto di queste esperienze precedenti o tue contemporanee?

**Eugenio Giliberti:** Non mi sono fatto molto carico dell'esperienza precedente italiana perché in gran parte non la conoscevo. Ero interessato, forse perché avevo avuto occasione di vederle, molto di più alle esperienze statunitensi. Poi ho riscoperto Lo Savio e Castellani, è stata un forte sorpresa per me. Non è neanche giusto dire che non si conosce questo o quello, non è una giustificazione e poi non è neanche vero. Molte cose si vedono e si conoscono ma poi si pone l'attenzione solo su alcune di queste. Allora ero interessato, come lo sono in effetti ancora oggi, alla radicalità 'naturale' dell'arte nordamericana, nonostante già da allora ne notassi oltre i pregi anche i difetti.

**Sauro Cardinali:** Cosa intendi quando definisci 'naturale' quel tipo di radicalità nordamericana? Mi interessa l'accoppiamento tra i termini 'naturale' e 'radicale'.

**Eugenio Giliberti:** Intendo un assoluto andare radicalmente verso degli obiettivi semplici e in mancanza totale di apparati. Questo lo affermo giustificandolo con la mia esperienza personale, ma credo che gli americani siano, nel bene e nel male, naturalmente radicali nei confronti di ogni cultura con la quale entrano in contatto.

**Sauro Cardinali:** Ma anche 'radicalmente' superficiali...

**Eugenio Giliberti:** Certamente, ma sulla superficialità americana si può aprire un lungo discorso... Ci possiamo tornare dopo. Quello che mi interessa dire è che risiede lì la superiorità dell'arte statunitense (che tende ad essere superata solo dalla progressiva globalizzazione dei fenomeni artistici, faccio una data, la grande mostra al Boubourg a Parigi, *Le magiciens de la terre*). La superiorità non è dovuta se non in parte alla grande potenza di cui dispongono gli Stati Uniti, grandi collezioni, grandi compagnie, grandi mezzi, e di cui si ha immediata idea solo a guardare i prezzi dell'arte contemporanea, inimmaginabili per gli artisti europei. Per me questa supposta superiorità deriva probabilmente dall'attitudine del pubblico a essere superficiale, come notavi tu prima, ma anche nella capacità di prendere dalle altre società e culture come materiale puro cose che per noi non possono essere tali in quanto con un carico culturale fortissimo, un carico di grande responsabilità perché ci appartengono nel profondo. Per loro tutto questo almeno apparentemente non c'è, sono quindi più liberi e se vuoi in molti casi anche facilmente superficiali.

**Sauro Cardinali:** Questo può anche essere un alleggerimento...

**Eugenio Giliberti:** Credo che tutto questo sia comparabile con quanto hanno fatto i romani nei confronti della cultura greca e le culture precedenti. E' un'idea che mi sono fatto e che mi viene confermata ogni qualvolta mi trovo dinnanzi ad un anfiteatro romano e vedo che gli elementi costitutivi l'architettura sono desunti da quelli greci; i mattoni dell'*opus reticolatum* provengono da una fabbrica campana che riforniva le provincie dell'impero e costituiscono un passo verso la trasformazione su grande scala, che potremmo definire impropriamente industriale, e verso anche una diffusione, con conseguente colonizzazione, di linguaggi inventati dai greci. Certamente si deve tenere conto anche della volgarizzazione che il processo necessita. I più importanti esempi di statuaria greca ci sono arrivati grazie alle copie romane (oggi in gran parte a Napoli, provenienti dalla collezione Farnese, e che erano state fatte per le terme di Caracalla). Rispetto agli originali il linguaggio si sarà sicuramente involgarito, allontanato dalla sua fonte per avvicinarsi ai desideri del committente, ma è quello che è stato diffuso, che ci è rimasto e con cui hanno dovuto fare i conti gli artisti che sono venuti dopo). Quando c'è diffusione e rilettura c'è sempre un conseguente mutamento che non necessariamente significa alleggerimento e impoverimento. Non in tutti i casi.

È un discorso complesso che necessita di un approfondimento maggiore. Se volete ne possiamo parlare adesso, se avete delle domande da fare interrompetemi e apriamo il dibattito su quanto ho affermato fino a qui. Per me sarebbe un grande aiuto discutere di volta in volta i vari momenti del lavoro piuttosto che parlare io di filato e poi fare il dibattito, tipo *Corazzata Potemkin*, alla fine.

Aprire un dibattito anche subito se volete. A questo proposito vi annuncio che ho in programma proprio un lavoro che sarà un tavolo per le discussioni. Una cosa differente da quello che avete visto del mio lavoro ma che ha a che fare con una parte della mia esperienza. Un tavolo per le discussioni con due file concentriche di sedie: una per quelli che per così dire hanno un ruolo 'istituzionale' e che si guardano in faccia sullo stesso piano e una per quelli che stanno dietro e che incombono sui primi e possono riprenderli battendogli la mano sulla spalla. Questo nasce dall'idea che l'informazione e la comunicazione tra gli artisti oggi è molto più importante di quanto non lo fosse un tempo. Forse grazie alla crisi del presunto 'Sistema dell'arte' la comunicazione più interessante per gli artisti è proprio quella che li riguarda ovvero quella tra loro. Questo fatto possiede in sé degli elementi positivi e al contempo negativi: può essere fucina di cose molto interessanti per il futuro, scambi e confronti, ma segna anche una grossa crisi riportando tutto all'interno dell'arte senza possibilità di rigenerarsi e senza sapere se la cosa sarà poi possibile, lo abbiamo verificato in parte a Prato. Ritornando a quanto dicevo prima, dipingevo superfici modulari monocrome con la tecnica dell'encausto. La ripetizione continua del modulo è stata per molto tempo il centro del mio lavoro. Lavorare in questo modo ti porta a organizzare le cose come in una piccola fabbrica: quello che la prima volta fai in modo forse intuitivo non sapendo neanche come e perché ti è riuscito, dopo la seconda, la terza, la quarta volta viene a poco a poco normalizzato in una procedura assolutamente regolata. Ti costruisci gli strumenti necessari per fare ciò che desideri in un processo produttivo vero e proprio e che sarà sempre uguale o che avrà parti sempre uguali. Per scarto questo lavoro organizzato ha prodotto una serie di cose, di oggetti che nel tempo hanno assunto un ruolo nel mio lavoro anche quando non sembra. È il caso di quel lavoro che avete visto tra le immagini dei giorni passati: è *La stufa*. Un lavoro difficilmente collocabile cronologicamente perché sembra un lavoro lontano da altri e invece è datato 1996, quindi recente. È fabbricata con delle tavolette di mica di 4, 5 centimetri per 18, delle resistenze elettriche che uso nel mio lavoro per stendere la materia dell'encausta o delle superfici monocrome. A un certo punto io mi sono fabbricato dei ferri da stiro: delle grandi piastre scaldanti di alluminio con un manico di legno che contengono delle resistenze elettriche. Una tecnologia estremamente rudimentale che se le vedeste le giudichereste provenienti dalla periferia del mondo, però estremamente funzionale per l'uso che ne dovevo fare. Quelle tavolette di mica dopo averle utilizzate per la produzione delle mie opere sono divenute esse stesse materiale per un'opera. Lo stesso è avvenuto nel lavoro che ho nominato come *Stenditoio* che si compone di una serie di bacchette fissate nel muro ad una profondità di ingresso di circa 12 centimetri e 88 centimetri all'esterno del muro. Messe in serie servivano a sostenere i moduli mentre procedevo con la lavorazione. Prima stesura di colore, seconda stesura... la

materia, la lucidatura eccetera eccetera. Tutto questo richiede un tempo davvero infinito. Lo stesso stenditoio, questa strana struttura di sostegno dei pezzi in lavorazione, ad un certo punto ha assunto una sua propria autonomia. È stato mostrato prima con dei disegni poi da solo. Una struttura di lavoro che acquista una sua autonomia: questo avveniva in qualche caso.

La serialità del lavoro ad un certo punto mi è divenuta nemica. Mi sono accorto cioè di come io facessi difendere il mio lavoro dalla ripetizione mentre tendenzialmente 'bruciavo' il contenuto, ho interrotto questa esperienza, ho deciso di cristallizzarla, soprattutto con gli imballaggi (contenitori dei moduli che assumono lo statuto di parte dell'opera), e di non lavorare più in questa direzione. In tutto questo che cosa c'entra l'oggetto di questo incontro, il tempo?

Ci arrivo: l'esito di questa fase della mia ricerca fu il lavoro dei quadratini colorati che ha una fortissima connessione con il problema del tempo. Mentre lavoravo ai moduli e decidevo la loro disposizione in serie, ponendomi la questione del rapporto tra i colori, facevo una serie di disegni che erano di servizio, di supporto a tutto questo. Erano semplicemente dei disegni di quadratini colorati affiancati nei quali io sceglievo due o tre combinazioni. Mi servivano per avere una rapida idea di come collocarli. Mentre stavo preparando una mostra nella quale dovevo esporre dei trittici, mi è sorta la curiosità di sapere quali combinazioni avrei potuto avere nel lavoro. La mia organizzazione del lavoro mi consentiva di fabbricare solo dieci colori alla volta e allora pensai di provare tutte le combinazioni possibili con i trittici da realizzare. Mi feci due calcoli e vidi che la cosa era assolutamente... fuori di ragione. Non ci sarebbe stato rapporto tra questa prova e il lavoro definitivo. Se permaneva come curiosità e se diventava un lavoro, un obiettivo da perseguire avrebbe assunto una propria autonomia. Iniziai a lavorare con i pennarelli e a fare i calcoli iniziali: se usavo tre colori per tre trittici e poi se usavo dieci colori per tre trittici avevo duemilaottocento combinazioni di base che rapportate alle dimensioni dei disegni mi davano una superficie di circa trecento metri quadrati. Mi era allora impossibile affrontare quel lavoro nel mio studio. Mentre giocavo con i pennarelli colorati con la carta quadrettata cercai la collaborazione ad un informatico che mi seguisse con un tabulato in questa cosa. All'epoca gli informatici erano molto occupati dal loro lavoro, che è certamente una cosa molto seria, e poco inclini alle distrazioni di cose come l'arte. Io allora mi diedi il tempo di realizzare un tabulato a mano. Ne realizzai un primo e scoprii che era possibile realizzarlo graficamente oltre che con i numeri. Mentre lo facevo, mentre mettevo i puntini colorati in una tabella con dieci linee verticali, mi accorsi che c'erano delle ricorrenze grafiche, io le chiamo così immaginandole come la rappresentazione delle strutture automatiche del pensiero, che fanno in modo che non si debba calcolare riga per riga tutte le duemilaottocento volte che si deve collocare il quadratino rosso. Scoprii di poter giocare su una fila di quaranta con

un colore, con una fila di settanta con un altro. In un mese riuscii a completare quel tabulato con tutte le combinazioni. Impiegai invece sei mesi per realizzare le tavole con i pennarelli. Sei mesi perché 'sprecavo' un sacco di tempo: nel senso che la mattina, durante il giorno, fino alle cinque stavo a studio dove la mia attenzione era assorbita da lavori diversi che non mi permettevano una concentrazione su questo lavoro combinatorio. La sera a casa fino a notte tarda riuscivo a licenziare un certo numero di foglietti alla volta.

Fatta questa prima esperienza pensai di andare oltre. Forse vi sto annoiando ma questo è tempo che serve per spiegare come è nato un lavoro che mi ha preso tanto tempo. Duemilaottocento sono le combinazioni solo di base perché quando abbiamo la combinazione uno due tre non l'avremo mai in altra successione se non in questa. Se tralasciamo questo ordine che possiamo definire gerarchico che deriva dall'aver dato arbitrariamente valore uno a un colore e due a un altro e così di seguito, eliminando le soluzioni simmetriche tipo uno due tre e tre due uno poiché il rapporto tra i colori è identico, da duemilaottocento combinazioni si giunge a settantacinquemila e duecento, corrispondenti a seicentottantamila e quattrocento quadratini colorati. Alcuni di voi so che hanno visto una realizzazione di questo lavoro alla Biennale di scultura a Gubbio due anni fa. Molti studenti dell'accademia mi hanno aiutato a realizzarlo.

Il lavoro mi poneva però dei problemi seri: quando ero alla cinquantesima tavola la prima aveva già perso il colore originario. I pennarelli hanno questa caratteristica, di svanire presto, certi rossi, certi gialli sono assolutamente instabili. Da una parte questo e dall'altra la gestualità ripetitiva, lenta e stancante e poi il pennarello quando perde umidità fa un rumore terribile, è antipatico proprio a toccarlo... Mi infliggevo questa condanna ma cercai di renderla più comoda e allora trovai un sistema di far passare la materia dell'encausto, reso più fluido dall'aggiunta di paraffina, attraverso dei buchi quadrati, in fogli plastici. In questo modo cominciando con l'encausto nel novembre del 1994 riuscii a fare la prima mostra nel gennaio 1996 con i seicentottantamila e quattrocento quadratini colorati. Non ho mai calcolato, ma sarebbe facile farlo, quanti quadratini facevo al giorno. E' un lavoro di tre metri di altezza per venti che oggi è alla sua quarta esposizione nonostante sia molto fragile e ogni volta rischi la distruzione.

**Nicola Renzi:** Qual è la tua idea della pittura in tutto questo? Per te è più legata a una questione mentale, quindi a un rapporto con le cose e con le persone o è qualcosa che è strettamente legato alla tecnica? La mia visione dell'idea di pittura è qualcosa di fluido che cambia, che ti gira intorno, nella quale sei immerso quotidianamente. Per te da cosa parte? Non credo che possa partire da una tecnica, da una curiosità o da un divertimento e basta? Non so se mi sono spiegato...

**Eugenio Giliberti:** L'idea parte da una battuta che però non è neanche così umoristica... Nella vita volevo essere due cose: o il soldato americano o l'artista. Visto che non potevo essere un soldato americano, ho fatto l'artista... Tutto parte da molto lontano e, nel momento che tu ti accosti alle cose, le vedi in maniera differente. Io trovo sempre un ragionamento a posteriori e si parla sempre delle cose dopo che sono avvenute. Il mio incontro con la pittura è stato un fatto assolutamente naturale. Sono nato in mezzo alla pittura per questioni che potremmo definire di famiglia, di cultura, di amicizia, per questioni varie e casuali. Ci sei dentro senza una ragione specifica. Io avevo l'intenzione di fare l'artista e anche quando la politica prese il sopravvento, come è accaduto per molti di noi, mi ritrovai a usare questa mia attitudine per fare manifesti e striscioni per le manifestazioni, questo in quel mio primo tempo. Io dipingevo, toccavo, facevo quadri a olio fin dall'età di cinque o sei anni. Per me non c'è un'idea della pittura che sia scissa dall'idea di essere artista cioè l'interprete dello spirito del tuo tempo e non solo. La pittura è un materiale con il quale l'uomo nel tempo si è espresso. Entri dentro e la pittura diventa un freddo materiale che usi o una calda e grande tradizione che percorri. Nel momento che ci siamo dentro da farne la nostra vita, non ci poniamo neanche il problema di cosa sia o non sia la pittura.

Certe volte ci si interroga su cosa si debba fare del nostro desiderio di espressione o su cosa dobbiamo appuntare la nostra attenzione. E di volta in volta ci si interroga e forse ci si convince che quello sia il momento per l'arte sociale, il momento per l'arte che pensa a se stessa, dell'arte autoreferenziale o il momento dell'arte che interroga la storia. Allora si fanno le dotte citazioni. Tutto questo è una sovrapposizione, un vestito. Nel momento in cui si catalizza un pensiero lo si fa su qualcosa che si stava già formando e che forse il pensiero può solo aiutare in questo ma che si forma indipendentemente e naturalmente. Se si vuole indirizzare il proprio lavoro verso una cosa e non è il tempo, allora si commette un errore, è una forzatura. Forse sono andato oltre quello che tu mi chiedevi. Capisco la ragione della domanda: forse siete sorpresi a sentirmi parlare del mio lavoro in termini di materia, di tempo, di come si sono fatte le cose. Forse è anche un modo facile di parlare del lavoro...

**Nicola Renzi:** Forse anche conveniente...

**Eugenio Giliberti:** Non so dirti se più facile o conveniente. Spesso mi sono trovato a dover parlare del mio lavoro e iniziare a parlarne così forse è solo più semplice... Non so se conoscete il gruppo Oreste, un gruppo di artisti che ora si ritengono 'relazionali' che assumono a oggetto della loro ricerca artistica la questione della relazione in maniera molto generale per cui gli approcci individuali ne risultano molto diversificati. I primi incontri che ci sono stati hanno avuto il carattere di grandi confessioni pubbliche nelle quali ogni artista parlava

del proprio lavoro cercando di presentarlo in termini poetici... In questi incontri vivo sempre un forte imbarazzo perché ritengo che si stia sempre facendo qualcosa che ha una forte indipendenza dal lavoro. Non si tratta spesso di parlare del lavoro, ma di fare un lavoro con la parola come materiale. Può darsi che qualcuno riesca a scovarmi e farmi uscire dal buco nel quale sto ma in ogni caso io preferisco partire da lì. Da ciò che realmente e tecnicamente è un'esperienza. Perché poi è sempre il lavoro reale nella sua presenza fisica che è tutto. Si può parlare di tutto e su tutto ma è soltanto intorno al lavoro come esperienza fisica, reale, che si pone la questione, è il vero testimone e interprete del pensiero.

**Aldo Iori:** Certamente a una prima conoscenza con il tuo lavoro, soprattutto per chi non lo conosce fisicamente, può risultare evidente una forte progettualità, un approccio mentale del lavoro. Anche oggi nella discussione hai richiamato l'arte statunitense, non penso a tutta ma solo a alcune cose che ti possono essere vicine. Questo approccio mentale e progettuale nel lavoro poi non c'è completamente o per lo meno si accompagna a un'esperienza fisica del lavoro. Lo abbiamo visto nel lavoro dei quadratini realizzato a Gubbio o nei lavori che alcuni studenti hanno visto esposti a Prato o a Roma. In molti altri artisti potrebbe sembrare preponderante l'aspetto progettuale e mentale ma poi non è assolutamente così. Penso a Mondrian ma anche a Opalka per fare due nomi distanti nel tempo. La pittura c'è e viene fuori con molta forza. Anche nel tuo lavoro avviene questo.

**Eugenio Giliberti:** Forse sono stato prolisso. Cercherò di essere più sintetico anche per dare spazio alle vostre domande. Ciò che ha detto Aldo mi aiuta a ricordare l'importanza che per me ha il rapporto tra caldo e freddo. Abituamente si attribuisce al caldo una vicinanza al sentimento mentre al freddo una vicinanza alla ragione, al mentale. Innanzitutto per me non esiste in arte un lavoro che sia solo una delle due cose. Io parto proprio da un approccio che riguarda la sua sensibilità, la sua plasticità per poi trovare una via di realizzazione che passa attraverso una serie di 'artifici' della ragione come lo possono essere il calcolo combinatorio nel caso dei quadratini.

Prima vi accennavo al lavoro realizzato con le resistenze elettriche. Era una stufa effettivamente funzionante a duemilaottocento watt. Le resistenze funzionavano ed erano realizzate in modo da essere calde ma non da scottare se venivano toccate. La stufa serviva a riscaldare l'ingresso della galleria dove alla fine delle sei sale era collocato il lavoro dei quadratini colorati. Volevo creare questo percorso dal caldo al freddo che poi era un lavoro dal freddo al caldo perché la stufa che era calda in realtà era il lavoro più progettato, mentale e razionale e quindi forse più 'freddo'. Dall'altra parte il lavoro che aveva come anima teorica il calcolo combinatorio risultava essere un lavoro 'caldo' per il livello di vibrazione cromatica che raggiungeva e di aggressione nei confronti dell'osservatore. Il rapporto tra opera e visitatore era fortissimo e inoltre in esso erano

presenti elementi propri di ogni processo operativo quali gli errori, le piccole sbavature, quegli elementi che davanti a Mondrian che tu citavi ci fanno emozionare.

Il lavoro dei quadratini è un lavoro che segna un punto di non ritorno. Spesso vi sono lavori che rompono i ponti con il passato, anche all'interno della propria esperienza. Le forme lenticolari segnano un distacco della pittura dal supporto del muro, i grandi imballaggi segnano una nuova visione del lavoro nelle mostre e i quadratini sono una fatica immensa che prende il sopravvento sui lavori precedenti.

**Studente:** Come sono realizzate le forme lenticolari e perché le ritiene così di rottura nel suo percorso?

**Eugenio Giliberti:** Normalmente se parliamo di pittura pensiamo alla pittura su muro o su quadro, che ha il muro come supporto privilegiato. Quelle forme segnano la perdita di un retroterra sicuro come il muro e divengono oggetti realizzati a encausto tridimensionali. Ma sono oggetti scomodi, ingombranti. Non sono, come certi oggetti di altri artisti, realizzati con resine epossidiche o colori speciali per cui sono resistenti e collocabili ovunque. Queste forme sono lavorate ad encausto sui due lati, non hanno una superficie d'appoggio e quindi vanno sistemate su elementi provvisori che le preservino, come un cuscino o altro. Sono opere dal punto di vista mercantile praticamente inutilizzabili perché di facile e veloce usura. Dopo questi sono nati quelli che io definisco come *oggetti platonici* e che hanno come titoli *Pittura in forma di sedia*, *Pittura in forma di tappeto rosso arrotolato* o anche *Pittura in forma di vaso*. Si tratta della stessa materia a encausto, questa volta senza solvente e quindi lavorabile solo a caldo, che dopo aver ambito per tanto lo spazio nelle superfici estroflesse, conquista lo spazio e l'autonomia. Le prime 'pitture in forma di' erano semplicemente degli strati di pittura che non possedevano più un supporto e segnavano un logico passaggio, concettualmente immediato dalle forme lenticolari a qualcosa di differente. Una pittura che con uno spessore appena necessario faceva a meno del supporto e si presentava da sola. C'è l'ambizione della pittura ad essere tutto, essere se stessa ma essere anche ingombrante, quadro e scultura allo stesso tempo. In realtà c'è un incidente alla base di tutto questo. Le opere che precedono temporalmente le 'pitture in forma di' erano semplicemente delle superfici piane che lavoravo con vari utensili tra cui un phon del tipo di quelli che a seicento gradi servono a sverniciare il legno. Un giorno una superficie mi si riscaldò troppo e si piegò in due e ne risultò qualcosa descrivibile come una 'pittura gialla piegata'. La cosa naturalmente mi divertì molto e provai a seguire quella via arrotolandone una e ne venne fuori la *Pittura rossa arrotolata* che in realtà sembrava un tappetino da bagno arrotolato, cioè aveva la forma di un oggetto riconoscibile. Finalmente attraverso questa via 'radicale', ovvero l'astra-

zione e la monocromia, si arriva in tutt'altro luogo; allontanandosi dal supporto la pittura diveniva libera di incorporare essa stessa gli oggetti. E da lì sono iniziati gli oggetti platonici: non sono oggetti, nè natura, nè arte rappresentativa ma sono idee di oggetti. Sono oggetti comuni ma guai a chiamarli soltanto oggetti comuni. Sono oggetti comuni nel senso che non debbono lasciare negli occhi l'immagine precisa di sé ma solo l'immagine comune del loro utilizzo, della loro esistenza. La sedia non è una sedia di design, ma una sedia il più anonima possibile.

**Sauro Cardinali:** Qui tu sollevi il problema della forma che mi sembra essere un problema ingombrante. Come lo affronti o meglio come lo risolvi, come ti assolvi dalla forma?

**Eugenio Giliberti:** Sì, certo, mi assolvo dalla forma nel senso non ho realmente cercato queste forme. Qualsiasi oggetto possiede una forma. E queste forme mi si sono rivelate attraverso un processo interno all'opera che aveva teoricamente una logica differente. E quando mi si sono rivelate ho iniziato a produrre queste forme.

**Sauro Cardinali:** Vuoi dire che il fine può coincidere con la fine? Mi spiego meglio. Nel tuo lavoro noto una sorta di reiterazione continua di un processo che provoca una vertigine e uno sfinimento dell'esecuzione: e allora lì il fine coincide con la fine. Tutte le possibilità combinatorie esauriscono il fine e mettono in opera il loro esserci attraverso l'operazione che tu compi e che io chiamo sfinimento dell'esecuzione. Da un'altra parte invece tu invochi e persegui un'altra via che ti permette di osservare un giorno un legno curvo, un altro un elemento che ti scalda l'encausto e te lo piega e ti permette di fare una serie di operazioni susseguenti che per me vanno a finire in un problema di non far nascere altro da sé.

Di fronte alla serie dei quadratini abbiamo lo 'sfinimento', in senso molto positivo intendi, dell'esecuzione, ma non abbiamo la nascita se non dello stupore del tempo, della tenacia. E mi vengono in mente i procedimenti combinatori di Boetti che però spesso partivano da un'enunciazione poetica senza arrivare quasi mai all'esaurimento dell'esecuzione. Il fine non coincide con la fine. Appare una terza figura, quella poetica per cui non si tratta di una tabellina ben recitata ma di qualcosa che possiede un altro statuto. Questo è quello che tu mi pare voglia affrontare con gli *oggetti platonici*. Tu dici *Pittura in forma di sedia* ma il problema della sedia come forma e come rappresentazione di sé permane.

**Eugenio Giliberti:** Questi oggetti non cercano di essere dei 'trompe l'oeil' (anche se spesso ahimè la gente si siede sulle sedie...) non cercano di ingannare, ma denunciano, a chi sa guardare attentamente, di non essere solo quello che appaiono, di non essere esattamente quell'oggetto; non è questo il loro, o meglio il mio, interesse. Probabilmente all'inizio è stata solo la necessità di rifinirli in

modo che poggiandoli a terra la loro fragilità fosse superata, e quindi mostrano in alcuni punti l'anima in ferro...

**Sauro Cardinali:** Quindi non c'è rappresentazione né mimetismo...

**Eugenio Giliberti:** No, assolutamente. Poi se si osservano bene ci si accorge che gli oggetti sono oggetti imperfetti, fabbricati senza squadrature, senza rigide geometrie. Sono fabbricati si potrebbe dire 'a occhio' o meglio 'a memoria', perché non sono il calco di un oggetto vero. Cosa sono queste 'Pitture in forma di'? Nient'altro che pitture, realmente delle pitture che prendono la forma di scultura. Invece di esserci un segno a carboncino su di un piano c'è un filo di ferro che disegna l'oggetto nello spazio e su questo, come delle pennellate di colore, viene posta la cera calda che, con gli strumenti, con un lungo tempo, raggiunge il suo spessore, la sua dimensione non più bi ma tridimensionale. Ma sono veramente delle pitture monocrome, non solo di nome ma anche di fatto. E questo mi assolve, se vogliamo usare questo termine.

Mi interessa anche l'altro aspetto che tu sollevavi. I quadratini colorati sono anch'essi un accadimento e lo sfinimento dell'esecuzione, del tempo occorso è dovuto al tipo di progetto che mi sono dato. Per me il tempo non è il contenuto del lavoro, ma è un utensile, uno strumento necessario alla realizzazione del lavoro. Mi sono dato molto tempo per realizzare dei lavori che necessitavano di quel tempo per esistere.

La poesia mi interessa, mi interessa il lato poetico del lavoro. Non mi basta l'enunciazione. Non rendo pubblico solo un calcolo, ma lo faccio seguire, o lo faccio divenire forma nel momento dell'esecuzione. Per me è fondamentale vedere come va a finire, fino alla fine certo. La curiosità dell'impresa non è la curiosità di salire su di una vetta in elicottero, ma arrivarci con altri mezzi. L'impresa è il tempo, contiene il tempo, contiene gli strumenti e i materiali, contiene il pensiero, ma soprattutto contiene la volontà iniziale, ferrea, di arrivare fino a quel punto. Ognuno cerca la sua strada e la mia è il praticare e realizzare queste imprese. Stupidamente ma radicalmente. Non so questo da dove mi venga... Naturalmente sono affascinato dal lavoro di Roman Opalka e in genere da quegli artisti che hanno voluto fare l'opera della loro vita. Ritengo anche che oggi questo sia una storia conclusa, nel senso che l'unico che credo ci sia riuscito sia Opalka, perché anche Buren per esempio è stato costretto a tradirsi più volte e non è riuscito a fare l'opera della sua vita. Forse Niele Toroni è un altro che in maniera monotona e ripetitiva persegue questo fine... non so. La cosa straordinaria di Opalka è che lui chiami la sua opera *Da uno a  $\infty$*  e li dati 1965-1999. Questo è veramente grandioso! Verrebbe la voglia di chiedergli in eredità la possibilità di continuare un domani questo suo lavoro dove lui lo dovrà interrompere. È un'esperienza tra le più alte del secolo. Lui finirà la sua vita con questo lavoro senza vederne la reale fine. Io sono interessato a vedere

sempre la fine del lavoro, a concluderlo sempre. Forse questo ha a che fare con il fatto che la mia generazione è stata dominata dall'ideologia e io vengo da un ambiente nel quale era importante il progetto puro che prescindeva dalla sua realizzazione, si esauriva già nell'enunciazione stessa. Io sono stato dentro a quel periodo con molta intensità e questo fa parte di un'opposizione a quello che avevamo definito come primo tempo. Mentre il mio primo tempo è stato un tempo impiegato a realizzare progetti che avevano a che fare con i tempi della specie, il mio secondo tempo, anche se ambisce a consegnare alla specie dei progetti senza tempo, è un tempo nel quale io ambisco a realizzare questi progetti nel mio tempo. Spero di essere stato chiaro...

**Sauro Cardinali:** Specie. Usando questo termine sai benissimo che la natura non difende l'individuo ma la specie. L'artista cosa fa?

**Eugenio Giliberti:** Secondo me nelle situazioni più riuscite guarda. L'artista interpreta la specie e agisce attraverso un istinto di specie.

**Sauro Cardinali:** Come una specie distinta? O d'istinto?

**Aldo Iori:** Si gioca un po' con le parole...

**Eugenio Giliberti:** E' anche carino giocare con le parole, ma credo che sia veramente così. Faccio un esempio: più è andato avanti il mio tempo, più ho deciso di lavorare a progetti che avessero necessità di tempo. Questa può essere una contraddizione perché quando sono venuto al mondo, nel mondo dell'arte, esso era dominato da un fortissimo 'giovanilismo', da una gran fretta e dall'assoluto rifiuto di procedure che necessitassero di tempo. La rapidità era considerata a tutti i livelli una grande qualità del lavoro e una componente assolutamente inevitabile della modernità. Mi rodeva lo stomaco ad ogni occasione persa, a ogni incontro mancato, a ogni mostra a cui non ero stato invitato. Questo è normale nella nostra carriera, la necessità di farci vedere (spesso più ci si vuol fare vedere meno c'è un reale interesse per le cose che vorremmo far vedere). Anch'io avevo molta fretta poi ho visto che più il tempo futuro diminuiva più avevo meno fretta. Nella cultura contadina si ricorda che è il nonno che pianta il bosco... Lì c'è un principio di interesse per la specie che va oltre l'interesse immediato. Il bosco una volta fruttava dopo ottanta anni. Chi ha meno tempo ha una maggiore capacità di proiezione. Noi artisti abbiamo così poco tempo ma molta capacità di proiezione... Abbiamo poco tempo ma desideriamo fare gli artisti e consegnare il nostro lavoro, la nostra capacità di modificare la realtà al futuro. Abbiamo tutti dietro di noi delle presenze eroiche, degli artisti nei quali era molto forte questa proiezione nel tempo futuro.

**Aldo Iori:** Mi sembra che si sia messa molta carne al fuoco... C'è una domanda dal pubblico.

**Studente:** Il problema del tempo può riguardare anche la fattura stessa del lavoro. Come lei diceva già a metà lavoro dei quadratini, i primi avevano subito una trasformazione cromatica. L'arte contemporanea spesso utilizza materiali molto deperibili. Già Fontana aveva posto la questione del tempo in questo senso. Si è mai posto questo problema mentre lavorava?

**Eugenio Giliberti:** Certamente. Il problema è che quando tu lavori, il tuo lavoro può anche durare un attimo perché può essere fatto con dei materiali che si distruggono il giorno dopo. La proiezione di cui parlavo è una proiezione nel tempo che non riguarda la durata del materiale. E' necessario porsi in una proiezione che riguarda la possibilità che il lavoro entri a far parte, sia anche un piccolo tassello, della lunga storia a cui apparteniamo. Un giorno feci una proposta a un altro artista di fare un lavoro insieme e lui mi rispose dicendomi che lui era seduto sulla testa di quello che era venuto prima e che sulla sua testa si sarebbe dovuto sedere un altro dopo. Per darmi una risposta doveva pensare ai duemila anni che aveva sotto di sé, e mi chiese un mese di tempo prima di accettare o meno la mia proposta. Non è sbagliato forse, anche se un po' letterario però...

**Aldo Iori:** Sentendoti parlare del tempo in questo modo, mi è venuto da pensare a un artista come Fernando Melani. Per lui il tempo del lavoro aveva un'accezione molto particolare. Nel suo lavoro, nelle modalità del fare, vi sono delle intuizioni che ritornano nel tuo. Forse sei anche tu seduto sulla sua testa... L'opera di Melani mi pare il risultato di un lungo lavoro fatto anche su di una concezione del tempo che ingloba il concetto di lateralità; quasi un tirarsi fuori da un tempo centripeto e centrifugo della contemporaneità per darsi un tempo diverso, che andava verso un futuro, che non teneva conto di un tempo contemporaneo del mondo. Nel senso che anche lui non era interessato al tempo delle mostre, delle occasioni mancate, come le definivi tu poc'anzi. Era una proiezione in un tempo diverso che si dimostra oggi vincente. Che rapporto c'è nel tuo lavoro tra la tua visione di un tempo lungo e quella generalizzata del sistema dell'arte che viaggia con delle centralità propulsive che producono a velocità e tempi a volte molto diversi da quelli degli artisti, che a volte si tirano fuori, si pongono a lato dove c'è un tempo diverso della riflessione, dove non c'è il vento dello sfrecciare dei rapidi, dove è necessario un mese per dare una risposta...

**Eugenio Giliberti:** Naturalmente penso di meritare di essere nel centro e non, diciamo, nella periferia. Ogni artista penso che lo pretenda. Ognuno poi ha il tempo che si merita, le carriere che si merita e credo che ognuno di noi dovrebbe cercare di trovare la sua collocazione nel chiuso della propria riflessione. Nella nostra riflessione possono intervenire gli elementi anche più lontani, non è un problema di chiusura o di ristrettezza fisica e di centimetri quadrati.

Certamente ci sono lavori che rispondono alle esigenze del cosiddetto sistema dell'arte. E' un sistema che sta attraversando una grossa crisi anche se recentemente vi sono forti segni di ripresa e riorganizzazione. Ci sono presenze che in poco tempo hanno bruciato tutto quel che avevano da dire e poi sono scomparse. Io spero di essere dentro il mio lavoro senza essere dipendente da queste esigenze. E' molto facile, soprattutto quando si è ragazzi esserne catturati. Forse è anche giusto così perché si mischiano insieme la volontà di esistere e la preoccupazione di mostrare il lavoro. A un certo punto è necessario però riuscire a concentrare altrove questa energia, non in queste preoccupazioni. Il mercato dell'arte non è il demonio e quindi non mi sento di essere a favore o contro quei lavori che sono meglio modellati per rispondere a delle esigenze dei centri rapidi del 'business' dell'arte. Alcuni artisti hanno la capacità, la necessità di lavorare in maniera molto seria e onesta sulla rapidità e altri che hanno tempi e punti di vista diversi. E' difficile esprimere un giudizio categorico. Il sistema può essere perverso, ma all'interno di queste perversioni abbiamo visto che sono passate anche delle cose grandissime.

**Studentessa:** Vedendo le opere nei giorni scorsi mi domandavo il perché della scelta di un colore piuttosto che un altro per quell'oggetto. C'è una relazione? Vorrei che ritornasse anche sul problema dell'astrazione. Riguardo alla sedia e al tappetino, il colore assume quella forma; io non la vedo così astratta, mi sfugge l'idea della scelta dell'astrazione.

**Eugenio Giliberti:** Il perché un colore si incorpori in un oggetto o in un altro non c'è. Semplicemente non c'è.

Nel tappetino arrotolato, che è stato il primo oggetto in cui ho preso coscienza del fatto che stavo definendo un oggetto, una cosa che aveva la forma di un oggetto, c'era il rosso, E c'era perché allora avevo voglia di lavorare con il rosso. Le sedie sono nate in modo che dovessero stare una sull'altra e i colori sono stati scelti forse perché rispondevano a un mio bisogno in quel momento. Forse la loro scelta risponde a una sorta di ciclo nel quale quel colore deve stare e dopo ne viene un altro... Quando facevo le superfici monocrome, erano serie di sette, sei, otto, tre e il lavoro era mettere insieme le serie di sette, di sei, di otto, di tre, quindi fare delle grandi mappe con queste serie che erano già partite come serie e i colori avevano la loro necessità di essere posti secondo un prima o un dopo. Non c'è nessun valore simbolico nel colore e forse va cercato tutt'al più nel mio inconscio. Ma la cosa non mi riguarda, non è un'indagine mia...

Per quanto riguarda il problema dell'astrazione e dell'oggetto, già io ti ho denunciato prima di tutto della mia sorpresa che questa pittura, che parte da una posizione che ho definito radicale, giunga ad un oggetto, a un tappeto arrotolato. Dalla sorpresa e dalla voglia di continuare nascono questi oggetti che definisco platonici perché in fondo è il concetto di oggetto che mi interessa. Dicevo prima

che devono essere non quell'oggetto specifico ma un oggetto facilmente riconoscibile come tale.

Deve essere il concetto di sedia, la materializzazione di questo concetto; la materializzazione del concetto di sedia che ha il suo tempo, nel senso che in un'altra epoca la forma sarebbe stata differente, forse uno sgabellone con schienale. Vorrei inoltre aggiungere un'ulteriore riflessione che, come ho detto all'inizio, è un ragionamento a posteriori: gli oggetti che io definisco platonici, ovvero i concetti degli oggetti, sono imprecisi come l'idea astratta che noi abbiamo dell'oggetto. Ci servono degli artifici per raggiungere un'idea realmente precisa, per trasformarsi in un'idea rigorosa contenente anche per esempio le proporzioni reali e perfette di quell'oggetto. L'idea dell'oggetto, che comprende tutti gli oggetti del mondo, le persone, il nostro sentire il mondo, il nostro giudizio, è filtrata, schermata da un'imperfezione che ci appartiene. La nostra idea di bellezza può essere legata ai concetti di simmetria, proporzione e equilibrio e è legata alla nostra imperfezione e non la possediamo se non con l'ausilio di strumenti e artifici.

Noi stessi siamo asimmetrici e sogniamo il mondo simmetrico attraverso la nostra imperfezione e la casualità del mondo.

**Sauro Cardinali:** Qui tu introduci l'aspetto della simmetria e del ciò che è simile ma non uguale e dell'imperfezione umana. Per risalire la china dell'imperfezione preferisci tendere alla perfezione o all'esattezza?

**Eugenio Giliberti:** La perfezione.

**Aldo Iori:** Tu parli di perfezione e imperfezione. Puoi chiarire sotto questa luce cosa intendi quando parli di scarto?

**Eugenio Giliberti:** Lo scarto è qualcosa che riguarda la produzione e, soprattutto nella società di oggi lo scarto può essere oggetto di riciclo. Ma anche nella società antica lo scarto si evitava perché era considerato spreco. Lo scarto è qualcosa che c'è nel mio lavoro, è un termine che ho usato parlando della nascita di alcuni lavori. Le cose per scarto si distinguevano in immagini per scarto e gli oggetti per scarto. Le immagini per scarto erano semplicemente delle specie di flash visivi ed erano prodotte dal modo di organizzare il lavoro, la produzione, dalla bellezza che fuoriusciva dagli oggetti mentre li lavoravo. Erano immagini e sono restate tali e documentate con delle foto che, non essendo io un fotografo, non sono altro che documentazione. Degli oggetti per scarto fa parte lo stenditoio di cui vi parlavo all'inizio; un oggetto che, utilizzato nella produzione, dopo un certo tempo prende la sua autonomia e si esprime come lavoro.

**Aldo Iori:** Io intendevo lo scarto come elemento frutto di un togliere per raggiungere la perfezione, l'elemento imperfetto da eliminare e poi forse da recuperare.

**Eugenio Giliberti:** Io non intendo questo quando parlo di scarto. Il mio è un lavoro ad aggiungere e lo scarto è quello che mi serve per fare il lavoro e poi non è il lavoro, sta attorno al lavoro. Il mio è un lavoro ad aggiungere piuttosto che a togliere, a scartare materia. C'è una componente plastica che a volte è più importante della componente mentale. Le superfici sono la sovrapposizione di colore e appaiono forse dure e rigorose ma non sono il frutto di un lavoro a togliere come tu lo intendi e non c'è lo scarto in quel senso.

**Aldo Iori:** Non hai mai valutato il pericolo di realizzare delle nature morte tridimensionali?

**Eugenio Giliberti:** Sinceramente non vedrei nulla come un pericolo... Comunque non credo che ci sia poiché è una via già ampiamente esplorata. Il cercare nell'oggetto platonico l'esclusione dell'individuazione di un carattere, significa anche cercare di limitare il carattere della composizione, non esiste una natura morta senza l'idea di composizione. Invece i miei oggetti si compongono in occasione di una mostra mantenendo ognuno la propria singolarità, ognuno deve vivere da sé, come un concetto isolato. Togliere il carattere vuol dire appunto isolarlo dandogli eternità e assolutezza.

**Aldo Iori:** A volte però nelle mostre sembra quasi che ci sia questo carattere compositivo, come alla mostra *Tor bella magica* a Roma.

**Eugenio Giliberti:** Beh, sai... la mostra è una cosa che risponde a esigenze diverse. In quell'occasione c'erano cinquanta metri quadri a disposizione di ogni artista e ho esposto quattro lavori dei cinque che erano previsti. Uno era un lavoro combinatorio fatto sui quattro colori poi ci dovevano essere quattro oggetti che erano nati insieme e avevano quei quattro colori, una sedia, un vaso, un tavolino e uno sgabello. Poi lo sgabello blu è stato tolto, mi sembrava troppo il campionario di un negozio di mobili... lì ho veramente lavorato a togliere...

**Aldo Iori:** Ci può essere una lettura che tiene conto della posizione combinatoria degli oggetti e nello spazio che si viene a creare e che esclude le altre possibilità.

**Eugenio Giliberti:** Il lavoro tiene conto proprio delle possibilità. Tu nel lavoro esprimi tutte le possibilità, e tu nel lavoro le annulli; la contraddizione di partenza fa esplodere il lavoro nelle sue combinazioni, il lavoro modulare il lavoro sui colori, e alla fine tu esprimi tutte le possibilità...

**Sauro Cardinali:** Ecco che il fine coincide con la fine...

(risate)

**Eugenio Giliberti:** Non so se questa frase mi debba piacere...  
Che non mi piaccia è chiaro dall'inizio...

(risate)

**Studentessa:** Mi potrebbe parlare del peso che ha il caso all'interno del suo lavoro?

**Eugenio Giliberti:** Credo che sia all'origine di tutto. Non cerco il caso, chi lo fa, fa la roulette russa, quello che viene, viene. Tutto quello che capita ha una forte componente casuale. I nostri codici, la nostra capacità di elaborazione, e tutto il resto, si sono formati anche perché noi siamo nati lì, siamo cresciuti in un determinato ambiente culturale e non in un'altro, sei entrato in altri ambienti, eccetera eccetera. Il caso fornisce tutti i materiali da elaborare. La roulette russa è la fine del caso perché è la presa di coscienza della sua esistenza e si cerca l'occasione dal caso. Credo che il caso sia una cosa fondamentale e importante purché non lo si cerchi ma lo si accetti.

**Studentessa:** Leggevo in un'intervista che nel lavoro, penso si riferisse a quello dei quadratini, lei si isolava, non accettava interruzioni o distrazioni, nessun incidente. Io personalmente penso che a volte sia importante ammettere l'esistenza dell'incidente, dell'errore che entra nel lavoro; può essere importante...

**Eugenio Giliberti:** Forse nell'intervista mi sono espresso male ma io gli errori li ho sempre ammessi e corretti. Non li ho esclusi completamente: la correzione è evidente, la carta tagliata, le sbavature di colore esistono. Tutto questo esiste ma io non l'ho cercato o voluto appositamente. In uno dei primi tabulati vi sono molti errori, alcuni li ho corretti altri sono rimasti. Non avrei certo cercato di fare degli errori e delle cancellature apposta. Il mio lavoro non è certo questo.

Certamente durante il lavoro succedono incidenti e anche errori. Nel momento che sto portando in porto un lavoro complesso e che mi prende tanto tempo... Annoto tutte le cose che capitano, le suggestioni, gli errori e le riflessioni. A volte lo faccio anche per iscritto, ma questo è un altro lavoro, fondamentale per me è giungere alla fine del lavoro. In mezzo poi ci sono altre cose, incidenti che poi divengono progetti, idee e tante altre cose che poi alla fine non ci sono più perché c'è il lavoro finito.

Non fa parte della mia poetica ammettere progetti interrotti o non portati a termine correttamente, fare lavori che erano nati per essere un'altra cosa. Non dico che sia sbagliato ma questo non appartiene al mio modo di vedere, al mio lavoro insomma. Ci dobbiamo liberare della preoccupazione di accogliere o non accogliere l'errore o dell'idea filosofica della casualità. Parlo sempre per me: ho intrapreso una strada nella quale devo far scorrere qualcosa e se ci pensassi continuamente non scorrerebbe come deve.

**Studente:** Prima parlava di un lavoro che ha in programma. Una tavola per la discussione. E poi parlando del Gruppo Oreste ha aggiunto di un suo fortissimo imbarazzo a parlare della propria poetica, di mettersi in rapporto con gli altri. Mi può spiegare meglio?

**Eugenio Giliberti:** Sì, è una contraddizione fortissima. Ritengo giusto e amabile che gli artisti vivano un confronto e che, soprattutto quando sono giovani si mostrino nudi davanti agli altri e dicano candidamente quello che pensano del lavoro e del loro lavoro in particolare. Qualche volta diviene però troppo un training psicologico...

**Sauro Cardinali:** Qualche volta un vero e proprio psico-dramma!

**Eugenio Giliberti:** Molto spesso! E' quasi sempre uno psico-dramma collettivo: Nonostante questo nutro ammirazione per chi lo riesce a fare, a volte molto spudoratamente, e ritengo che in questo momento vi sia una forte esigenza, che sento anch'io, di una comunicazione tra gli artisti. Bisogna trovare un terreno diverso dallo psico-dramma nel quale operare una comunicazione e la costruzione di un rapporto tra gli artisti. Il lavoro che ho progettato immagina questo. Ho già realizzato qualcosa di simile, un lavoro nel quale il tavolo per le conferenze è in realtà una scatola umida nella quale ci si fiata addosso... L'esigenza fortissima di comunicare degli artisti deve trovare la sua strada, un piano comune che deve essere differente da quello di un luogo che assecondi la nostra orgogliosa natura di mostrare quello che facciamo da una posizione di centro del mondo. C'è bisogno di trovare un terreno di confronto tra gli artisti e non è ancora stato trovato, non è ancora stato individuato, non è chiaro quale sia, al di là degli strumenti del comunicare, l'oggetto della comunicazione.

**Sauro Cardinali:** E se in arte la comunicazione fosse uno scandalo?

**Eugenio Giliberti:** La comunicazione tra gli artisti è uno scandalo. Tant'è che quando il sistema era più forte impediva che la comunicazione tra gli artisti avvenisse. E lo faceva semplicemente assorbendo tutte le energie degli artisti, anche dei maestri, togliendoli dal 'mercato del dibattito'. Veniva sentita come una cosa non necessaria e esterna al sistema. Ne è prova la rarità di artisti che fanno i conti con il mestiere dell'arte proprio nelle accademie che dovrebbero essere i luoghi primari dove sviluppare e far partire un dibattito.

Da una parte è uno scandalo cominciare la comunicazione tra gli artisti dall'altra si percorrono strade troppo brevi. Se io assumo la parola che la comunicazione è uno scandalo allora ci sono immediatamente scandali che divengono regine della comunicazione. La tecnica dello scandalo è comunque la tecnica dello shock inibitorio, molto praticata nel regno della comunicazione, ma io non credo che sia l'oggetto di quello di cui stiamo parlando ora perché altrimenti lo scandalo tende di nuovo a concentrare l'attenzione sull'emittente e a assolutizzare un'emissione con un'andata senza un ritorno.

**Studiante:** Perché carica negativamente la parola scandalo? Spesso è stato necessario usare lo scandalo per affermare le proprie idee nell'arte. Anche la Madonna 'annegata' di Caravaggio faceva scandalo... o la *Fountain* di Duchamp o le scatolette di Manzoni, l'arte è sempre uno scandalo...

**Eugenio Giliberti:** Sì, certo, scusatemi se si è inteso il termine scandalo nel senso negativo che ha abitualmente nel linguaggio comune. Non lo volevo affatto. Ci sono artisti che hanno assunto la poetica dello scandalo e fanno dei lavori egregi. Forse qualche volta è necessario. Non è questo il problema. Il livello di comunicazione di cui parlo ha necessità di una lenta elaborazione. Gli artisti che nel tempo, anche scandalosamente, hanno avuto interesse per la loro presenza, per la loro espressione, per il sostenere il loro lavoro individuale, devono oggi mostrarsi capaci a rispondere a quest'esigenza che in questo momento si sente forte in molta parte del mondo dell'arte. E non è neanche un mistero da dove venga. Viene proprio dalla crisi attraversata dal mondo dell'arte. Il giorno dopo chi è rimasto in piedi, oltre alle istituzioni che all'estero usufruivano di sovvenzioni, sono stati gli artisti. Il resto sembrava svanito, il potere dei grandi mercanti... e non è stato solo l'Aids. Sono rimasti solo alcuni grandi collezionisti. In questo momento è in atto un grande ricambio e riorganizzazione del sistema, non lo possiamo negare... E gli artisti hanno avuto la necessità di fare ambiente, cosa di cui prima non ne sentivano la necessità.

**Nicola Renzi:** Ambiente o salotto?

**Eugenio Giliberti:** Dico ambiente e ambiente può essere anche un salotto. E il fare ambiente degli artisti può essere anche una cosa 'alla romana' che è una perdita di tempo e la distruzione totale dell'intelligenza. Io dico fare ambiente. Gli artisti romani avevano questa cosa invidiabile di essere ambiente. Poi si sono veramente esauriti in un ambiente che slittava... che non si riempiva veramente di comunicazione e restavano i vecchi ruoli, le vecchie figure un po' illusorie di alcuni artisti, di una gerarchia priva di significato, una perdita di tempo. La comunicazione attraverso lo shock, attraverso lo scandalo o l'azione forte non può continuare ad esistere. La comunicazione a cui penso io non è un qualcosa ancora di definito. So cosa manca, e so che ho voglia di creare le condizioni affinché queste energie che pullulano e non trovano una loro direzione vengano accolte e si relazionino. So anche che dobbiamo avere un'idea aperta del concetto di artista. L'arte oggi si misura con materiali e procedure inediti e più diversi e certe forme di lavoro intellettuale tendono a slittare verso il nostro campo dell'arte. Non ho alcun tipo di pregiudizio in proposito. Quando parlo di artisti intendo delle persone creative che sono addentro ai problemi dell'arte.

**Sauro Cardinali:** Dovremmo stare attenti a non confondere la parola arte con la parola creatività. Ci sono un sacco di creativi che si professano artisti... e non solo nel nostro campo dell'arte.

**Eugenio Giliberti:** Non parlo affatto della moda. Uso la parola creatività per intendere la capacità dell'artista di trasformazione della realtà attraverso un'elaborazione intellettuale che è creazione. Non mi interessa tutto questo versante della moda e della creatività in quel senso...

**Sauro Cardinali:** Creatività è una parola pericolosa. Secondo me l'artista non è un creativo, nel senso della creatività è un grande invalido...

**Aldo Iori:** Certamente sono parole ed è necessario intenderci sul loro senso. Fa parte delle regole della comunicazione. Anch'io prima avrei inteso l'uso della parola scandalo in altro modo e l'avrei sostituita con il termine eresia che mi pare più consono in questo momento storico, ma capisco in che senso usi scandalo. L'arte è sempre eretica nel momento del suo manifestarsi.

La comunicazione tra gli artisti è scandalo e lo è nel momento in cui si cerca attraverso una comunicazione dialettica, attraverso un sedersi attorno allo stesso tavolo di Eugenio o non sappiamo bene ancora come, attraverso l'innescare di un meccanismo differente da quello richiesto dal sistema, una nuova via da percorrere. E questa strada, che non necessariamente si deve fare assieme, è eretica perché non prevista dal sistema che cercherà con ogni mezzo di contrastare o omologare a proprio vantaggio. Lo si è visto nel caso del quadrato nero su fondo bianco, nel lavoro scandaloso di Vito Acconci, ma anche nelle pitture di Caravaggio che lo studente prima richiamava... E' eretico esperire nuove vie non controllabili, partendo da esigenze e con mezzi esterni al sistema ma che nascono da quelle energie presenti negli artisti. Certamente io sono convinto che comunque l'artista possieda l'energia che lo aiuta a dire quello che vuole attraverso l'opera, al di là di ogni comunicazione. Anche se tale pensiero non può essere consolatorio per chi è giovane o è escluso, pur sentendosi o essendo veramente al centro del mondo. Come dicevi tu forse c'è anche necessità di un tempo lungo affinché si trovino le risposte e le cose appaiano. Per rimanere a Malevich, un tempo lungo affinché si verifichi la vittoria sul sole...

Mi pare una buona conclusione, no? (*risate*) Se non ci sono altre domande, io ritengo che si possa effettivamente concludere. Ringrazio soprattutto l'artista Eugenio Giliberti, ma anche tutti i presenti, gli studenti accorsi numerosi, i vari docenti e artisti presenti tra il folto pubblico di stamattina.

**Eugenio Giliberti:** Grazie, a voi naturalmente.

**Sauro Cardinali:** Grazie a tutti.

(*applausi*)

*Nota: La trascrizione è realizzata sulla registrazione fonica dell'incontro pubblico avvenuto il 2 giugno 1999 organizzato dalla cattedra di Storia dell'Arte (prof. Aldo Iori e prof. Carlo Alberto Bucci) in collaborazione con la cattedra di Pittura I (prof. Sauro Cardinali e prof. Nicola Renzi) dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' di Perugia. La trascrizione di Cecilia Ricci è a cura di Aldo Iori. Si ringrazia il personale dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' e tutti coloro di cui non è stato possibile trascrivere l'intervento per problemi tecnici. Un ringraziamento particolare naturalmente all'artista Eugenio Giliberti.*

© 2000.

Gramma - Perugia

Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci, piazza San Francesco al Prato 5, 06122 Perugia,

tel 075. 5730631-2, [aabbaaperugia@ iol.it](mailto:aabbaaperugia@iol.it)

La riproduzione anche parziale dei testi deve essere autorizzata.