

GIULIANO MARIN
lo spazio scritto

Giuliano Marin
Lo spazio scritto



Giuliano Marin
Lo spazio scritto

galerie | véra
lamsellem

Catalogo a cura di
Valentina Piscitelli

Mostra a cura di
Vittoria Biasi

Progetto editoriale e distribuzione
Edizioni Opposto

Progetto grafico
Muriel Fedi

Fotografie
Abbrescia Santinelli

Traduzioni
Ignazio Argentieri, Vanessa Santoni

Revisione testi
Ignazio Argentieri, Marina Natoli, Stefania Pettinato

Prodotto da
Costruttori di immagine
valentinapiscitelli.it

Ufficio stampa
Martine Duhamel
m.duhamel@noos.fr

Sito web:
www.giulianomarin.it
ROMA 2012
ISBN: 978-88-97565-09-3

Diritti
© dei testi: agli autori
© delle immagini delle opere: Abbrescia Santinelli
© delle immagini del catalogo: Valentina Piscitelli
© del ritratto: Giuliano Marin
© delle immagini della foderatura: Matilde Migliorini

Stampato in Europa

catalogo della mostra a cura di
Valentina Piscitelli

Con il patrocinio di



Con il sostegno di

COSTRUTTORI DI IMMAGINE_
architettura della comunicazione



f2f studio
PHOTOGRAPHERS
foto sbarreccia studio sbarreccia

STUDIO LEGALE ILARDI

MUSICA & MUSICA
eventi e spettacoli

CinemadaMare, 

Sommario

- 9 Lo spazio scritto
Dino Gasperini
- 11 Introduzione
Valentina Piscitelli
- 13 Scrivere lo spazio
Vittoria Biasi
- 17 Cave della memoria
Claudio De Angelis
- 21 L'autoesclusione dell'artista
Franco Purini
- 23 L'apparenza nuda
Andrea Giunti
- 25 L'intervento di foderatura sui dipinti di
Giuliano Marin / Modalità di applicazione
Matilde Migliorini
- 29 Opere
- 45 Biografia
- 46 Mostre
- 48 Giuliano Marin, *L'espace écrit*



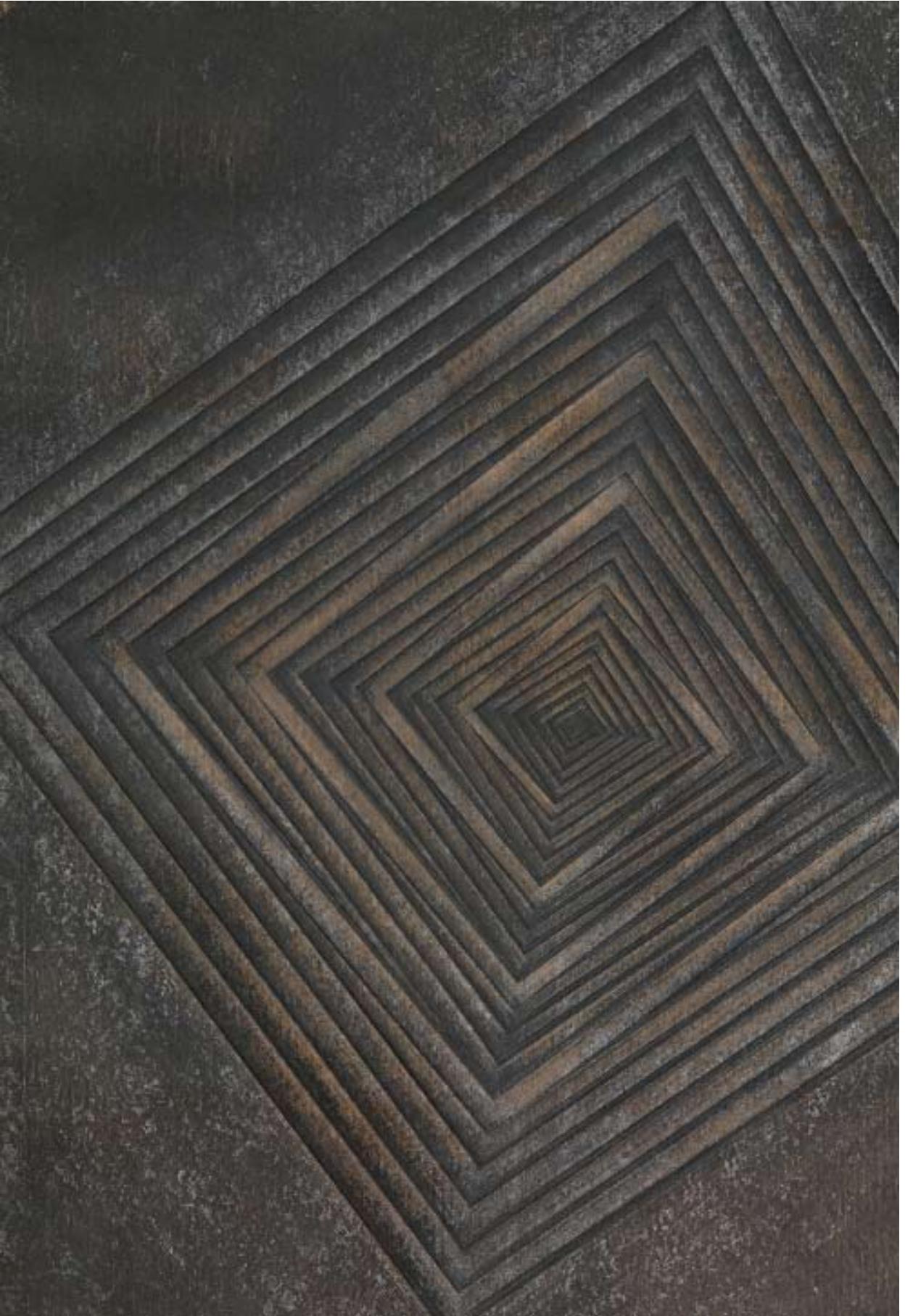
Lo spazio scritto

Dino Gasperini

Assessore alle Politiche Culturali e
Centro Storico di Roma Capitale

Realtà e visione si fondono e confondono, respingendosi per poi unirsi, nelle opere che compongono la mostra “Lo spazio scritto” di Giuliano Marin. Architetture ideali, come codici di uno speciale e misterico alfabeto, i monocromo di Marin emergono dalla luce e di fatto la oscurano con il bagliore interno di una serie di infiniti frammenti. È il racconto di costruzioni interiori, mentali ed emotive, che tracciano la linea di confine tra interno ed esterno, orizzonte ed osservatore.





Introduzione

Valentina Piscitelli

Un modello ideale di società evoluta tende a distribuire in modo equilibrato le risorse economiche, disegnando modelli di sviluppo in grado di realizzare uno scenario di crescita armonico per tutti gli individui che la compongono e riconoscendo implicitamente loro, con ciò, il diritto ad affermarsi assegnando al concetto di differenza il valore di risorsa comune. Per giungere a questo scopo occorre dare la valenza giusta alla concretezza e alla creatività come mezzo irrinunciabile per l'evoluzione della società stessa. Punto di equilibrio tra economia e cultura è la prestazione intellettuale genericamente intesa, anello di congiunzione tra l'artista e la "mise en scène" delle sue opere. Essa viene convogliata nelle fasi che precedono la mostra e viene resa ancora più fertile dall'interazione tra cervelli in grado di innescare tra di loro e all'esterno più livelli di coinvolgimento. Queste menti rappresentano il think tank di un processo virtuoso di crescita civile, che porta alla testimonianza allargata di un percorso culturale altrimenti solitario.

Giunge così a Parigi dopo più di un anno di maturazione la mostra di Giuliano Marin "Lo spazio scritto", primo di quattro percorsi di dialogo tra l'Italia e la Francia, riassunti nel progetto "Territori del bianco", a cura di Vittoria Biasi. L'idea del critico transita per l'impaginazione del lavoro di 4 artisti italiani che si alterneranno nel corso del 2012 nella galleria di Véra Amsellem, che ringraziamo. Per la prima volta Roma Capitale ha dato il patrocinio per un ciclo di mostre all'estero: "Territori del bianco", ringraziamo l'Assessore Dino Gasperini; il Comune di Castelfranco Veneto, città natale di Giuliano Marin, ha patrocinato la mostra "Lo spazio scritto", ringraziamo l'Assessore Giancarlo Saran. Nelle fasi di preparazione della mostra hanno dato il loro contributo i silenziosi "lavoratori della conoscenza" che voglio qui e ora sottrarre dall'anonimato, per consentire al lettore di entrare nel vivo della

costruzione del valore di quella che altrimenti potrebbe apparire come pura e semplice immagine. Ringraziamo dunque il Centro sperimentale di Cinematografia di Roma - Corso di Cinema e realtà di Daniele Segre che ha realizzato un video per l'artista con la regia di Adriano Canadiago e il montaggio di Marcello Saurino, il cortometraggio documenta il lavoro dalla viva voce dell'artista; face2face studio di Pino Abbrescia e Fabio Santinelli che hanno magistralmente rese vive le opere, fermandole nel tempo attraverso la magia della loro macchina fotografica; Claudio De Angelis che ne ha studiato la genesi sin dai bozzetti preliminari regalandoci le emozioni delle fasi di avvio del lavoro, Andrea Giunti e Franco Purini per aver dato un peso al tragitto psichico dell'artista attraverso le loro intuizioni, Matilde Migliorini, Carla Mariani e Matteo Rossi Doria, che si sono occupati degli aspetti della conservazione del lavoro dopo la realizzazione, facendoci intuire quanto nobile e prezioso possa essere il supporto della carta; Aldo Kanneffoff che ha reso visibile i contenuti del lavoro sul web; Virginia Foderaro che ha editato questo catalogo e si avvia a produrre la collana "I classici dell'ebbrezza" a cura di Fabrizio De Priamo con le immagini di copertina di 13 lavori di Giuliano Marin; Muriel Fedi che con elegante sensibilità ha graficamente impaginato la collana e questo catalogo.

Un ringraziamento particolare va a Claudia Lovisetto, Valeria Arnaldi, Carlo Simioni, Bruno Maurizi, Ignazio Argentieri, Stefania Pettinato, Marina Natoli, Vanessa Santoni, Julian Vertefeuille e Martine Duhamel, demiurghi delle vie di comunicazione della cultura. Ringrazio infine i nostri sponsor che ci hanno supportato ed in ultimo voi, che vi accingete a conoscere parte del percorso creativo di Giuliano Marin, entrando in questo angolo d'Europa, che mai ci è apparso così tanto vicino.



Scrivere lo spazio

Vittoria Biasi

Nel continuo procedimento di esplorazioni linguistiche, sociali, alcune creatività si impongono raggiungendo notorietà, mentre altre ricerche, come fuoco sotto la cenere, proseguono un percorso riservato, solitario, lontano dai clamori. Queste ultime forme sono in continuo confronto con l'identità culturale, con la memoria pittorica, con quella che Kafka chiamava "nostalgia per la crescita, per l'ampliamento del proprio minuscolo io, per la comunione".⁽¹⁾ L'attenzione per il manifesto suprematista di Malevic, dopo anni di distrazione, è celebrato dalle neo-avanguardie. Il monocromo bianco sembra congiungere i linguaggi del mondo da oriente a occidente, tracciando lo spartiacque tra un prima e un dopo. L'idea del bianco nel nuovo secolo, ha la sua primavera nella rivolta dei gelsomini, nei movimenti degli studenti che tendono nello spazio le mani, con le palme ricoperte di bianco, chiedendo attenzione.

La bianca richiesta ricorda la nostalgia di Kafka per il valore umano, per l'individualità. Le palme protese rammentano le impronte bianche delle grotte di Altamira, lasciate sulle pareti come firma della partecipazione ad un rito iniziatico, ad uno scavo del profondo. L'antico ritorna nel nuovo, determina un corpo di consapevole totalità storica, dove la fine e l'inizio si incontrano. Su queste piccole riflessioni nasce il progetto espositivo *I Territori del bianco* e la mostra Giuliano Marin dal titolo *Scrivere lo spazio*. Un ritorno del reale è annunciato da Foster nelle neo-avanguardie.⁽²⁾ Lo storico considera la monocromia degli anni Cinquanta e Sessanta di Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, fino a Robert Ryman, depositaria dello statuto pittorico moderno. Il concetto di reale e di statuto pittorico si radica nel nuovo secolo con il ritorno del disegno che sottolinea il riscatto dell'io nella composizione pittorica. All'interno delle monocromie, Giuliano Marin scrive nuovi luoghi, confini, spazi. Essi sono la realtà, la recitazione profonda dell'immagine di chi li ha progettati cercando un nuovo senso della pianificazione, un oltre del gioco che

meccanicamente trasforma e soggioga il soggetto. La poetica di Giuliano Marin è racchiusa nel metodo, con cui l'artista indaga, destruttura il colore. I passaggi conducono alla visione costruttivista di un mondo che emerge dall'oscurità e impone nello spazio lo scrittura del bianco. La prima operazione pittorica è nella stesura del colore nero su fogli di carta da imballaggio di diversa grammatura, ma sempre di uguale formato. Dopo l'essiccazione l'artista procede alla stesura del colore bianco, con un nuovo tempo di attesa. I due passaggi monocromi sono la premessa e la provocazione per un lavoro di erosione, di usura e levigazione della superficie. L'attrito con la carta abrasiva determina amalgami cromatici, rivela inattese nuance, dà spessore all'opera, ne libera la plasticità, l'aura.

Il lavoro manuale sulla superficie è la ricerca della coerenza linguistica oltre ogni sacrificio o seduzione. La dichiarazione del proprio esserci è nel gesto del disegno che raccoglie in linee semplici le rappresentazioni, le luminosità più care, più intime. Le opere di Giuliano Marin rivelano la convivenza di una doppia possibilità linguistica, per cui alla libertà dei segni luminosi sparsi sulla superficie, alla fase di emersione naturale del segno corrisponde il momento analitico di lettura, riflessione e scrittura dello spazio. Il procedimento si fonda su un metodo dialogico all'interno di un formato, di un materiale, elementi ritornanti di ogni opera. Il dualismo cromatico, la processualità del loro dissolvimento propongono segni, frammenti, che l'artista agglutina in un mondo oltre, nella conquista di un metalinguaggio.

Le sue architetture s'innalzano o sprofondano su una successione di linee, che includono l'infinito e dove l'arresto rappresenta la sospensione di un codice di costruzione, di sfida del visibile, punta dell'iceberg, dell'irraggiungibile celato, come nei *sites S_03, S_04, S_01*. Le opere proposte in mostra appartengono alla ricerca grafico/pittorica sulle differenti concezioni di spazio *transeunte* che avvolge la relazione tra emersione e profondità. Il tratto lineare declina immagini e geometrie fondate sulla semplicità lineare, reiterata e sull'inclinazione della linea.



Un esempio può essere S_05, scelto sulla cartolina d'invito a simbolo della mostra. Una forza autogeneratrice sospinge il solido verso l'esterno mentre un gioco di geometria primaria lancia la sfida alle possibili dimensioni dello spazio. La creatività segnica riporta l'attenzione sulla fenomenologia del fare disegno e sul processo di creare vuoto, profondità, spazio, forma. In tal senso le architetture di Marin si riconoscono nella progressione numerica. Il numero è la ratio celata della relazione spazio/tempo messa in atto nella narrazione, nel titolo. Il numero, principio di ogni costruzione, è la soglia, la traduzione di quel segno divino e burrascoso che agita la mente nel rapporto con l'idea di infinito.

Il numero, come il bianco, segna il confine, il limite tra il visibile e l'invisibile, o l'esprimibile: colloca il fare sulla soglia nel rapporto con la mente, con la sua idea di infinito, con l'idea di mondo che contiene la diversità per eccellenza. Il linguaggio costituisce un discorso riflesso e immagine di un io, che parla e si esprime attraverso un sistema diffuso, ripetuto di coniugazione eccentrica. La processualità della materia e del numero proposta dall'artista nelle opere è un osservatorio inserito in un procedimento reale, di ampliamento, non di astrazione.

Il concetto di realtà è congiunto alla fase progettuale, di significato, di utopia in cui il mondo e l'oggetto si fondono, il piano e l'orizzonte si congiungono in toni monocromi, il cielo e la parete ricavano porzioni di spazio, intessono una lode alla linea.

I paesaggi di Marin emanano l'aura di un pensiero racchiuso in architetture che aspirano alla verticalità, in porzioni di cielo che possono essere pavimentazioni della profondità, ricettacoli dell'invisibile.

Questo aleggia ovunque, satura l'ambientazione, collima le modularità, estetizza le angolature, esclude presenze umane, luminescenze nostalgiche o di solitudine.

La poetica di Marin si può collocare sul proseguimento del costruttivismo, dell'unismo, di un'arte cinetica da Nauman Gabo a Victor Vasarely con il desiderio contemporaneo di trasformare il movimento in sentimento della forma, nel rispetto dell'ordine, del rigore, dell'umano. Le architetture conducono all'interno di strutture atemporali, vissute oltre la devastazione del tempo: sono visioni del profondo luogo di protezione da ogni forma di depredazione, all'interno di un sogno razionale faustiano.

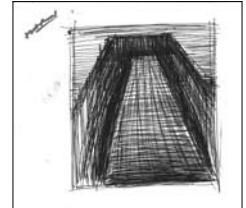


(1) Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, in Valerio Magrelli, *Profilo del Dada*, Laterza, Bari, 2006, p. 3

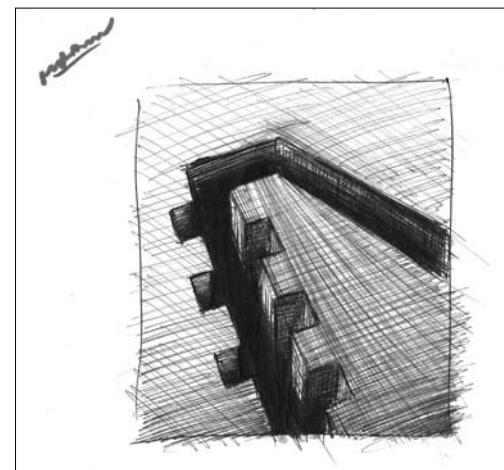
(2) Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'Avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006



01 02



03 04 05

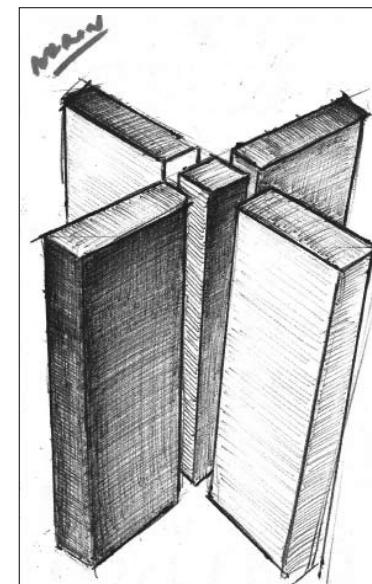
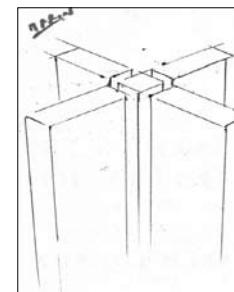
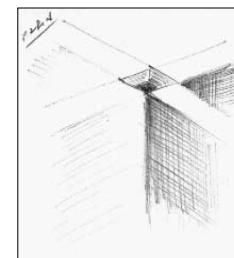
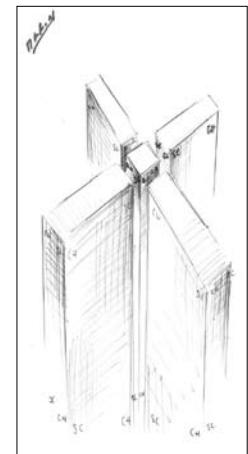


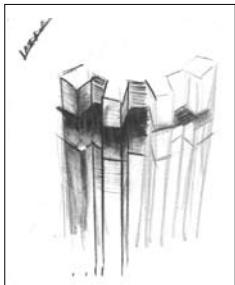
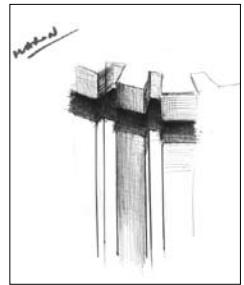
Cave della memoria

Claudio De Angelis

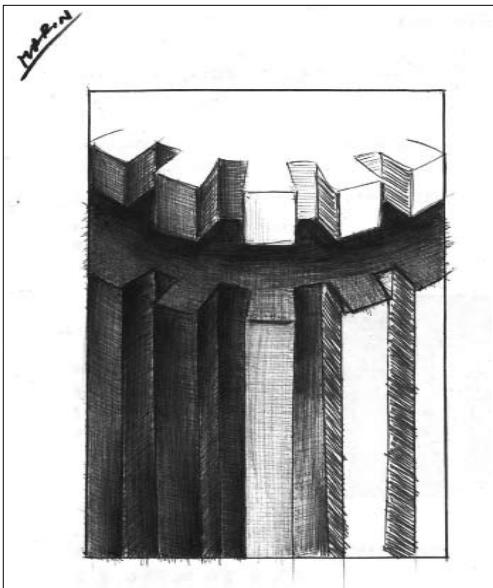
Non arrestiamoci agli aspetti "volumetrici" dei cartoni di Marin. La loro convergenza verso una fisionomia genericamente architettonica non deve bastare. Essi ci parlano della massa interna, della massa scavata per dirla con Focillon. In un certo senso possiamo accostarli a delle architetture, in parallelo, perché essi ne colgono il carattere più vitale, quello di aprirsi e farsi abitare, da occhi e corpi di uno spettatore che ha già imparato a muoversi ed agire nello spazio quotidiano, nello spazio della propria natura antropizzata (immagini 01 | 02). In questo movimento continuo tra un aperto ed un incavo, tra il porci spettatori del panorama costituito da un piano orizzontale ideale sempre visibile e il calarci nei tagli verticali o diagonali, le opere di Marin esprimono la capacità di richiamare alla mente contemporaneamente un mondo di cose omesse o ritagliate come appunto il piano orizzontale ed attirare verso ciò che esiste ma che sfugge alla percezione, giù nelle profondità di uno scavo (immagini 03 | 04 | 05). Come i tagli

netti operati in cava per l'estrazione di marmo o travertino mettono in luce le memorie di un brano di terra e del suo formarsi nel tempo, così il processo impiegato da Marin percorre fisicamente l'interiorizzarsi verso uno spazio che sappiamo esistere. Questo processo parla alla nostra memoria, la attiva e la movimenta, la stimola alla ricerca ed alla percezione dello spazio. La sequenza dei fondi, lo stesso cartone, l'acrilico nero e dopo il bianco, stesi e poi abrasi per ottenere luci, ombre, effetti di volume, sono già un operare sulla memoria della materia scelta dall'artista, non sono solo una tecnica, ma un approccio che coniuga il fare con un mondo intravisto, ricordato. Ad essi poi si accosta la scrittura delle "facce", delle pareti, vibrata in verticale od orizzontale, ora a suggerire una stratificazione del dato mnemonico ora ad evidenziare che verso il fondo incognito si cela la metà della ricerca. Quasi si trattasse di incidere dati, informazioni, ricordi su un supporto magnetico o su un vinile (immagini 06 | 07 | 08 | 09).

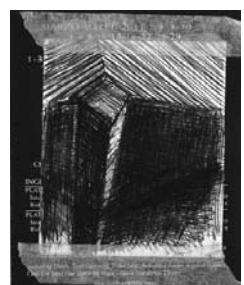
06
07 08 09



10 11 12



16 17

13
14 15

Quindi i paesaggi delle opere di Marin non costituiscono delle forme esteriori di una narrazione da dentro a fuori o viceversa, ma sono essi stessi narrazione, che emerge dall'interno della propria formatività, prescindendo da qualsiasi bagaglio geometrico o canone rappresentativo; è attualizzando nel movimento dell'occhio che inducono la narrazione di un territorio secondo il punto di vista emotivo e fisico dello spettatore ed è qui che trasmettono la loro vicinanza all'architettura e, in un gioco di parole all'esperienza dell'esperire un'architettura.

Non a caso, parlando con l'artista, emerge come, mentre è in corso il lavoro sull'opera, egli inventi il «modo di fare» strada facendo, quasi l'idea iniziale si lasciasse eseguire in un evento fisico e mentale di cui in principio non conosce appieno l'esito finale. In tal senso gli schizzi preparatori, che appaiono spesso sintetici, rimandano ad elementi che non vanno perduti nell'opera realizzata - e si badi realizzata e non compiuta - e che il lavoro del fare non deve negare. Il ricorso al pennarello, alla penna a sfera o al pilot sono richiami alla dimensione dell'essenziale, strumenti incancellabili, sui quali l'abrasione non può prodursi, abrasione che serve a dare corpo ad un ambiente che negli schizzi è già presente, luogo pensato, ricordato

ma non raffigurato (immagini 10 | 11 | 12). Gli schizzi suggeriscono ancora un iter, reso operativo da Marin in vista del cartone realizzato, che si avvicina di nuovo all'architettura o meglio ai suoi aspetti processuali di formalizzazione del progetto, studiato attraverso progressivi sketch d'interpretazione e di studio: l'architettura ha lo scopo di costruire un ambiente, cioè di stimolare percezioni, evocare sensazioni ed usi; soltanto una forma che emerge pian piano da un abbozzo, che cresca strato dopo strato - da architetto affermerei "pianta dopo pianta" o "sezione dopo sezione" - ha l'energia di affrontare il tema e chiarirlo nell'uso che si pensa debba accogliere.

Prima del disegno c'è tutto e nulla al tempo stesso. L'idea di uno spazio architettonico, di un ambiente, di un ritaglio di cava di Marin esistono solo all'atto del loro apparire in un disegno schizzato che ne rende poi possibile la realizzazione. L'immagine del cartone inciso e la vita dei ricordi che già lo schizzo ci evoca si compongono attraverso l'azione del prodursi dell'opera, rimandando al processo - tutto architettonico - che vede il risultato della forma quale «combinazione di un certo ordine di rapporti» (immagini 13 | 14 | 15 | 16 | 17).

L'autoesclusione dell'artista

Franco Purini



Infinito, vertigine, eccesso, sono, secondo chi scrive, alcune tra le parole chiave del lavoro di Giuliano Marin. La sua attitudine visionaria, che fa pensare alle avanguardie e contemporaneamente al loro essere state riassorbite ormai dalla storia, lo apparenta a Giovanni Battista Piranesi e alla crudeltà visiva di Gordon Matta-Clark. Tra Jorge Louis Borges e Howard Phillips Lovecraft i suoi spazi evocano la paura e il fascino della reclusione. In un trasferimento empatico l'occhio di chi osserva diventa un corpo intero che si confronta, come in un celebre racconto di Edgar Allan Poe, con misteriose e fatali compressioni. Una luce nera, una luce sadiana illumina il tutto in un gioco crudele di separazioni, di distanziamenti e di sezionamenti analitici. Magnetiche e antigravitazionali, le macchine prospettiche esposte in queste tavole evolvono dalla fissità al movimento chiamando la geometria a dotarle di una costruzione scientifica, ovvero di una sovrastruttura discorsiva che ama l'errore e l'oblio. Vicini all'architettura per la loro articolazione volumetrica, ma anche lontani da questa per la loro voluta estraneità all'abitare, gli autoreferenziali *objets à reaction poetique*, divisi tra il segnare e l'incidere, rinviano a sculture minimaliste provenienti da tempi remoti. In essi una nota arcaica incontra le atmosfere surriscaldate e metalliche di Metropolis.

Una scelta compositiva particolarmente riconoscibile e significativa è quella di disporre gli oggetti all'interno di uno spazio il quale, se riesce a contenerli, è però costretto a escludere la loro aura. In qualche modo tale spazio, che non riesce a misurare queste ambigue ed enigmatiche presenze accetta, all'interno di un enigmatico scambio di ruoli, di essere dimensionato da loro, rinunciando in questo modo al suo ancestrale ruolo ordinatore. La natura claustrofobica del contesto, il quale incastona ingranaggi, prismi, cubi in positivo e in negativo si fa così scenografia di un'apparizione, cornice di un teorema, luogo-non luogo di un conflitto formale. Allarmante e allarmanti le immagini di

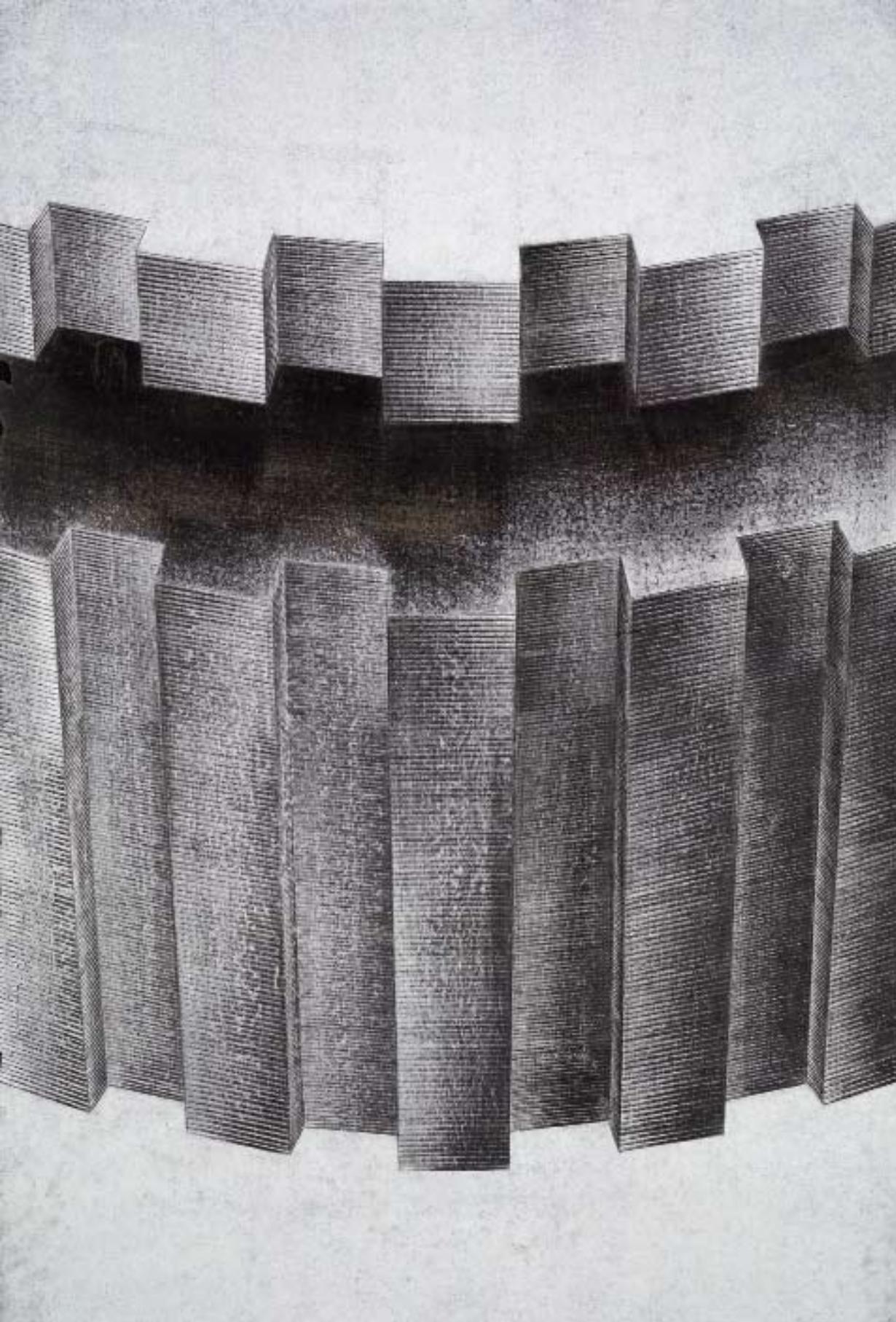
uno scontro tra regole esplicite e sottili eversioni trova una tregua transitoria nell'alleanza tra la necessità dell'opera e la sua casualità.

Senza voler essere, in prima istanza, artistiche, queste opere definiscono il proprio valore nella ricerca di una verità del fare, basata sulla sicurezza che dà la chiarezza del tema e, contraddittoriamente, sull'incertezza attorno a come esprimere. L'intenzione iniziale viene controllata fino a farla quasi scomparire, in modo tale che emerga, oltre di essa, la volontà. Tuttavia questa non conseguirebbe alcun risultato se fosse sostenuta solo dal mestiere o dallo stesso talento. Oltre a questo occorre possedere quella qualità indicibile, forse alchemica, che trasforma le forme accidentali in una forma compiuta e definitiva.

Questi disegni, che le varie stesure preparatorie induriscono come lavagne, nascono da un premeditato azzeramento di ogni abilità pittorica a favore di una scrittura in bianco e nero priva di qualsiasi aggettivazione. Una scrittura, si potrebbe dire, ridotta alla sua pura meccanicità. È in questa dimensione della negazione, che ovviamente non è negativa, che il loro autore si rivela artista. Amplificando le relazioni topologiche primarie Giuliano Marin destabilizza, con una violenza non troppo trattenuta, gli elementi che egli richiama da ciò che ha visto o che lo circondano per fissarli sulla superficie.

Attraverso una strategia che ha qualcosa di mistico, come gli esercizi spirituali di Yukio Mishima, egli ha scelto di costruire un mondo figurativo senza fondamenta sicure.

Un mondo forte proprio di questa sua intrinseca e orgogliosa fragilità, che correde fino al loro cuore i vuoti sapientemente scolpiti e le masse pazientemente profilate. Il convitato di pietra di queste opere è il tempo, il grande architetto che attende, nell'ombra e nel silenzio, di portare in esse la poesia dell'assenza, della cancellazione, del consumo delle cose. In questa ombra e in questo silenzio l'artista stesso, alla fine, come si è già detto, si autoesclude.



L'apparenza nuda

Andrea Giunti

Le opere di Giuliano Marin esplorano con tecnica minimalista e asciutto intellettualismo un paesaggio di forme architettoniche sospese tra onirico e realtà. Le immagini di Marin nella loro apparenza nuda, ci forniscono le tracce di un artista contemporaneo ancorato alle nostre avanguardie storiche. Futurismo e metafisica, dialetticamente in antitesi nella storia, sono i richiami, fusi in un gesto grafico e pittorico sorvegliato, che scarnifica l'intellettualismo metafisico ispirato ai miti ed alla storia, e raffredda il furore dell'avanguardia.

C'è dunque una cifra linguistica fortemente italiana nell'opera di Marin, che in presenza dello scivolamento dell'arte contemporanea verso "un supercodice internazionale", che globalizza i testi e le tecniche senza riuscire ad universalizzare i messaggi, non disperde i segni della tradizione moderna e dell'avanguardia. Suggestioni architettoniche ispirate da Sant'Elia

e da Terragni, si leggono nelle rigorose performance tra pittura e grafia, materializzate sul disinibito supporto della carta da pacchi.

Marin racconta una personale concezione del processo creativo, e la grande ascendenza che sente nei riguardi delle tecniche del disegno prospettico e delle distorsioni spazio - temporali tipiche del movimento surrealista (un'altra eco percepibile nelle sue opere), il tutto condensato in uno stile consapevole e maturo che rifugge da ogni concessione spettacolare e ci richiama alla sobrietà ed alla riflessione.





L'intervento di foderatura sui dipinti di Giuliano Marin

Matilde Migliorini

In questa serie di dipinti di grande formato, realizzati a grafite e colore acrilico su carta da imballaggio, Giuliano Marin ha trovato la sua espressione attraverso l'uso di un supporto pittorico "povero", dall'aspetto grezzo, che viene a tratti ulteriormente assottigliato attraverso un procedimento pittorico per successive sovrapposizioni e abrasioni del colore. Il suo colore è poco materico, quasi grafico, e tuttavia capace di suggerire profondità, non solo spaziale. Il tipo di carta scelto da Giuliano Marin come supporto pittorico è la cosiddetta carta *sealing* per imballaggi, color avana, lucida su un solo verso, con una caratteristica struttura a righe. Si tratta di una carta molto resistente, ma piuttosto sottile e scarsamente elastica (1).

La necessità di rinforzare questo tipo di supporto cartaceo in previsione dell'esposizione dei dipinti, ha portato Giuliano Marin nel laboratorio di restauro di dipinti in cui opera con le altre restauratrici Carla Mariani ed Esmeralda Peratoner, dove è stata valutata l'opportunità di un intervento di foderatura. Partendo dall'osservazione delle caratteristiche delle opere di Giuliano, quali la sottigliezza del supporto, l'assenza di uno strato preparatorio, la leggerezza degli strati pittorici e la presenza di zone assottigliate dall'azione abrasiva, siamo state subito portate ad escludere una foderatura di tipo tradizionale. L'utilizzo della tela come supporto di rifodero ci è sembrato infatti un intervento invasivo, tendente a snaturare le caratteristiche di leggerezza proprie di queste opere. In operazioni di questo genere infatti la tela, anche se a trama molto sottile, spesso tende ad imprimerle o a far trasparire la sua impronta sul supporto cartaceo. Inoltre, sebbene si tratti in entrambi casi

di materiali di natura cellulosa, la tela e la carta hanno una struttura molto diversa, e tendono quindi a reagire in modo differente al variare delle condizioni termoigometriche dell'ambiente. Per queste ragioni abbiamo suggerito una foderatura "leggera", da eseguirsi con carta velina *Bollarè*, fatta aderire al supporto per mezzo di un adesivo sintetico termoplastico (*Beva 371*) disiolto in un solvente organico.

Il metodo da noi suggerito è stato precedentemente messo a punto dal restauratore Matteo Rossi Doria per la foderatura di disegni e cartoni preparatori eseguiti su carta da spolvero, un supporto non molto dissimile da quello scelto da Giuliano Marin. Si tratta in entrambi i casi di carte leggere e molto sensibili all'umidità, sulle quali l'impiego di un adesivo tradizionale a base acquosa, avrebbe potuto facilmente creare tensioni e deformazioni del supporto. Abbiamo sottoposto preliminarmente un campione di carta da imballaggio dipinta da Giuliano ad una prova di foderatura, per verificare l'efficacia del metodo scelto e valutare l'adeguata grammatura della carta da rifodero.

Il supporto ci è così apparso sufficientemente rinforzato ma non appesantito, e la consistenza della carta da imballaggio più elastica e meno soggetta a deformazioni. La carta *Bollarè Thin Papers* da noi scelta, è una carta velina di alta qualità, resistente all'invecchiamento, dalla superficie liscia, e mostra un elevato grado di compattezza tra le fibre della carta lungo l'intera superficie. L'adesivo ritenuto idoneo a questo tipo di intervento, il *Beva 371* (3), è un termocollante sintetico che offre varie possibilità di applicazione nelle foderature particolari, solitamente non consentite dalle tradizionali colle.

Modalità di applicazione

I fogli di carta *Bollarè* sono stati nel nostro caso pretrattati con adesivo *Beva 371* diluito all'1,5% in cicloesano (un solvente organico molto volatile), applicato a spruzzo per mezzo di un compressore. La superficie della carta da rifodero risulta in questo modo uniformemente ma non eccessivamente collata.

A questo punto, la carta da rifodero è stata applicata sul verso dei dipinti, giuntandola in alcuni punti per mezzo di un termocauterio. Le opere sono state quindi poste sulla tavola calda a bassa pressione (T 50°) con un leggero effetto "sottovuoto".

La tavola calda a bassa pressione è uno strumento fondamentale per apportare temperatura e pressione simultaneamente ed uniformemente su tutta la superficie interessata. E' composta da un piano termico collegato ad un termostato e ad una pompa per il sottovuoto, che serve appunto per l'attivazione di adesivi termoplastici in caso di consolidamenti o foderature.

La pressione esercitata è leggera e controllata, cosa che rende il trattamento particolarmente utile per opere fragili o polimateriche.

Il metodo di foderatura da noi proposto è da considerarsi reversibile, in quanto l'adesivo *Beva 371*, applicato a spruzzo e quindi in uno strato particolarmente uniforme e sottile, rinvie ne portando la superficie ad una temperatura di 40 o più gradi. Questo tipo di foderatura sarà in grado di prevenire le deformazioni del supporto, anche in previsione di un trasporto all'interno di un imballaggio rigido tubolare: all'arrivo sarà sufficiente distendere l'opera per alcune ore, preferibilmente sotto un peso leggero, per farle riassumere la planarità originaria.

La foderatura con carta *Bollarè* inoltre non esclude una successiva foderatura di rinforzo con tela leggera di poliestere, qualora le esigenze espositive dovessero richiederlo in futuro. Infine, nell'eventualità fosse necessario poter ancorare i dipinti ad un supporto rigido quale *polyplatt*, cartoncino conservativo, cartoncino alveolare, ecc.., sarà possibile e anche tecnicamente semplice applicare lungo il perimetro delle opere delle strisce di carta collata aggiuntive "falsi margini", per mezzo di un termocauterio o ferro da stirto.



NOTE:

1) Più tecnicamente, la carta da imballaggio è una carta prodotta a macchina partendo da polpa di legno, in cui la lignina viene sfibrata chimicamente e selettivamente, lasciando intatte le fibre di cellulosa: si ottiene una pasta marrone che dà origine ad una carta finale con caratteristiche di buona resistenza.

2) Matteo Rossi Doria : 'Il consolidamento strutturale dei dipinti su tela secondo Gustav Berger. Valutazioni e riflessioni a trent'anni dall'introduzione del Beva 371' - Publiè dans: "Progetto Restauro", Maison d'édition: Il Prato, mars 2005

3) *Beva 371* adesivo per termocolleggio in soluzione. Composizione di base: acetato di vinil-etilene, polietilene, resina chetonica N, paraffina. Soluzione al 40% in toluolo-benzina rettificata 80/120. Punto di fusione: 68°C circa. Dopo l'applicazione diventa incolore e trasparente. Indice di acidità: inferiore a 1. Solubile nei solventi alifatici e aromatici. Resistenza elastica: ottima.





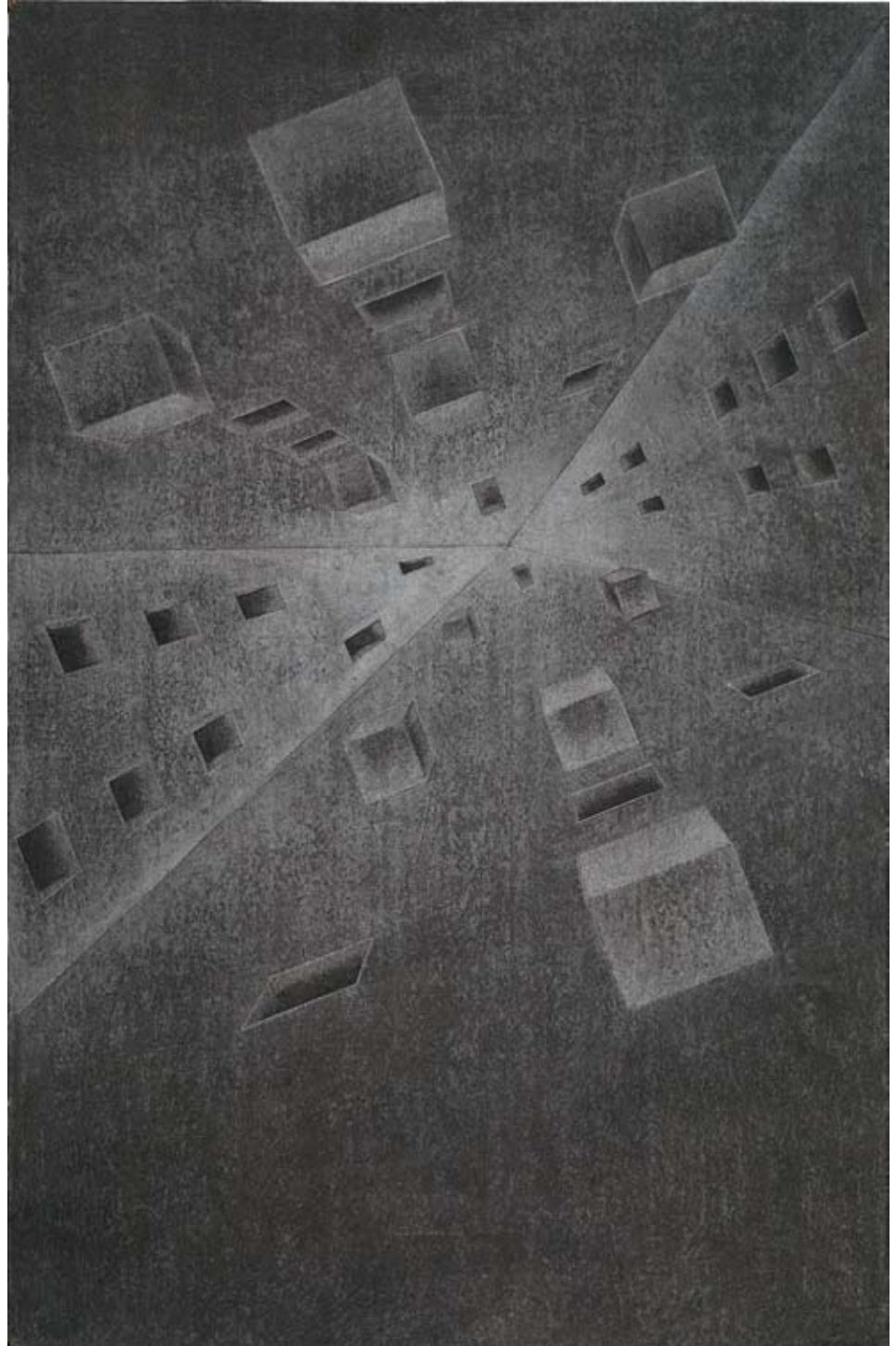
Opere

Vertigo (ostracismo \ ostracisme)

2008

acrilico su carta da imballaggio,

acrylique sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



Vertigo (sublimazione \ sublimation)

2008

acrilico su carta da imballaggio,

acrylique sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

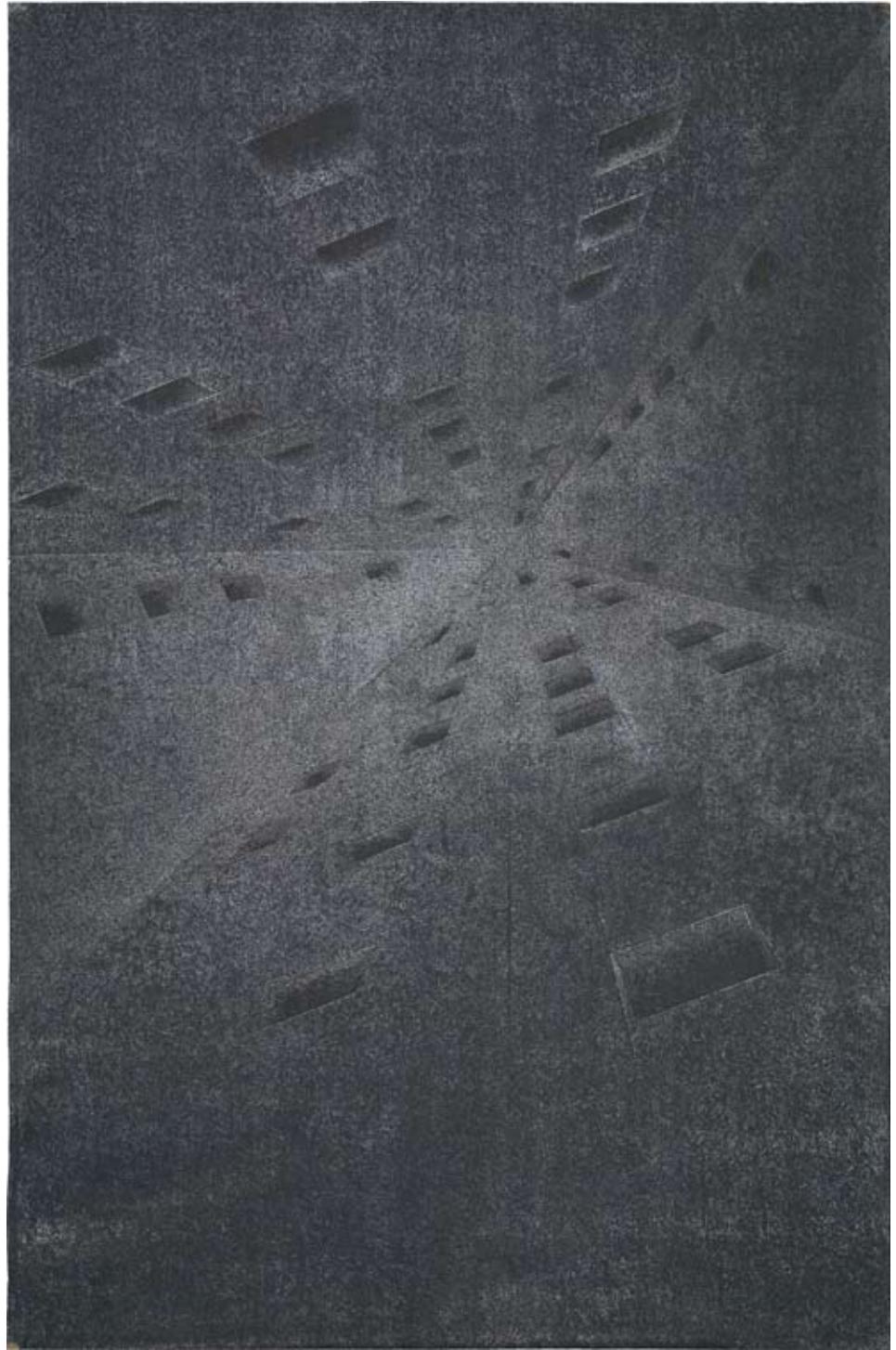


Vertigo (confidential)

2008

acrilico su carta da imballaggio,

acrylique sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

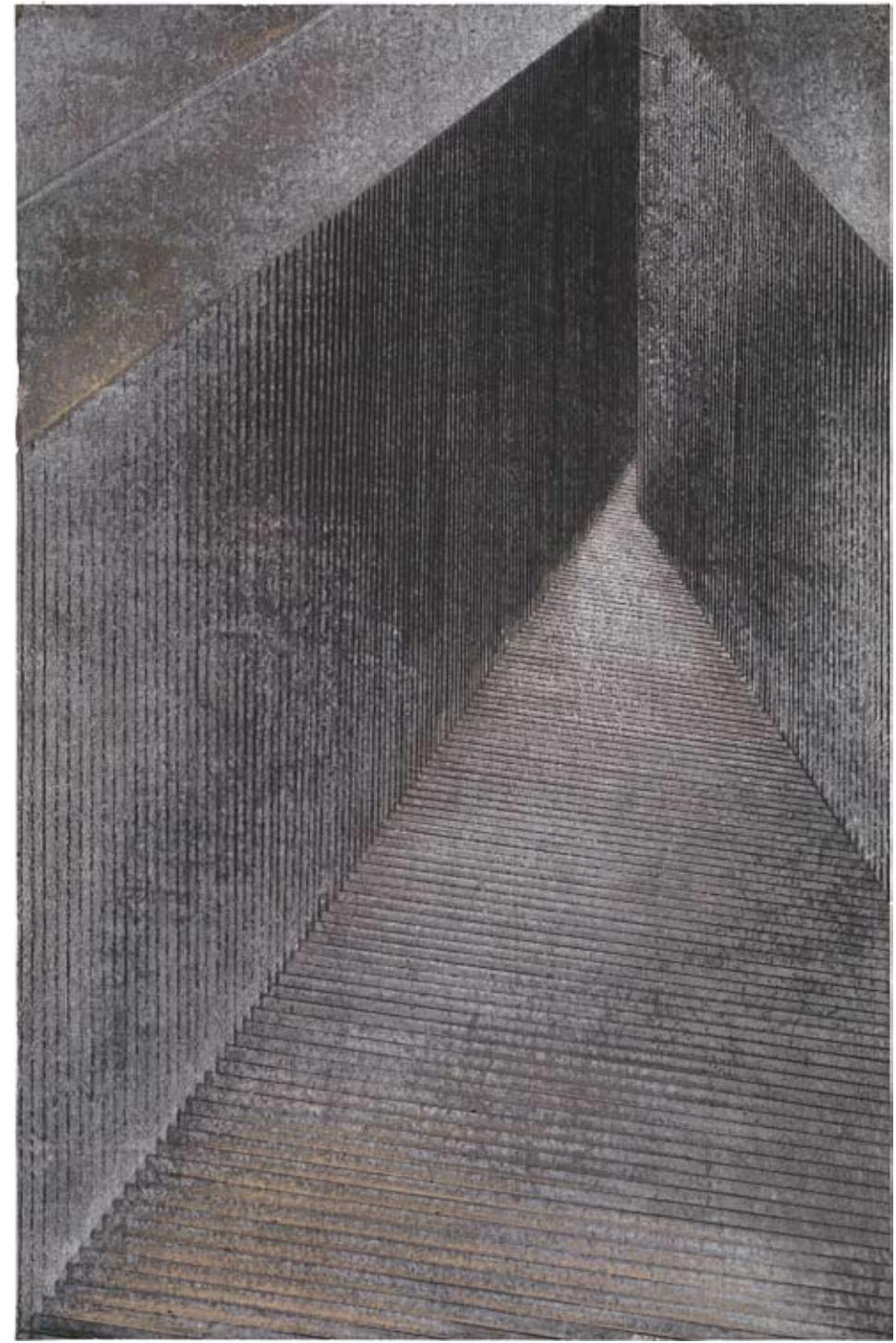


Wound

2009

Acrilico e matita su carta da imballaggio,

acrylique et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

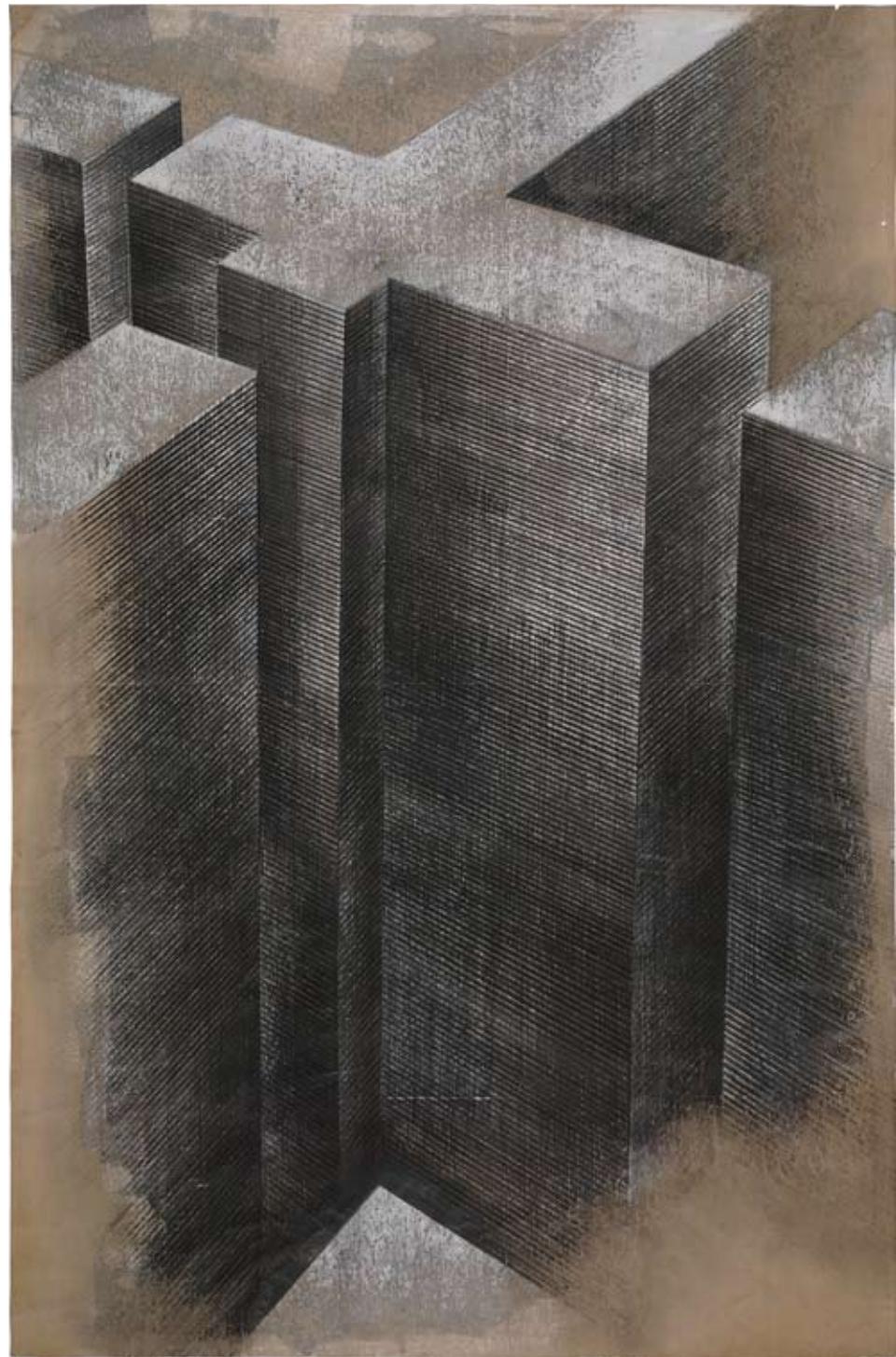


T_014 (transeunte)

2010

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

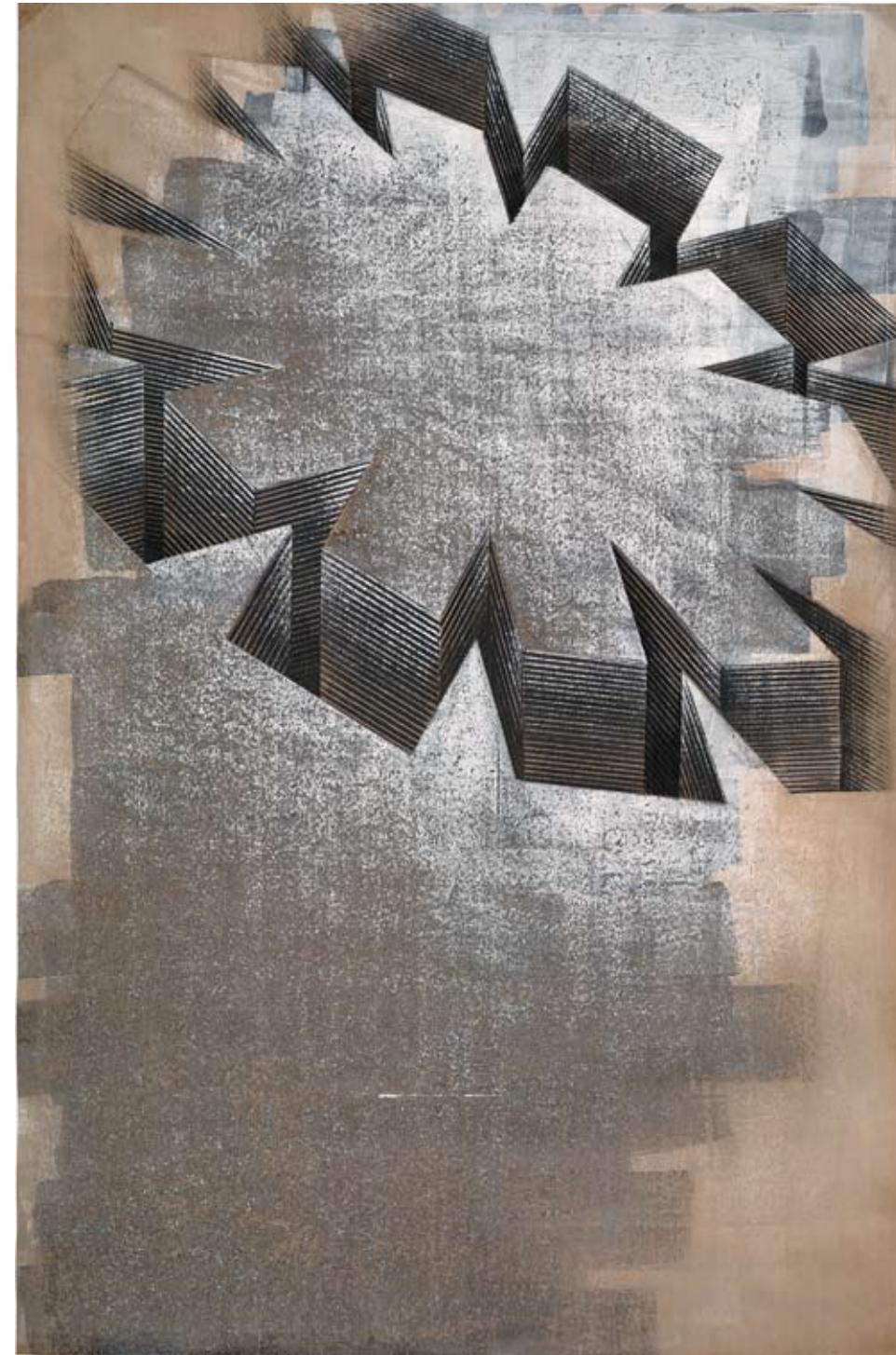


T_015 (transeunte)

2010

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



S_01 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,
détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



S_02 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,
détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x100 cm



S_03 (site)

2011

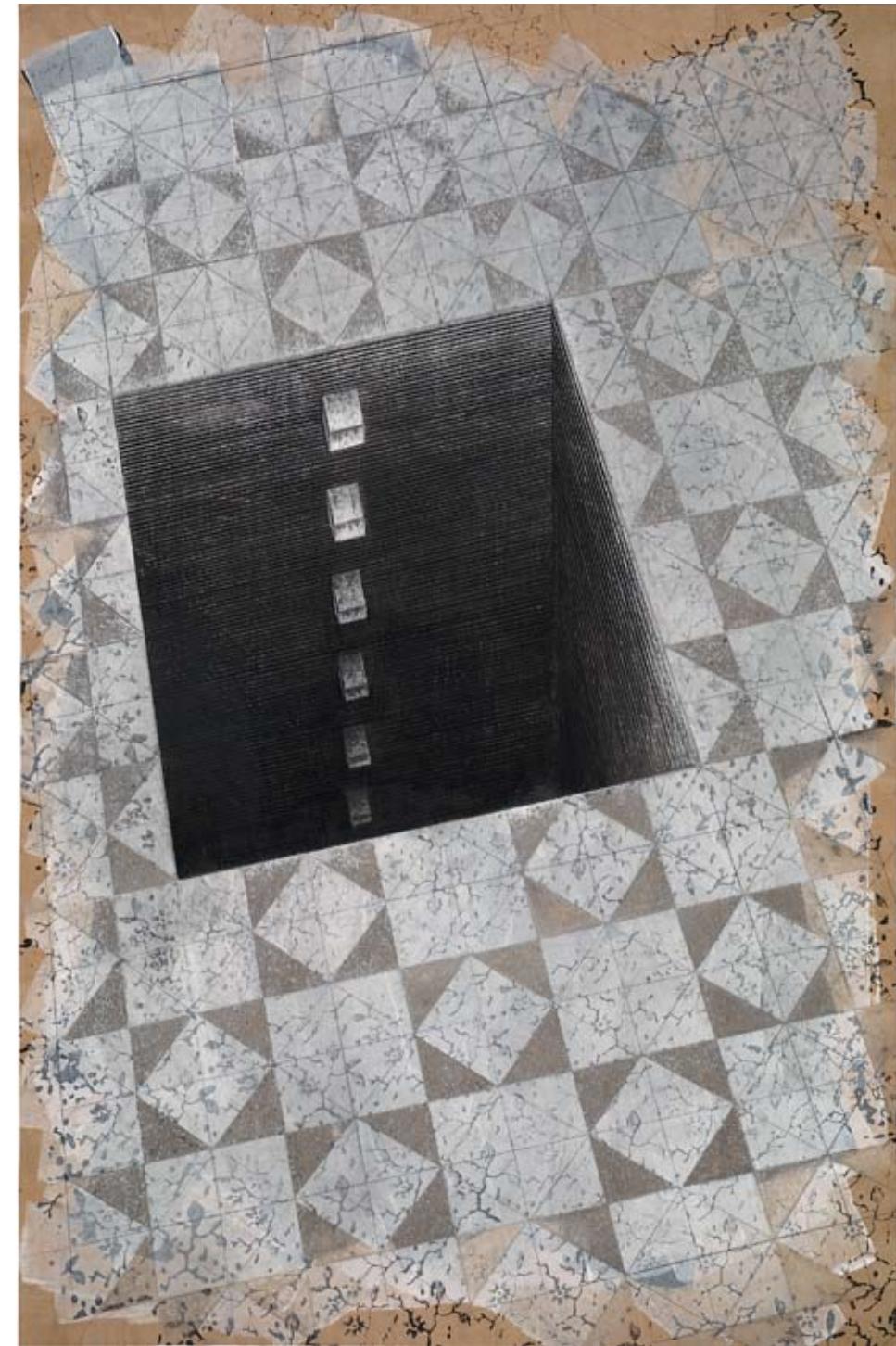
rullo decorativo, tempera e matita su carta da imballaggio,
rouleau, détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



S_04 (site)

2011

rullo decorativo, tempera e matita su carta da imballaggio,
rouleau, détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

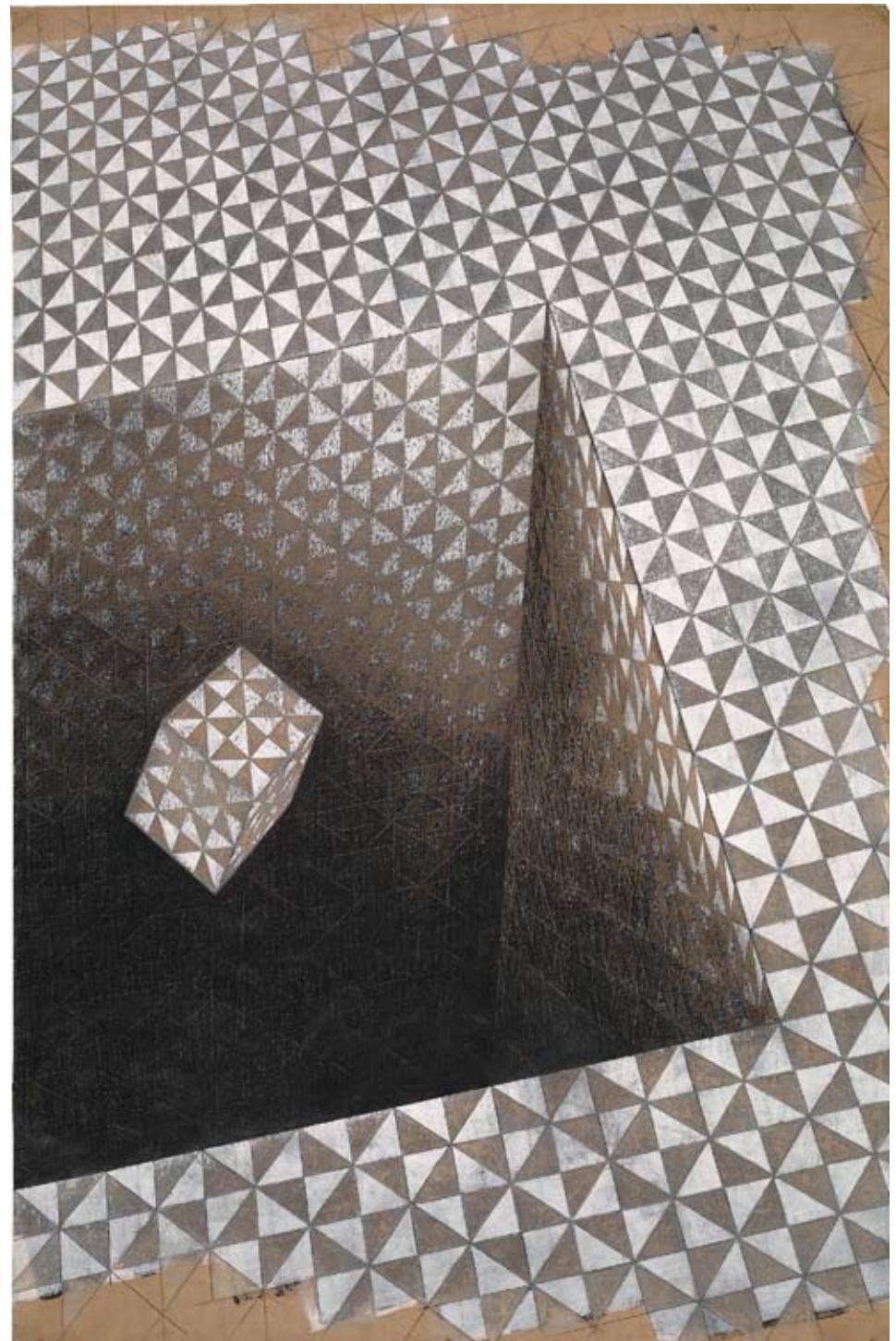


S_05 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

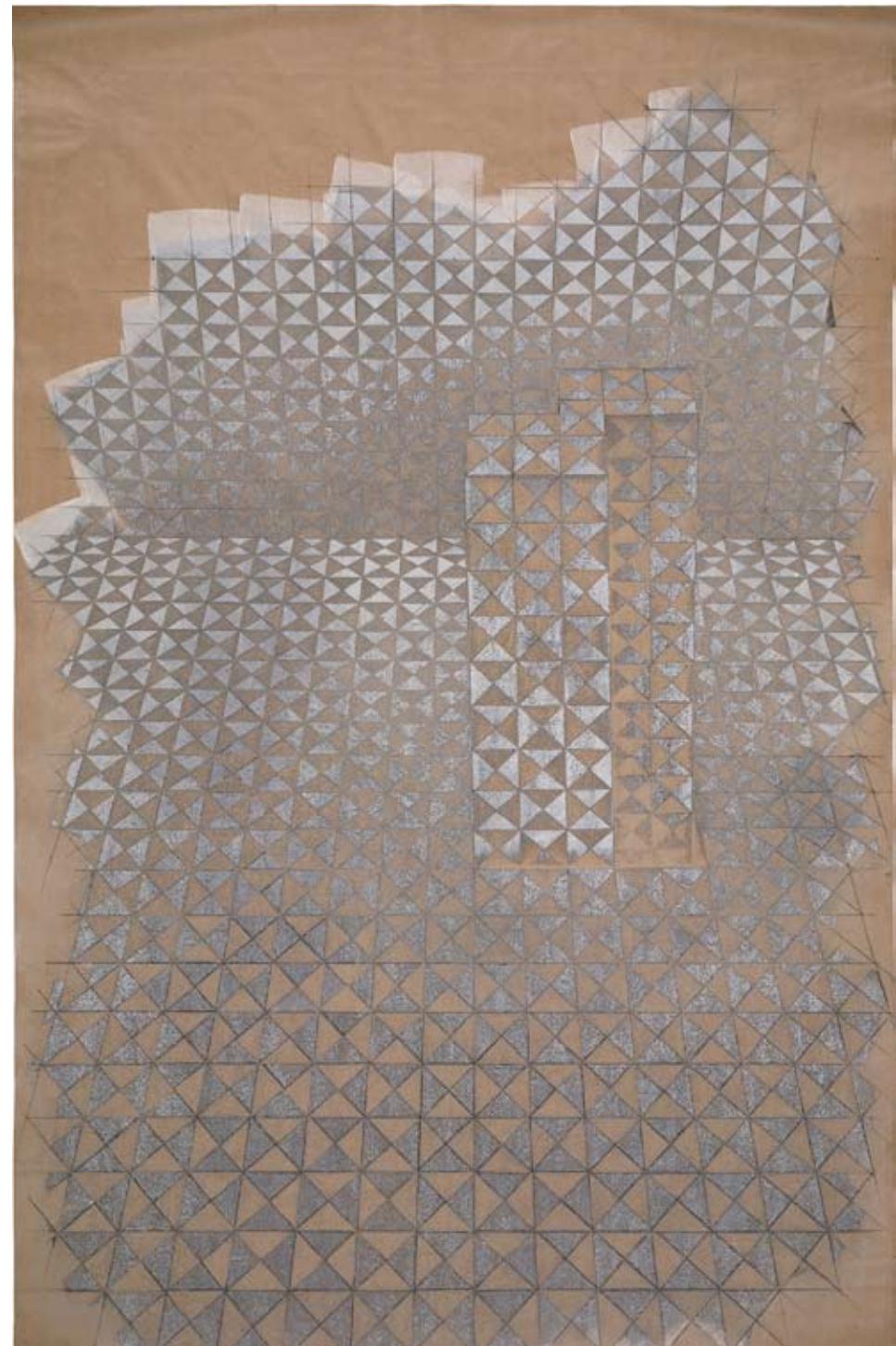


S_06 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

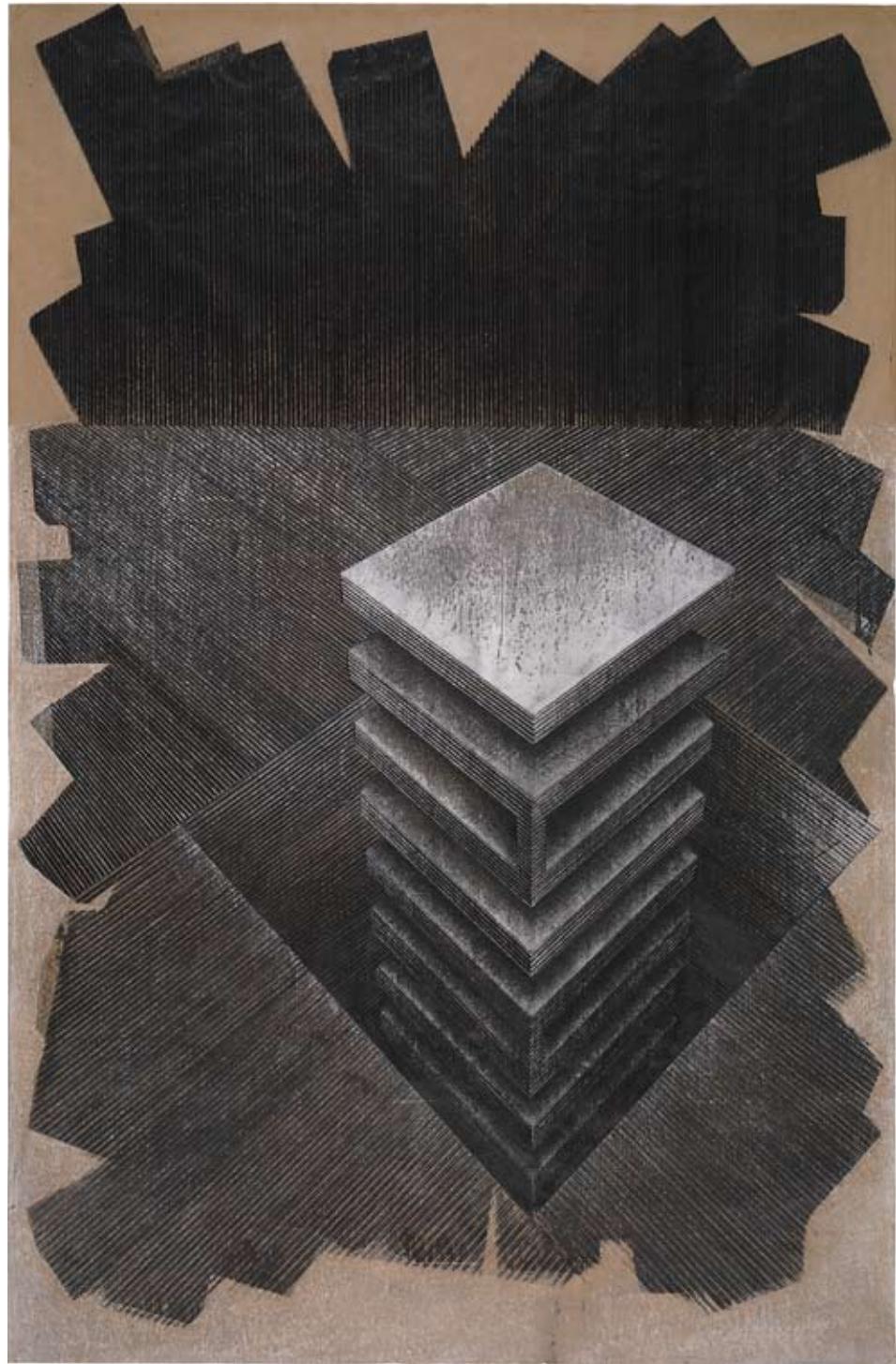


S_07 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



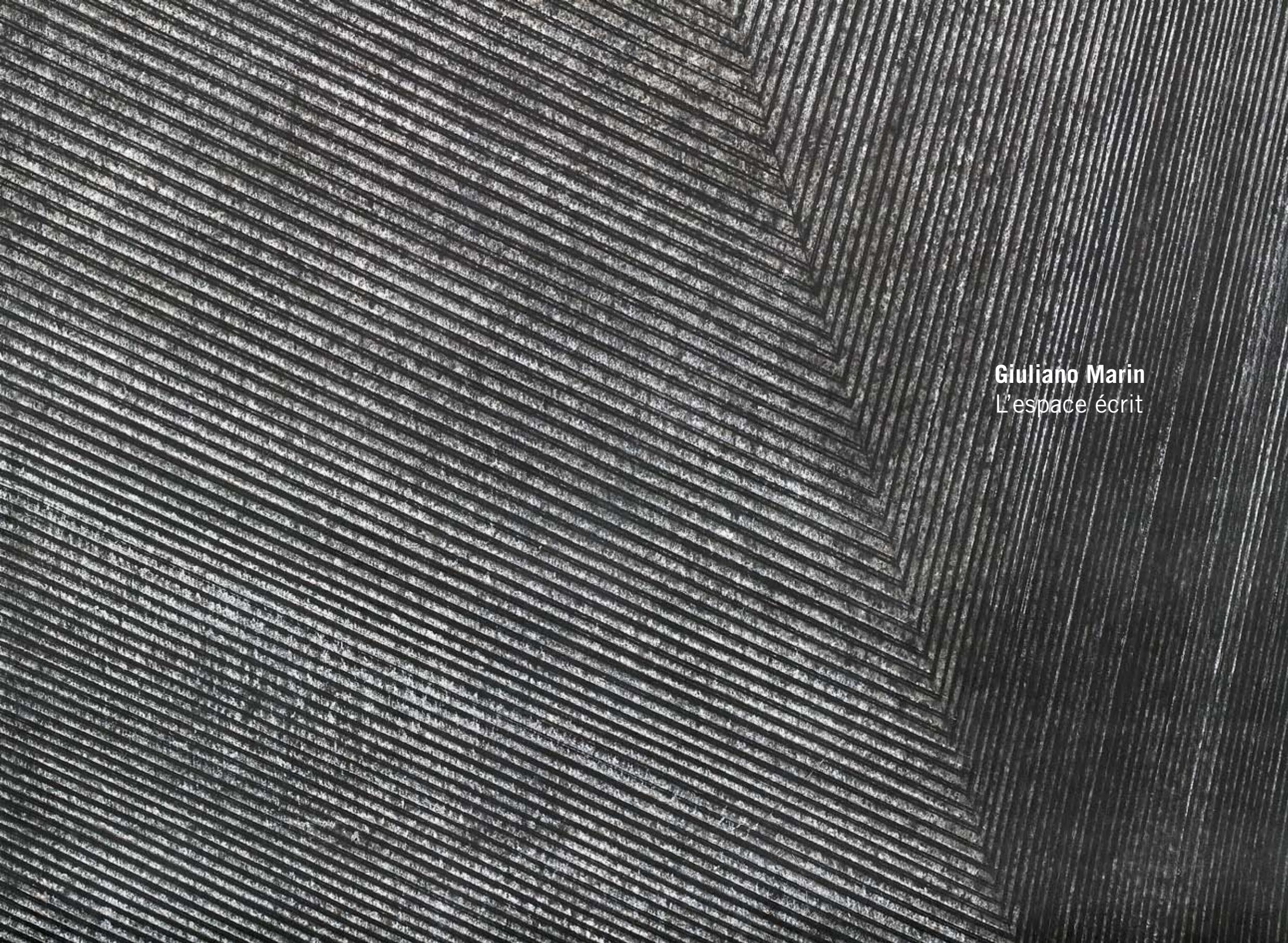
Biografia



Giuliano Marin nasce a Castelfranco Veneto (TV), vive a Roma. Compie studi tecnico - commerciali, successivamente frequenta un corso di grafica e design, contemporaneamente collabora con la Encofilms alla realizzazione di svariate scenografie e spot pubblicitari per numerosi programmi televisivi per le reti Rai e Mediaset. L'interesse per geometrie pure ed essenziali e per i volumi hanno caratterizzato nel tempo la sua ricerca. E' possibile individuare nel suo studio tre fasi: la prima è connotata da una forma compositiva iper-realista, con una produzione di opere dagli anni '90 al 2000 che culmina con la presenza a Palazzo Serlupi di un'opera inserita nella rassegna d'arte contemporanea 'Straordinari Cortili' organizzata da Arnaldo Romani Brizzi e da Ludovico Pratesi; la seconda è connotata da un progressivo abbandono dell'iper-realismo per avvicinarsi con maggiore libertà ad un aspetto più gestuale e segnico, con una produzione di lavori fino al 2005. Dello stesso periodo la collettiva presso la Galleria 9 arte Contemporanea di Roma a cura di Elisabetta Giovagnoni e la Colectiva En Balmes a cura di Carme Espinet, presso la Galleria Espinet di Barcellona e la selezione per la seconda volta, la prima nel 2002, all'International Young Art 2004 Artlink Tel Aviv in collaborazione con Sotheby's. L'interesse per l'architettura razionalista italiana e la continua esemplificazione conferiscono al disegno una cifra fumettistica, dando vita ad una Gotham city mediterranea. Del 2008 la mostra - Gotham City – al Dangen Art Gallery di Nashville U.S.A. The road to contemporary art alla galleria Oredaria di Roma. L'attuale fase è ancora connotata da visioni immaginarie di 'architetture scritte'. Del 2010 il cortometraggio 'ritratto d'artista' a cura di Adriano Candiago per il corso di Cinema e realtà di Daniele Segre, del centro sperimentale di cinematografia di Roma.

Mostre

2012 Parigi, GALLERIA VÉRA AMSELLEM. "Lo spazio scritto", personale a cura di Vittoria Biasi. **2011** Roma, 'VIVERE L'ARCHITETTURA'. Scenografia per il Chroma-key della VII serie della trasmissione in onda sull'emittente RomaUno. **2010** Roma, CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA. Cortometraggio sul lavoro di Giuliano Marin a cura di Adriano Candiago per il corso di Cinema e realtà di Daniele Segre. **2008** Roma. GALLERIA OREDARIA, arti contemporanee, "The road to contemporary art". Nashville, U.S.A. DANGEN ART GALLERY. Presente con "Gotham City". **2006** Roma, GALLERIA FONDACO. Presente con "Gotham City". Vercelli, VERCELLI MEETING ART. Presente con "Gotham City". **2005** Roma, GALLERIA GIULIA. Mostra collettiva. Roma, GALLERIA 9. Via della vetrina contemporanea. Collettiva con Marzia Gandini, Giuliano Marin, Steven Meek. Ankara, Turchia, STATE MUSEUM, I Biennale Internazionale, "Fighting Poverty In The World". **2004** Emirati Arabi Uniti, SHARJAH ART MUSEUM. Art Card. Certosa S.Lorenzo Padula (SA), Collaborazione alla realizzazione di "No Exit" di Baldo Diodato "Le Opere e I Giorni", a cura di Achille Bonito Oliva. Roma, GALLERIA NAVONA 42. Collettiva a cura di Nicoletta Zanella. Barcellona, GALLERIA ESPINET. Colectiva En Balmes, a cura di Carme Espinet. Tel Aviv, ARTLINK in collaborazione con Sotheby's. Semi-finalista dell'International Young Art. **2003** Fondi (LT), selezionato al concorso nazionale "La mia idea di Campagna Romana e Laziale", organizzato dalla GALLERIA CA' D'ORO di Roma per il Consiglio Regionale del Lazio. **2002** Roma, GALLERIA CA' D'ORO. International Art Fair Riparte. Roma, GALLERIA PINO CASAGRANDE. Collaborazione alla realizzazione del film "Marco Aurelio" di Baldo Diodato a cura di Achille Bonito Oliva. Tel Aviv, ARTLINK in collaborazione con Sotheby's. Semifinalista all'International Young Art. Roma, GALLERIA CA' D'ORO. Mostra personale, "Organico Inorganico" a cura di Gloria Porcella. S.Giorgio a Cremano (NA), VILLA BRUNO. Segnalibri d'Artista a cura di Franco Cusati. **2000** Roma, PALAZZO SERLUPI. "Straordinari Cortili" a cura di Arnaldo Romani Brizzi e di Ludovico Pratesi. **1999** Roma, ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI. Mostra collettiva, "Tre Personalni Ossessioni".



Giuliano Marin
L'espace écrit



L'espace écrit
par Dino Gasperini, Conseiller général aux
'Politiques Culturelles et Centre
Historique' de Rome Capitale

Réalité et vision se fondent et se mélangent, se repoussent pour en suite s'unir, dans les œuvres qui composent l'exposition "L'espace écrit", de Giuliano Marin. Architectures idéales comme les codes d'un alphabet spécial et mystérieux. Monochromes de Marin émergent de la lumière et en faits la obscurcissent avec l'éclair intérieur d'une série de fragments infinis.

C'est la narration de constructions intérieures, mentales et émotoives, qui dessinent la ligne de démarcation entre intérieur et extérieur, horizon et observateur.

Introduction
par Valentina Piscitelli

Un modèle idéal de société évoluée tend à distribuer les ressources économiques, en projetant des modèles de développement capables de réaliser un panorama de croissance harmonique pour tous ceux qui la composent, et en reconnaissant, avec ça, implicitement leur droit à s'imposer et attribuant au concept de "différence" la valeur de ressource commune. Pour arriver à ce but il faut donner la valeur correcte à la tangibilité et à la créativité comme moyen auquel on ne peut pas renoncer pour l'évolution de la société. Après plus d'un an de préparation l'exposition de Giuliano Marin "Lo spazio scritto" arrive à Paris. C'est la première de quatre expositions du projet "Territori del bianco", par Vittoria Biasi. L'idée du critique est la mise en page du travail de 4 artistes italiens qui vont se succéder au cours du 2012 dans la galerie Véra Amsellem, que nous remercions. Pour la première fois Rome Capitale (la Mairie de Rome) a patronné une série d'expositions à l'étranger pour "Territori del bianco", nous remercions le Conseiller général Monsieur Dino Gasperini; la Mairie de Castelfranco Veneto, ville natale de Giuliano Marin a patronné l'exposition "Lo spazio scritto", nous remercions le Conseiller Monsieur Giancarlo Saran. Nous remercions: Centro sperimentale di Cinematografia di Roma - Corso di Cinema e realtà, de Daniele Segre qui a produit une vidéo pour l'artiste avec la réalisation de Adriano Candiago et montage de Marcello Saurino. Face2face studio de Pino Abbrescia et Fabio Santinelli pour la photographie. Claudio De Angelis a étudié la naissance des œuvres, de l'esquisse jusqu'au travail fini. Andrea Giunti et Franco Purini qui ont suivi le chemin psychique de l'artiste avec leur intuition. Matilde Migliorini, Carla Mariani et Matteo Rossi Doria, qui ont travaillé à la conservation des œuvres. Aldo Kanneworff qui a édité les œuvres sur le web. Virginia Foderaro qui a édité ce catalogue. Muriel Fedi, graphiste. Nous remercions Stefania Pettinato, Marina Natoli, Vanessa Santoni Claudia Lovisetto, Valeria Arnaldi, Carlo Simioni, Bruno Maurizi, Ignazio Argentieri, Julian Vertefeuille et Martine Duhamel, démiurges des voies de communication de la culture. Nous remercions nos sponsors et Vous qui êtes sur le point de connaître une partie des œuvres de Giuliano Marin.

Écrire l'espace par Vittoria Biasi

Dans le constant processus d'explorations linguistiques et sociales, certaines créativités s'imposent, gagnant célébrité, pendant que d'autres recherches, comme la braise sous les cendres, suivent un parcours discret, solitaire, loin des bruits. Ces formes sont en dialogue permanent avec l'identité culturelle, avec la mémoire picturale, avec ce que Kafka appelait "La nostalgie de la croissance, de l'expansion du minuscule moi et de la communion".(1) L'attention pour le manifeste suprématiste de Malevic, après des années de distraction, est célébrée par les néo avant-gardes et le concept, la sémiotique du blanc semblent réunir les langages du monde, d'orient à occident, en dessinant la frontière entre un avant et un après. L'idée du blanc a, dans le nouveau siècle, son printemps dans la révolution des jasmins, dans les mouvements des étudiants qui tendent à l'espace les paumes des mains, couvertes de blanc, demandant attention. La demande blanche fait rappeler la nostalgie de Kafka pour la valeur humaine, pour l'individualité. Les paumes tendues rappellent les empreintes blanches des grottes d'Altamira, laissées sur les parois comme la signature de la participation à une cérémonie d'initiation, à une recherche dans la profondeur.

L'ancien retourne dans le nouveau, détermine un corps de totalité historique consciente, où la fin et le début se rencontrent. Sur ces petites réflexions naît le projet expositif "I territori del bianco" et l'expo de Giuliano Marin "Scrivere lo spazio". Un retour du réel est annoncé par Foster dans les néo avant-gardes. L'historien considère la monochromie des années 50 et 60, de Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, jusqu'à Robert Ryman, dépositaire du statut pictural moderne. Le concept de réel et de statut pictural s'enracine dans le nouveau siècle avec le retour du dessin qui souligne le rachat du moi dans la composition picturale. À l'intérieur des monochromies Giuliano Marin écrit des nouveaux lieux, limites, espaces. Ils sont le réel, récitation profonde de l'image de ceux qui les ont envisagés en cherchant un nouveau sens dans l'aménagement, un au-delà du jeu qui mécaniquement transforme et submerge le sujet. La poétique de Giuliano Marin est renfermée dans la méthode, avec laquelle l'artiste enquête, destructure la couleur. Les étapes

emmènent à la vision constructive d'un monde qui sort de l'obscurité et impose dans l'espace l'écriture du blanc. La première opération picturale est dans l'application de la couleur noire sur du papier d'emballage de différentes épaisseurs, mais de la même dimension. Après le séchage l'artiste applique la couleur blanche, avec un nouveau temps de séchage. Les deux opérations monochromes sont le préliminaire et la provocation pour un travail d'érosion, d'usure et de polissage de la surface. Le frottement avec le papier de verre détermine des mélanges chromatiques, révèle des nuances inattendues, donne épaisseur à l'œuvre, en sorte plasticité, l'émanation. L'activité manuelle sur la surface est la recherche de la cohérence linguistique au-delà de tout sacrifice ou séduction. La déclaration de son propre "être là" est dans le geste du dessin qui rassemble, en des lignes simples, les représentations, les luminosités les plus chères, les plus intimes.

Les œuvres de Giuliano Marin révèlent la cohabitation d'une double possibilité linguistique, d'où à la liberté des signes lumineux éparsillés sur la surface, à la phase de l'émersion naturelle du signe correspond l'instant analytique de la lecture, réflexion et écriture de l'espace. Le procédé se base sur une méthode dialogique à l'intérieur d'un format, d'un matériel, éléments répétés de chaque œuvre. Le dualisme chromatique, le procès d'épanouissement proposent des signes, fragments que l'artiste colle dans un monde au-delà, dans la conquête d'un métalangage. Ses architectures s'élèvent ou s'effondrent dans une succession de lignes qui comprennent l'infini et où l'arrêt représente la suspension d'un code de construction, de défi du visible, sommet de l'iceberg, de l'inaccessible caché, comme dans les sites S_03, S_04, S_01. Les œuvres exposées appartiennent à la recherche graphico-picturale sur les différentes conceptions d'espace *transeunte* qui enveloppe la relation entre émersion et profondeur. Le trait linéaire décline des images et les géométries basées sur la simplicité linéaire, répétée et sur l'inclinaison de la ligne. (09) Une force autogénératrice pousse le solide à l'extérieur pendant qu'un jeu de géométrie primaire lance le défi aux possibles dimensions de l'espace. La créativité des signes reconduit l'attention sur la phénoménologie du dessiner et sur le processus

de créer le vide, la profondeur, l'espace, la forme. Dans ce sens les architectures de Marin se reconnaissent dans la progression numérique. Le numéro est la "ratio" cachée de la relation espace/temps réalisée dans la narration, dans le titre. Le numéro, principe de chaque construction, est le seuil, la traduction de ce signe divin et orageux qui agite l'esprit dans le rapport avec l'idée de l'infini. Le numéro, comme le blanc, marque la limite, la frontière entre le visible et l'invisible, ou l'exprimable: il place le "faire" sur le seuil du rapport avec l'esprit, avec son idée d'infini, avec l'idée du monde qui contient la diversité par excellence. Le langage constitue un discours réfléchi et l'image d'un moi, qui parle et exprime au moyen d'un système répandu, répété de conjugaison excentrique. Le processus de la matière et numéro proposé par l'artiste dans les œuvres est un observatoire placé dans un développement réel, d'agrandissement, non pas d'abstraction.

Le concept de réalité est uni à la phase du projet, de signification, d'utopie dans lesquels le monde et l'objet se fondent, le niveau et horizon s'unissent en tonalités monochromes, le ciel et la paroi obtiennent portions d'espace, font l'éloge de la ligne. Les paysages de Marin dégagent l'aura d'une pensée renfermée dans des architectures qui aspirent à la verticalité, en des morceaux de ciel qui peuvent être le plancher de la profondeur, à l'origine de l'invisible. Ceci se répand partout, sature le décor, fait correspondre les modularités, esthétise les coins, exclut les présences humaines, lumières nostalgiques ou de solitude. La poétique de Marin peut se placer sur la continuation du constructivisme, de l'unisme d'un art cinétique de Nauman Gabo à Victor Vasarely avec le désir de transformer le mouvement en sentiment de la forme, dans le respect de l'ordre, de la rigueur, de l'humain.

Les architectures conduisent à l'intérieur de structures atemporelles, vécues au-delà de la dévastation du temps: elles sont des visions du lieu profond de protection de toute forme de pillage à l'intérieur d'un songe faustien rationnel.

Les carrières de la mémoire par Claudio De Angelis

Ne nous arrêtons pas aux aspects "volumétriques" des cartons de Marin. Leur convergence vers une physionomie génériquement architectonique ne doit pas suffire. Ils nous parlent de la masse intérieure, de la masse creuse, comme dirait Focillon. Au sens large on pourrait les rapprocher à des architectures, en parallèle, parce qu'ils en saisissent le caractère le plus vital, celui de s'ouvrir et se faire habiter, par des yeux et des corps d'un spectateur qui a déjà appris à bouger et à agir dans l'espace quotidien, dans l'espace de sa propre nature humanisée. (images 01 | 02). Dans ce mouvement continu entre une ouverture et un creux, entre être spectateurs du panorama constitué par un plan horizontal idéal toujours visible où descendre dans les coupes verticales ou diagonales, les œuvres de Marin expriment la capacité de faire revenir à l'esprit en même temps un monde de choses omises ou coupées - comme en effet le plan horizontal - et attirer vers ce qui existe mais qui échappe à la perception, dans le fond d'un creusage. (images 03 | 04 | 05) Comme des coupes nettes dans une carrière pour l'extraction du marbre ou du travertin mettent à jour les mémoires d'un morceau de terre et sa formation dans le temps, ainsi le procédé utilisé par Marin parcourt physiquement l'interiorisation vers un espace que nous savons exister. Ce procédé parle à notre mémoire, l'active et la met en marche, la stimule vers la recherche et la perception de l'espace. La séquence des fonds, le carton même, l'acrylique noir et après le blanc, répandus et polis pour obtenir des lumières, ombres, effets de volume, sont déjà un travailler à la mémoire de la matière choisie par l'artiste, ils ne sont pas seulement une technique, mais un premier contact qui allie le faire avec un monde entrevu, mémorisé. À eux-mêmes se rapproche l'écriture des "visages" des parois, donnée verticalement ou horizontalement parfois à suggérer une stratification d'un élément mnémonique, parfois à souligner que vers le fond inconnu se cache le but de la recherche presque comme s'il s'agissait de graver des données, des informations, des souvenirs sur un support magnétique ou sur un vinyle (images 06 | 07 | 08 | 09). Donc les paysages des œuvres de Marin ne composent pas de formes extérieures d'un récit de l'intérieur à l'extérieur ou vice versa, mais ils sont eux-

L'autoexclusion de l'artiste par Franco Purini

mêmes un récit, qui sort de l'intérieur de sa propre formativité, en mettant de côté tout bagage géométrique ou canon représentatif; c'est en actualisant dans le mouvement de l'œil qu'ils portent le récit d'un territoire selon le point de vue émotif et physique du spectateur et c'est là qu'ils transmettent leur proximité à l'architecture et à l'expérience d'essayer une architecture. Ce n'est pas un cas si, en parlant avec l'artiste, on découvre comme, pendant son travail sur l'œuvre, il invente le "moyen d'agir" à l'instant, presque comme si l'idée initiale se laissait exécuter dans un événement physique et mental duquel au début on n'en connaît pas bien la fin. Dans ce sens les croquis préparatoires qui souvent apparaissent synthétiques, renvoient à des éléments qui ne seront pas perdus dans l'œuvre réalisée et non finie, et qui ne doit pas nier le travail du faire. L'utilisation du crayon feutre, du stylo à bille ou au pilot sont des rappels à la dimension de l'essentiel, des instruments inef-façables, sur lesquels l'abrasion ne peut pas se produire, abrasion qui sert à donner corps à une ambiance qui dans le croquis est déjà présente, lieu pensé, mémorisé mais non pas représenté (images 10 | 11 | 12). Les croquis suggèrent encore un parcours, rendu opérationnel par Marin en vue du carton réalisé, qui se rapproche à nouveau de l'architecture ou, on dirait mieux de ses aspects du procédé de formalisation du projet, étudié au travers de sketchs progressifs d'interprétation et d'étude: l'architecture a le but de construire une ambiance, c'est-à-dire de stimuler des perceptions, évoquer des sensations et des us; seulement une forme qui s'élève peu à peu d'une esquisse, qui se forme couche sur couche - en tant qu'architecte j'affirmerais "plan après plan" ou "section sur section" - a l'énergie pour aborder le sujet et l'éclaircir dans l'us que l'on pense elle devrait accueillir. Avant le dessin il y a tout et rien en même temps. L'idée d'un espace architectural, d'une ambian-ce, d'une retaile de charrière de Marin existent seulement au moment de leur apparition dans un dessin esquissé qui rend en suite sa réalisa-tion possible. L'image du carton gravé et la vie des souvenirs que déjà l'esquisse nous évoque se composent à travers l'action du dévelo-pement de l'œuvre, renvoyant au procédé - tout architectural - qui voit le résultat de la forme en tant que "combinaison d'un certain ordre de rapports"(images 13 | 14 | 15 | 16 | 17).

Infini, vertige excès sont, selon le soussigné, les mots clés du travail de Giuliano Marin. Son attitude visionnaire, qui fait penser aux avant-gardes et en même temps à leur être déjà réabsorbées par l'histoire, le lie à Giovan-ni Battista Piranesi et à la cruauté visuelle de Gordon Matta Clarke. Entre Jorge Louis Borges et Howard Phillips Lowecraft ses espaces évoquent la peur et le charme de la réclusion. Dans un déplacement empathique l'œil de ceux qui observent devient un corps entier qui est con-fronté, comme dans un célèbre récit d' Edgar Allan Poe, à des compressions mystérieuses et fatales. Une lumière noire, une lumière "sadienne" éclaire le tout en un jeu cruel de séparation, d'éloignements et de sectionnements analyti ques. Magnétiques et antigravitationnelles, les machines perspectives exposées en ces tableaux évoluent de la fixité au mouvement en demandant à la géométrie de les douter d'une construction scientifique, c'est-à-dire d'une superstructure discursive qui aime l'erreur et l'oubli. Voisins de l'architecture à cause de leur articulation volumétrique mais aussi loin d'elle pour leur non-appartenance voulue à l'habiter, les autoréférentiels objets à réaction poétique, divisés entre dessiner et graver, renvoient à des sculptures minimalistes provenant de temps lointains. En eux une note archaïque rencontre les atmosphères surchauffées et métalliques de Metropolis. Un choix de la composition particuli èrement reconnaissable et significatif est celui de placer les objets à l'intérieur d'un espace qui, s'il parvient à les contenir, est toutefois obligé à exclure leur aura.

De quelque manière cet espace, qui ne parvient pas à mesurer ces présences énigmatiques et ambiguës accepte, à l'intérieur d'un échange de rôles énigmatique, d'être dimen-sionné par elles mêmes, en renonçant ainsi, de telle manière, à son rôle ordonnateur ancestral. La nature claustrophobique du contexte, qui enchaîne des engrenages, des prismes, des cubes en positif et en négatif devient donc la scénographie d'une apparition, l'encadrement d'un théorème, lieu-non lieu d'un conflit formel. Alarmante et alarmantes les images d'un con-traste entre des règles explicites et de subtiles subversions trouve un répit fugace dans l'alliance entre la nécessité de l'œuvre et son hasard. Sans vouloir être, en premier ressort, artistiques ces œuvres établissent leur valeur

dans la recherche d'une vérité du faire, basée sur la certitude qui donne la clarté du thème et, au contraire, sur l'incertitude à propos de comment l'exprimer. L'intention initiale est contrôlée jusqu'à la faire presque disparaître, de manière que, au-delà d'elle, surgit la volonté. En tout cas, elle n'obtiendrait aucun résultat si elle était soutenue seulement par le métier ou le talent même. A part ça, il faut avoir cette qualité indescriptible, peut être alchimique, qui transforme les formes accidentelles dans une forme accomplie et définitive. Ces dessins, que les nombreuses couches préparatoires endurcissent comme des tableaux, naissent d'une mise à zéro de toute habileté picturale en faveur d'une écriture en noir et blanc sans aucune adjektivation.

Une écriture, on pourrait dire, réduite à son pur automatisme. Et dans cette dimension de la négation, qui évidemment n'est pas négative, leur auteur se révèle artiste. En exaltant les relations topologiques primaires Giuliano Marin déstabilise avec une violence pas trop retenue, les éléments qu'il a rappelé de ce qu'il a vu ou de ce qui l'entoure pour les fixer sur la surface. À travers une stratégie qui a quelque chose de mystique, comme les exercices spirituels de Yukio Mishima, il a choisi un monde figuratif sans fondations sûres. Un monde fort de sa fragilité intrinsèque et orgueilleuse, qui corrode jusqu'à leur cœur les vides savamment gravés et les masses patiemment profilées. Le convive en pierre de ces œuvres est le temps, le grand architecte qui attend, dans l'ombre et le silence, de porter en elles la poésie de l'absence, de l'effacement, de l'érosion des choses.

Dans cette ombre et ce silence l'artiste même, à la fin, s'exclut.

L'apparence nue par Andrea Giunti

Les œuvres de Giuliano Marin explorent avec une technique minimaliste et un intellectuali-sme sec un paysage de formes architectura-les, suspendues entre l'onirique et la réalité. L'apparence "nue" des images de Marin, nous donne les traces d'un artiste contemporain ancré à nos avant-gardes historiques. Futurisme et métaphysique, dialectiquement en antithèse dans l'histoire, sont les rappels, fondus dans un geste graphique et pictural, surveillé qui dépouille l'intellectualisme métaphysique inspiré aux mythes et à l'histoire, et refroidit la fureur de l'avant-garde.

Il y a donc un chiffre linguistique fortement italien dans l'œuvre de Marin, qui en présence du glissement de l'art contemporain vers "un supercode international", qui globalise les textes et les techniques sans parvenir à universaliser les messages, ne disperse pas les signes de la "tradition moderne" et de l'avant-garde. Sug-gestions architecturales inspirées par Sant'Elia et par Terragni se lisent dans les performan-ces rigoureuses entre la peinture et l'écriture matérialisée sur le support désinhibé du papier d'emballage. Marin raconte une conception per-sonnelle du procédé créatif, et la grande ascen-dance qu'il sent à l'égard des techniques du dessin perspectif et des distorsions spatiotem-porelles typiques du mouvement surréaliste (un autre écho perceptible dans ses œuvres), le tout condensé dans un style conscient et mûr qui a horreur de toute concession spectaculaire et qui nous rappelle à la sobriété et à la réflexion.

L'intervention de doublage sur les peintures de Giuliano Marin par Matilde Migliorini

Dans cette série de tableaux de grandes dimensions, réalisés avec graphite et couleur acrylique sur papier d'emballage, Giuliano Marin a trouvé son expression en utilisant une surface picturale « pauvre », brute, qui est encore amincie par l'application superposée de plusieurs couches et abrasions de couleur. Sa couleur est peu matérielle, presque graphique, et cependant en état d'inspirer profondeur, pas seulement spatiale. Le papier choisi par Giuliano Marin comme surface picturale est le papier d'emballage couleur havane, ce qu'on appelle papier « sealing », brillant d'un côté, avec des rayures caractéristiques. Il s'agit d'un papier très résistant, mais fin et peu élastique (1).

Pour renforcer les tableaux de l'expo, Giuliano Marin a consulté Matilde Migliorini, Carla Mariani et Esmeralda Peratoner, dans leur laboratoire de restauration. Les caractéristiques des œuvres de Giuliano (la finesse de la surface, l'absence d'une couche préparatoire, la légèreté des couches picturales et la fragilité des zones abrasées) ont porté à exclure la possibilité d'un doublage traditionnel. L'emploi de la toile comme support de renfort nous est apparu comme une intervention envahissante, qui tend à dénaturer les caractéristiques de légèreté de ces œuvres. Dans l'opération de doublage, la toile, même à trame très fine, souvent tend à imprimer ou à faire transparaître son empreinte sur la surface. De plus la toile et le papier sont tous les deux des matériaux cellulaires avec une différente structure et réaction aux conditions thermiques et d'humidité. Pour ces raisons on a suggéré un doublage « léger » avec papier de soie « Bollaré », collé à la surface avec un adhésif synthétique thermoplastique (Beva 371) dissous dans un solvant organique. Cette méthode a été mise au point par le restaurateur Matteo Rossi Doria (2) pour le doublage de dessins et cartons à esquisse, exécutés sur un support semblable à celui utilisé par Giuliano. Il s'agit, dans les deux cas de papiers légers et très sensibles à l'humidité, sur lesquels une colle à base aqueuse aurait pu créer tensions et déformations. Avant de l'intervention, un essai sur un échantillon a été nécessaire pour vérifier le grammage correct du papier à doublage utilisé. On a pu ainsi vérifier que le papier et l'adhésif choisis ont renforcé la surface sans

l'alourdir, et rendu le papier d'emballage plus élastique et moins sensible aux déformations. Le papier Bollaré choisi (« Bollaré Thin Papers ») est un papier léger de haute qualité, résistant au vieillissement, avec surface lisse, et très compact entre les fibres. L'adhésif choisi, Beva 371 (3), est une thermo-colle synthétique qui nous a permis, grâce à ses caractéristiques, de faire un doublage qui aurait été problématique avec les colles traditionnelles.

Mode d'emploi

Les feuilles de papier Bollaré ont été prétraitées avec l'adhésif Beva 371 dilué au 1,5% en cyclohexane (un solvant organique très volatile), appliqué par un compresseur. La surface du papier de doublage est uniformément mais pas excessivement collée. Le papier de doublage est appliqué sur le dos des tableaux, à l'aide d'une spatule chauffante. Les œuvres sont placées sur la table aspirante à basse pression ($T\ 50^\circ$) avec un léger effet « sous vide ». Cette table porte la température et la pression sur toute la surface simultanément et uniformément. La table est reliée à un thermostat et à une pompe pour l'effet sous vide, qui active l'adhésif thermoplastique. La pression légère et uniforme est utile pour les œuvres fragiles ou composées de plusieurs matériaux. La méthode de doublage est réversible car l'adhésif appliqué par compresseur « revit » à une température de $40^\circ C$. De plus elle prévient la déformation du support, et en cas de transport dans une boîte cylindrique il suffira de tendre l'œuvre sous un poids léger pour quelques heures, afin d'obtenir l'aplanissement initial. Le doublage avec papier Bollaré n'exclut pas un doublage successif éventuel de renforcement à l'aide d'une toile légère de polyester. Après le doublage, il sera aussi possible d'attacher les tableaux à un support rigide (par ex. polyplatt, carton-plume, carton pour la conservation) avec des bandes de renfort collées au moyen d'une spatule chauffante ou d'un fer à repasser.

Notes:

- 1) C'est un papier fait à la machine à partir d'une pulpe de bois. La lignine est débâtie chimiquement tout en laissant intactes les fibres de cellulose: on obtient une pâte brune de laquelle on produit un papier résistant.
- 2) Matteo Rossi Doria : 'Il consolidamento strutturale dei dipinti su tela secondo Gustav Berger. Valutazioni e riflessioni a trent'anni dall'introduzione del Beva 371'. Publié dans : "Progetto Restauro", Maison d'édition : Il Prato, mars 2005.
- 3) Beva 371 est une thermo-colle synthétique en solution. Composition de base : acétate de vinyl-éthylène, polyéthylène, résine cétonique N, paraffine. Solution au 40% en toluol-essence rectifiée 80/120. Point de fusion : $68^\circ C$ environ. Après l'application elle devient incolore et transparente. Indice d'acidité : inférieur à 1. Soluble dans les solvants aromatiques et aliphatisques. Résistance élastique : excellente.

Expositions

2012 Paris, GALERIE VÉRA AMSELLEM.

“Lo spazio scritto”, exposition personnelle par Vittoria Biasi. **2011** Rome, 'VIVERE L'ARCHITETTURA'. Scénographie pour le Chroma-key de la VII série de l'émission TV RomaUno.

2010 Rome, CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA. Court métrage sur l'art de Giuliano Marin, par Adriano Candiago pour le cours "Cinema e realtà" par Daniele Segre. **2008** Rome. GALERIE OREDARIA, arts contemporains, "The road to contemporary art". Nashville, U.S.A. DANGEN ART GALLERY. Gotham City. **2006** Rome, GALERIE FONDO CO. Gotham City. Vercelli, VERCELLI MEETING ART. Présent avec Gotham City. **2005** Rome, GALERIE GIULIA. Expo collective. Rome, GALERIE 9. Via della vetrina contemporanea. Expo collective avec Marzia Gandini, Giuliano Marin, Steven Meek. Ankara, Turquie, STATE MUSEUM, I Biennale Internationale "Fighting Poverty In The World". **2004** U.A.E., SHARJAH ART MUSEUM. Art Card. Certosa S.Lorenzo Padula (SA), Collaboration à "No Exit" de Baldo Diodato "Le Opere e I Giorni", par Achille Bonito Oliva. Rome, GALERIE NAVONA 42.

Expo collective par Nicoletta Zanella. Barcelone, Espagne, GALERIE ESPINET. Colectiva En Balmes, par Carme Espinet. Tel Aviv, ARTLINK en collaboration avec Sotheby's. Demi-finaliste de "l'International Young Art". **2003** Fondi (Italie), Organisé par la GALERIE CA' D'ORO de Rome pour le Consiglio Regionale del Lazio. Sélectionné pour le concours national, "La mia idea di Campagna Romana e Laziale". **2002** Rome, GALERIE CA' D'ORO. "International Art Fair Riparte". Rome, GALERIE PINO CASA GRANDE. Collaboration au film "Marco Aurelio" de Baldo Diodato par Achille Bonito Oliva. Tel Aviv, ARTLINK en collaboration avec Sotheby's. Demi-finaliste à International Young Art. Rome, GALERIE CA' D'ORO. Expo personnelle, "Organico Inorganico" par Gloria Porcella. S. Giorgio a Cremano (NA), VILLA BRUNO. "Segnalibri d'Artista" par Franco Cusati. **2000** Rome, PALAZZO SERLUPI. "Straordinari Cortili" par Arnaldo Romani Brizzi et Ludovico Pratesi. **1999** Rome, ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI. Expo collective, "Tre Personal Ossessioni".

Biographie

Giuliano Marin est né à Castelfranco Veneto (TV), il vit à Rome. Après son Bac techno-commercial, il fréquente un cours de graphique, collaborant en même temps avec Encofilms à la réalisation de nombreuses scénographies et spots tv pour Rai et Mediaset. L'intérêt pour le géométrie pure et essentielles, et les volumes ont caractérisé dans le temps sa recherche. La première phase de son parcours est caractérisée par une composition iper-réaliste, avec une production d'œuvres des années 90 à l'année 2000, couronnée par un tableau à Palazzo Serlupi pour l'exposition d'art contemporain "Straordinari Cortili" par Arnaldo Romani Brizzi et Ludovico Pratesi; dans la deuxième il s'éloigne progressivement de l'iper-réalisme pour s'approcher librement à un art gestuel et des signes, jusqu'à l'année 2005. A la même époque il expose dans la "Galleria 9 arte Contemporanea" de Rome par Elisabetta Giagnoni et la "Colectiva En Balmes" par Carme Espinet, chez la Galerie Espinet de Barcelone, et il est sélectionné – pour la deuxième fois - , après 2002, à l'International Young Art 2004 Artlink Tel Aviv en collaboration avec Sotheby's. L'intérêt pour l'architecture rationaliste italienne et les exemples produits donnent aux dessins un aspect de bandes dessinées, créant une Gotham city méditerranéenne. En 2008 l'expo - Gotham City – dans "Dangen Art Gallery" de Nashville, U.S.A. et à Rome "The road to contemporary art" dans la Galerie Oredaria. La phase actuelle est caractérisée par des visions imaginaires "d'architectures écrites". En 2010 le court-métrage "ritratto d'artista" par Adriano Candiago pour le cours de "Cinema e realtà" de Daniele Segre, du "Centro sperimentale di cinematografia" de Rome.

STUDIO LEGALE ILARDI
www.studiolegaleilardi.it

Lo studio legale Ilardi per la tutela dell'arte
Ilardi le cabinet d'avocats pour la protection de l'art



“nulla di grande è stato fatto al mondo senza il contributo della passione”. (Georg Hegel)
“rien au monde a jamais été fait sans la contribution de la passion”. (Georg Hegel)

MUSICA & MUSICA
eventi e spettacoli

Spettacoli indimenticabili, eventi che restano nel cuore
Spectacles inoubliables, événements qui restent dans le cœur

COSTRUTTORI
DI architettura della comunicazione
IMMAGINE_

f2f studio
PHOTOGRAPHERS
pino abbrescia fabio santinelli



Il più grande raduno di giovani registi del mondo
La plus grande réunion au monde de metteurs en scène

Finito di stampare nel mese di marzo 2012
per conto di Edizioni Opposto,
da Braille Gamma S.r.l., Via Salaria per l'Aquila km 91
0210 Cittaducale (RI) - www.braillegamma.it

Giuliano Marin
Lo spazio scritto

galerie | véra
lamsellem

Catalogo a cura di
Valentina Piscitelli

Mostra a cura di
Vittoria Biasi

Progetto editoriale e distribuzione
Edizioni Opposto

Progetto grafico
Muriel Fedi

Fotografie
Abbrescia Santinelli

Traduzioni
Ignazio Argentieri, Vanessa Santoni

Revisione testi
Ignazio Argentieri, Marina Natoli, Stefania Pettinato

Prodotto da
Costruttori di immagine
valentinapiscitelli.it

Ufficio stampa
Martine Duhamel
m.duhamel@noos.fr

Sito web:
www.giulianomarin.it
ROMA 2012
ISBN: 978-88-97565-09-3

Diritti
© dei testi: agli autori
© delle immagini delle opere: Abbrescia Santinelli
© delle immagini del catalogo: Valentina Piscitelli
© del ritratto: Giuliano Marin
© delle immagini della foderatura: Matilde Migliorini

Stampato in Europa

catalogo della mostra a cura di
Valentina Piscitelli

Con il patrocinio di



Con il sostegno di

COSTRUTTORI DI IMMAGINE_



f2f studio
PHOTOGRAPHERS
foto sbarocci - fabio sbarocci

STUDIO LEGALE ILARDI

MUSICA & MUSICA
eventi e spettacoli

CinemadaMare,

Sommario

- 9 Lo spazio scritto
Dino Gasperini
- 11 Introduzione
Valentina Piscitelli
- 13 Scrivere lo spazio
Vittoria Biasi
- 17 Cave della memoria
Claudio De Angelis
- 21 L'autoesclusione dell'artista
Franco Purini
- 23 L'apparenza nuda
Andrea Giunti
- 25 L'intervento di foderatura sui dipinti di
Giuliano Marin / Modalità di applicazione
Matilde Migliorini
- 29 Opere
- 45 Biografia
- 46 Mostre
- 48 Giuliano Marin, *L'espace écrit*



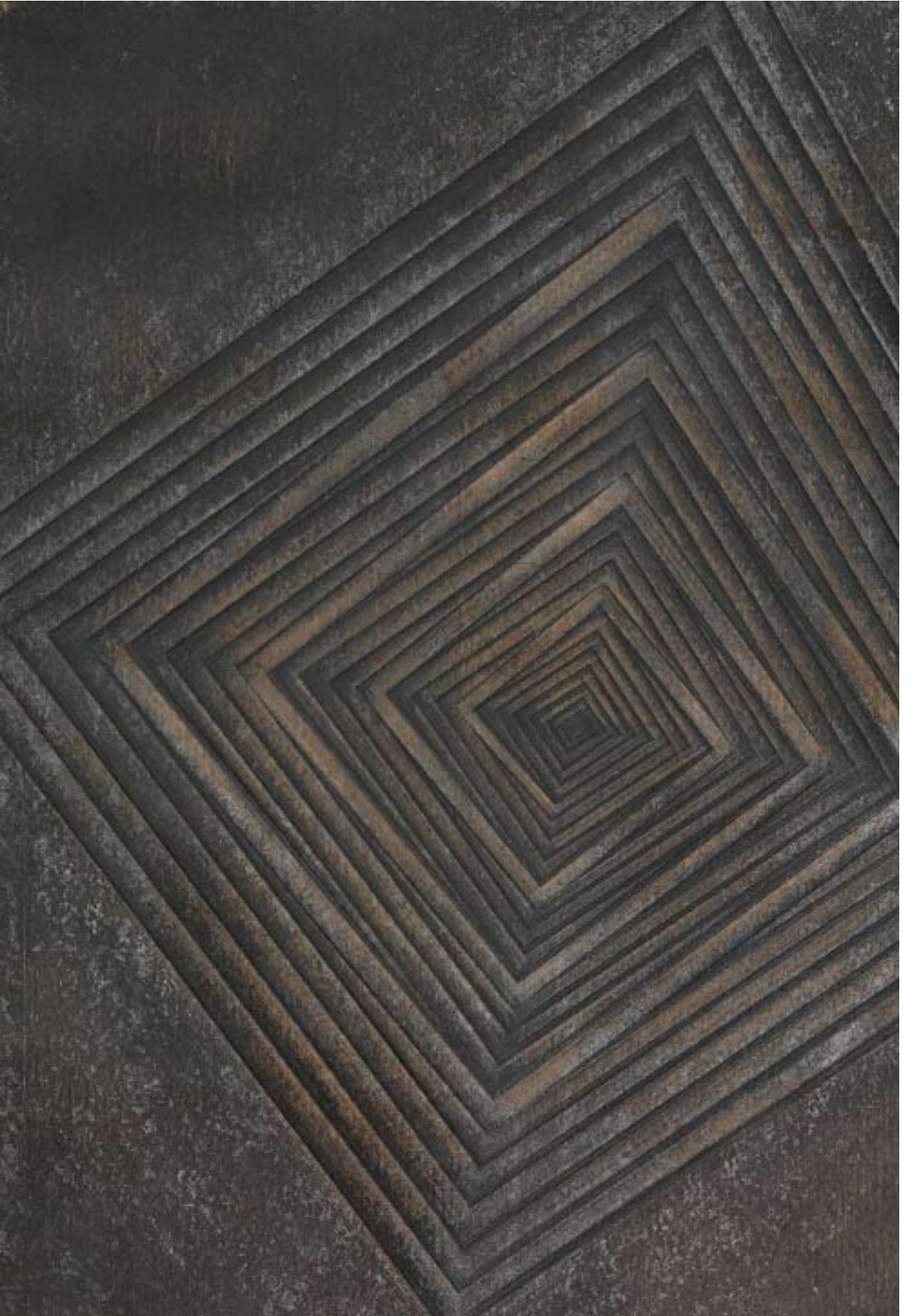
Lo spazio scritto

Dino Gasperini

Assessore alle Politiche Culturali e
Centro Storico di Roma Capitale

Realtà e visione si fondono e confondono, respingendosi per poi unirsi, nelle opere che compongono la mostra “Lo spazio scritto” di Giuliano Marin. Architetture ideali, come codici di uno speciale e misterico alfabeto, i monocromo di Marin emergono dalla luce e di fatto la oscurano con il bagliore interno di una serie di infiniti frammenti. È il racconto di costruzioni interiori, mentali ed emotive, che tracciano la linea di confine tra interno ed esterno, orizzonte ed osservatore.





Introduzione

Valentina Piscitelli

Un modello ideale di società evoluta tende a distribuire in modo equilibrato le risorse economiche, disegnando modelli di sviluppo in grado di realizzare uno scenario di crescita armonico per tutti gli individui che la compongono e riconoscendo implicitamente loro, con ciò, il diritto ad affermarsi assegnando al concetto di differenza il valore di risorsa comune. Per giungere a questo scopo occorre dare la valenza giusta alla concretezza e alla creatività come mezzo irrinunciabile per l'evoluzione della società stessa. Punto di equilibrio tra economia e cultura è la prestazione intellettuale genericamente intesa, anello di congiunzione tra l'artista e la "mise en scène" delle sue opere. Essa viene convogliata nelle fasi che precedono la mostra e viene resa ancora più fertile dall'interazione tra cervelli in grado di innescare tra di loro e all'esterno più livelli di coinvolgimento. Queste menti rappresentano il think tank di un processo virtuoso di crescita civile, che porta alla testimonianza allargata di un percorso culturale altrimenti solitario.

Giunge così a Parigi dopo più di un anno di maturazione la mostra di Giuliano Marin "Lo spazio scritto", primo di quattro percorsi di dialogo tra l'Italia e la Francia, riassunti nel progetto "Territori del bianco", a cura di Vittoria Biasi. L'idea del critico transita per l'impaginazione del lavoro di 4 artisti italiani che si alterneranno nel corso del 2012 nella galleria di Véra Amsellem, che ringraziamo. Per la prima volta Roma Capitale ha dato il patrocinio per un ciclo di mostre all'estero: "Territori del bianco", ringraziamo l'Assessore Dino Gasperini; il Comune di Castelfranco Veneto, città natale di Giuliano Marin, ha patrocinato la mostra "Lo spazio scritto", ringraziamo l'Assessore Giancarlo Saran. Nelle fasi di preparazione della mostra hanno dato il loro contributo i silenziosi "lavoratori della conoscenza" che voglio qui e ora sottrarre dall'anonimato, per consentire al lettore di entrare nel vivo della

costruzione del valore di quella che altrimenti potrebbe apparire come pura e semplice immagine. Ringraziamo dunque il Centro sperimentale di Cinematografia di Roma - Corso di Cinema e realtà di Daniele Segre che ha realizzato un video per l'artista con la regia di Adriano Canadiago e il montaggio di Marcello Saurino, il cortometraggio documenta il lavoro dalla viva voce dell'artista; face2face studio di Pino Abbrescia e Fabio Santinelli che hanno magistralmente rese vive le opere, fermandole nel tempo attraverso la magia della loro macchina fotografica; Claudio De Angelis che ne ha studiato la genesi sin dai bozzetti preliminari regalandoci le emozioni delle fasi di avvio del lavoro, Andrea Giunti e Franco Purini per aver dato un peso al tragitto psichico dell'artista attraverso le loro intuizioni, Matilde Migliorini, Carla Mariani e Matteo Rossi Doria, che si sono occupati degli aspetti della conservazione del lavoro dopo la realizzazione, facendoci intuire quanto nobile e prezioso possa essere il supporto della carta; Aldo Kanneworff che ha reso visibile i contenuti del lavoro sul web; Virginia Foderaro che ha editato questo catalogo e si avvia a produrre la collana "I classici dell'ebbrezza" a cura di Fabrizio De Priamo con le immagini di copertina di 13 lavori di Giuliano Marin; Muriel Fedi che con elegante sensibilità ha graficamente impaginato la collana e questo catalogo.

Un ringraziamento particolare va a Claudia Lovisetto, Valeria Arnaldi, Carlo Simioni, Bruno Maurizi, Ignazio Argentieri, Stefania Pettinato, Marina Natoli, Vanessa Santoni, Julian Vertefeuille e Martine Duhamel, demiurghi delle vie di comunicazione della cultura. Ringrazio infine i nostri sponsor che ci hanno supportato ed in ultimo voi, che vi accingete a conoscere parte del percorso creativo di Giuliano Marin, entrando in questo angolo d'Europa, che mai ci è apparso così tanto vicino.



Scrivere lo spazio

Vittoria Biasi

Nel continuo procedimento di esplorazioni linguistiche, sociali, alcune creatività si impongono raggiungendo notorietà, mentre altre ricerche, come fuoco sotto la cenere, proseguono un percorso riservato, solitario, lontano dai clamori. Queste ultime forme sono in continuo confronto con l'identità culturale, con la memoria pittorica, con quella che Kafka chiamava "nostalgia per la crescita, per l'ampliamento del proprio minuscolo io, per la comunione".⁽¹⁾ L'attenzione per il manifesto suprematista di Malevic, dopo anni di distrazione, è celebrato dalle neo-avanguardie. Il monocromo bianco sembra congiungere i linguaggi del mondo da oriente a occidente, tracciando lo spartiacque tra un prima e un dopo. L'idea del bianco nel nuovo secolo, ha la sua primavera nella rivolta dei gelsomini, nei movimenti degli studenti che tendono nello spazio le mani, con le palme ricoperte di bianco, chiedendo attenzione.

La bianca richiesta ricorda la nostalgia di Kafka per il valore umano, per l'individualità. Le palme protese rammentano le impronte bianche delle grotte di Altamira, lasciate sulle pareti come firma della partecipazione ad un rito iniziatico, ad uno scavo del profondo. L'antico ritorna nel nuovo, determina un corpo di consapevole totalità storica, dove la fine e l'inizio si incontrano. Su queste piccole riflessioni nasce il progetto espositivo *I Territori del bianco* e la mostra Giuliano Marin dal titolo *Scrivere lo spazio*. Un ritorno del reale è annunciato da Foster nelle neo-avanguardie.⁽²⁾ Lo storico considera la monocromia degli anni Cinquanta e Sessanta di Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, fino a Robert Ryman, depositaria dello statuto pittorico moderno. Il concetto di reale e di statuto pittorico si radica nel nuovo secolo con il ritorno del disegno che sottolinea il riscatto dell'io nella composizione pittorica. All'interno delle monocromie, Giuliano Marin scrive nuovi luoghi, confini, spazi. Essi sono la realtà, la recitazione profonda dell'immagine di chi li ha progettati cercando un nuovo senso della pianificazione, un oltre del gioco che

meccanicamente trasforma e soggioga il soggetto. La poetica di Giuliano Marin è racchiusa nel metodo, con cui l'artista indaga, destruttura il colore. I passaggi conducono alla visione costruttivista di un mondo che emerge dall'oscurità e impone nello spazio lo scrittura del bianco. La prima operazione pittorica è nella stesura del colore nero su fogli di carta da imballaggio di diversa grammatura, ma sempre di uguale formato. Dopo l'essiccazione l'artista procede alla stesura del colore bianco, con un nuovo tempo di attesa. I due passaggi monocromi sono la premessa e la provocazione per un lavoro di erosione, di usura e levigazione della superficie. L'attrito con la carta abrasiva determina amalgami cromatici, rivela inattese nuance, dà spessore all'opera, ne libera la plasticità, l'aura.

Il lavoro manuale sulla superficie è la ricerca della coerenza linguistica oltre ogni sacrificio o seduzione. La dichiarazione del proprio esserci è nel gesto del disegno che raccoglie in linee semplici le rappresentazioni, le luminosità più care, più intime. Le opere di Giuliano Marin rivelano la convivenza di una doppia possibilità linguistica, per cui alla libertà dei segni luminosi sparsi sulla superficie, alla fase di emersione naturale del segno corrisponde il momento analitico di lettura, riflessione e scrittura dello spazio. Il procedimento si fonda su un metodo dialogico all'interno di un formato, di un materiale, elementi ritornanti di ogni opera. Il dualismo cromatico, la processualità del loro dissolvimento propongono segni, frammenti, che l'artista agglutina in un mondo oltre, nella conquista di un metalinguaggio.

Le sue architetture s'innalzano o sprofondano su una successione di linee, che includono l'infinito e dove l'arresto rappresenta la sospensione di un codice di costruzione, di sfida del visibile, punta dell'iceberg, dell'irraggiungibile celato, come nei *sites S_03, S_04, S_01*. Le opere proposte in mostra appartengono alla ricerca grafico/pittorica sulle differenti concezioni di spazio *transeunte* che avvolge la relazione tra emersione e profondità. Il tratto lineare declina immagini e geometrie fondate sulla semplicità lineare, reiterata e sull'inclinazione della linea.



Un esempio può essere S_05, scelto sulla cartolina d'invito a simbolo della mostra. Una forza autogeneratrice sospinge il solido verso l'esterno mentre un gioco di geometria primaria lancia la sfida alle possibili dimensioni dello spazio. La creatività segnica riporta l'attenzione sulla fenomenologia del fare disegno e sul processo di creare vuoto, profondità, spazio, forma. In tal senso le architetture di Marin si riconoscono nella progressione numerica. Il numero è la ratio celata della relazione spazio/tempo messa in atto nella narrazione, nel titolo. Il numero, principio di ogni costruzione, è la soglia, la traduzione di quel segno divino e burrascoso che agita la mente nel rapporto con l'idea di infinito.

Il numero, come il bianco, segna il confine, il limite tra il visibile e l'invisibile, o l'esprimibile: colloca il fare sulla soglia nel rapporto con la mente, con la sua idea di infinito, con l'idea di mondo che contiene la diversità per eccellenza. Il linguaggio costituisce un discorso riflesso e immagine di un io, che parla e si esprime attraverso un sistema diffuso, ripetuto di coniugazione eccentrica. La processualità della materia e del numero proposta dall'artista nelle opere è un osservatorio inserito in un procedimento reale, di ampliamento, non di astrazione.

Il concetto di realtà è congiunto alla fase progettuale, di significato, di utopia in cui il mondo e l'oggetto si fondono, il piano e l'orizzonte si congiungono in toni monocromi, il cielo e la parete ricavano porzioni di spazio, intessono una lode alla linea.

I paesaggi di Marin emanano l'aura di un pensiero racchiuso in architetture che aspirano alla verticalità, in porzioni di cielo che possono essere pavimentazioni della profondità, ricettacoli dell'invisibile.

Questo aleggia ovunque, satura l'ambientazione, collima le modularità, estetizza le angolature, esclude presenze umane, luminescenze nostalgiche o di solitudine.

La poetica di Marin si può collocare sul proseguimento del costruttivismo, dell'unismo, di un'arte cinetica da Nauman Gabo a Victor Vasarely con il desiderio contemporaneo di trasformare il movimento in sentimento della forma, nel rispetto dell'ordine, del rigore, dell'umano. Le architetture conducono all'interno di strutture atemporali, vissute oltre la devastazione del tempo: sono visioni del profondo luogo di protezione da ogni forma di depredazione, all'interno di un sogno razionale faustiano.

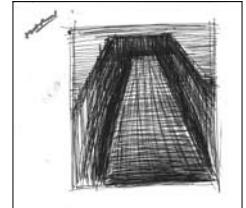


(1) Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, in Valerio Magrelli, *Profilo del Dada*, Laterza, Bari, 2006, p. 3

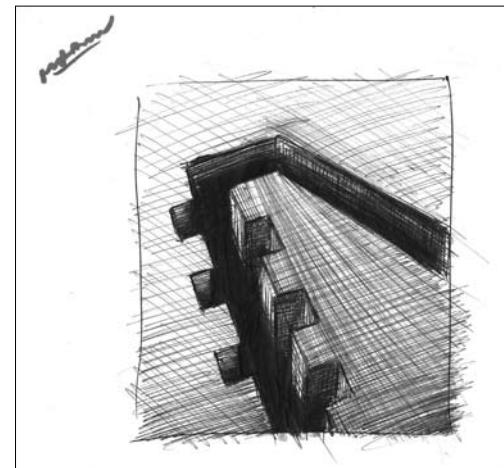
(2) Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'Avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006



01 02



03 04 05

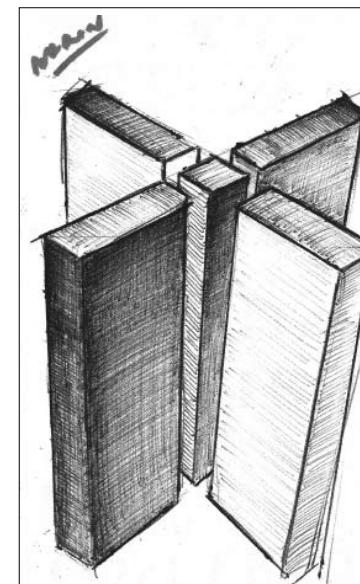
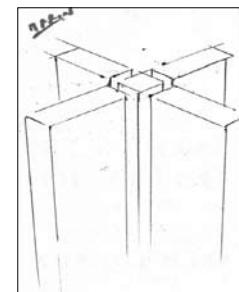
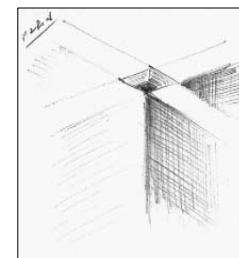


Cave della memoria

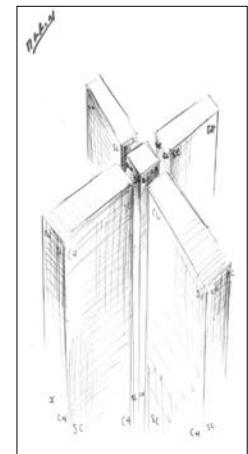
Claudio De Angelis

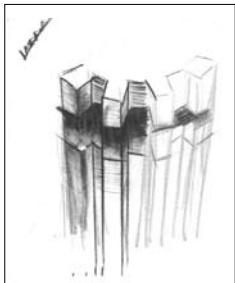
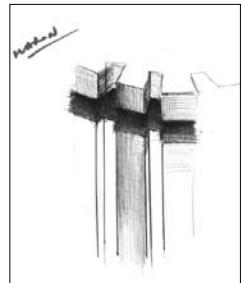
Non arrestiamoci agli aspetti "volumetrici" dei cartoni di Marin. La loro convergenza verso una fisionomia genericamente architettonica non deve bastare. Essi ci parlano della massa interna, della massa scavata per dirla con Focillon. In un certo senso possiamo accostarli a delle architetture, in parallelo, perché essi ne colgono il carattere più vitale, quello di aprirsi e farsi abitare, da occhi e corpi di uno spettatore che ha già imparato a muoversi ed agire nello spazio quotidiano, nello spazio della propria natura antropizzata (immagini 01 | 02). In questo movimento continuo tra un aperto ed un incavo, tra il porci spettatori del panorama costituito da un piano orizzontale ideale sempre visibile e il calarci nei tagli verticali o diagonali, le opere di Marin esprimono la capacità di richiamare alla mente contemporaneamente un mondo di cose omesse o ritagliate come appunto il piano orizzontale ed attirare verso ciò che esiste ma che sfugge alla percezione, giù nelle profondità di uno scavo (immagini 03 | 04 | 05). Come i tagli

netti operati in cava per l'estrazione di marmo o travertino mettono in luce le memorie di un brano di terra e del suo formarsi nel tempo, così il processo impiegato da Marin percorre fisicamente l'interiorizzarsi verso uno spazio che sappiamo esistere. Questo processo parla alla nostra memoria, la attiva e la movimenta, la stimola alla ricerca ed alla percezione dello spazio. La sequenza dei fondi, lo stesso cartone, l'acrilico nero e dopo il bianco, stesi e poi abrasi per ottenere luci, ombre, effetti di volume, sono già un operare sulla memoria della materia scelta dall'artista, non sono solo una tecnica, ma un approccio che coniuga il fare con un mondo intravisto, ricordato. Ad essi poi si accosta la scrittura delle "facce", delle pareti, vibrata in verticale od orizzontale, ora a suggerire una stratificazione del dato mnemonico ora ad evidenziare che verso il fondo incognito si cela la metà della ricerca. Quasi si trattasse di incidere dati, informazioni, ricordi su un supporto magnetico o su un vinile (immagini 06 | 07 | 08 | 09).

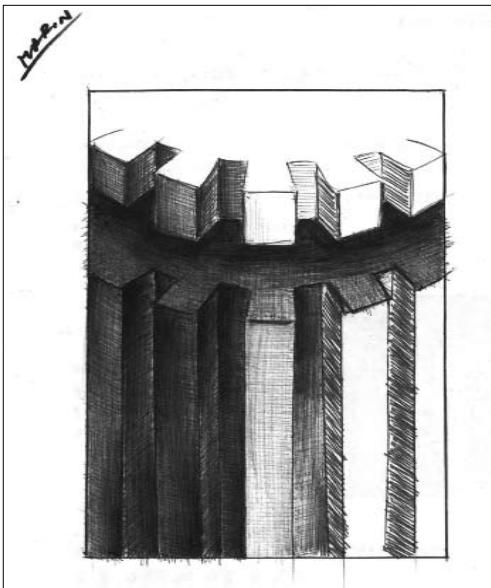


06
07 08 09

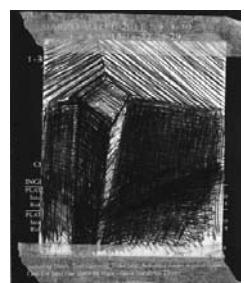




10 11 12



16 17

13
14 15

Quindi i paesaggi delle opere di Marin non costituiscono delle forme esteriori di una narrazione da dentro a fuori o viceversa, ma sono essi stessi narrazione, che emerge dall'interno della propria formatività, prescindendo da qualsiasi bagaglio geometrico o canone rappresentativo; è attualizzando nel movimento dell'occhio che inducono la narrazione di un territorio secondo il punto di vista emotivo e fisico dello spettatore ed è qui che trasmettono la loro vicinanza all'architettura e, in un gioco di parole all'esperienza dell'esperire un'architettura.

Non a caso, parlando con l'artista, emerge come, mentre è in corso il lavoro sull'opera, egli inventi il «modo di fare» strada facendo, quasi l'idea iniziale si lasciasse eseguire in un evento fisico e mentale di cui in principio non conosce appieno l'esito finale. In tal senso gli schizzi preparatori, che appaiono spesso sintetici, rimandano ad elementi che non vanno perduti nell'opera realizzata - e si badi realizzata e non compiuta - e che il lavoro del fare non deve negare. Il ricorso al pennarello, alla penna a sfera o al pilot sono richiami alla dimensione dell'essenziale, strumenti incancellabili, sui quali l'abrasione non può prodursi, abrasione che serve a dare corpo ad un ambiente che negli schizzi è già presente, luogo pensato, ricordato

ma non raffigurato (immagini 10 | 11 | 12). Gli schizzi suggeriscono ancora un iter, reso operativo da Marin in vista del cartone realizzato, che si avvicina di nuovo all'architettura o meglio ai suoi aspetti processuali di formalizzazione del progetto, studiato attraverso progressivi sketch d'interpretazione e di studio: l'architettura ha lo scopo di costruire un ambiente, cioè di stimolare percezioni, evocare sensazioni ed usi; soltanto una forma che emerge pian piano da un abbozzo, che cresca strato dopo strato - da architetto affermerei "pianta dopo pianta" o "sezione dopo sezione" - ha l'energia di affrontare il tema e chiarirlo nell'uso che si pensa debba accogliere.

Prima del disegno c'è tutto e nulla al tempo stesso. L'idea di uno spazio architettonico, di un ambiente, di un ritaglio di cava di Marin esistono solo all'atto del loro apparire in un disegno schizzato che ne rende poi possibile la realizzazione.

L'immagine del cartone inciso e la vita dei ricordi che già lo schizzo ci evoca si compongono attraverso l'azione del prodursi dell'opera, rimandando al processo - tutto architettonico - che vede il risultato della forma quale «combinazione di un certo ordine di rapporti» (immagini 13 | 14 | 15 | 16 | 17).

L'autoesclusione dell'artista

Franco Purini



Infinito, vertigine, eccesso, sono, secondo chi scrive, alcune tra le parole chiave del lavoro di Giuliano Marin. La sua attitudine visionaria, che fa pensare alle avanguardie e contemporaneamente al loro essere state riassorbite ormai dalla storia, lo apparenta a Giovanni Battista Piranesi e alla crudeltà visiva di Gordon Matta-Clark. Tra Jorge Louis Borges e Howard Phillips Lovecraft i suoi spazi evocano la paura e il fascino della reclusione. In un trasferimento empatico l'occhio di chi osserva diventa un corpo intero che si confronta, come in un celebre racconto di Edgar Allan Poe, con misteriose e fatali compressioni. Una luce nera, una luce sadiana illumina il tutto in un gioco crudele di separazioni, di distanziamenti e di sezionamenti analitici. Magnetiche e antigravitazionali, le macchine prospettiche esposte in queste tavole evolvono dalla fissità al movimento chiamando la geometria a dotarle di una costruzione scientifica, ovvero di una sovrastruttura discorsiva che ama l'errore e l'oblio. Vicini all'architettura per la loro articolazione volumetrica, ma anche lontani da questa per la loro voluta estraneità all'abitare, gli autoreferenziali *objets à reaction poetique*, divisi tra il segnare e l'incidere, rinviano a sculture minimaliste provenienti da tempi remoti. In essi una nota arcaica incontra le atmosfere surriscaldate e metalliche di Metropolis.

Una scelta compositiva particolarmente riconoscibile e significativa è quella di disporre gli oggetti all'interno di uno spazio il quale, se riesce a contenerli, è però costretto a escludere la loro aura. In qualche modo tale spazio, che non riesce a misurare queste ambigue ed enigmatiche presenze accetta, all'interno di un enigmatico scambio di ruoli, di essere dimensionato da loro, rinunciando in questo modo al suo ancestrale ruolo ordinatore. La natura claustrofobica del contesto, il quale incastona ingranaggi, prismi, cubi in positivo e in negativo si fa così scenografia di un'apparizione, cornice di un teorema, luogo-non luogo di un conflitto formale. Allarmante e allarmanti le immagini di

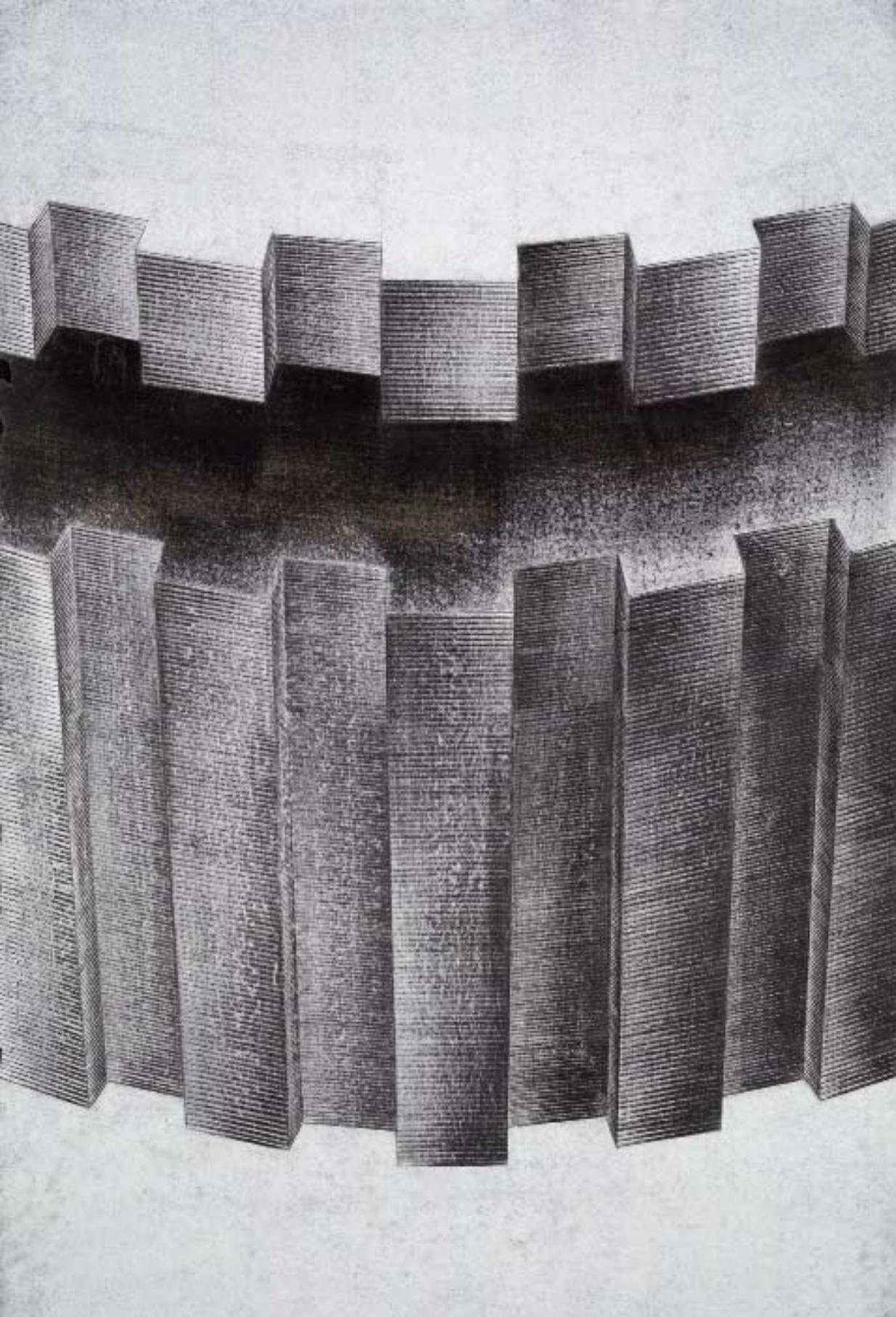
uno scontro tra regole esplicite e sottili eversioni trova una tregua transitoria nell'alleanza tra la necessità dell'opera e la sua casualità.

Senza voler essere, in prima istanza, artistiche, queste opere definiscono il proprio valore nella ricerca di una verità del fare, basata sulla sicurezza che dà la chiarezza del tema e, contraddittoriamente, sull'incertezza attorno a come esprimere. L'intenzione iniziale viene controllata fino a farla quasi scomparire, in modo tale che emerga, oltre di essa, la volontà. Tuttavia questa non conseguirebbe alcun risultato se fosse sostenuta solo dal mestiere o dallo stesso talento. Oltre a questo occorre possedere quella qualità indicibile, forse alchemica, che trasforma le forme accidentali in una forma compiuta e definitiva.

Questi disegni, che le varie stesure preparatorie induriscono come lavagne, nascono da un premeditato azzeramento di ogni abilità pittorica a favore di una scrittura in bianco e nero priva di qualsiasi aggettivazione. Una scrittura, si potrebbe dire, ridotta alla sua pura meccanicità. È in questa dimensione della negazione, che ovviamente non è negativa, che il loro autore si rivela artista. Amplificando le relazioni topologiche primarie Giuliano Marin destabilizza, con una violenza non troppo trattenuta, gli elementi che egli richiama da ciò che ha visto o che lo circondano per fissarli sulla superficie.

Attraverso una strategia che ha qualcosa di mistico, come gli esercizi spirituali di Yukio Mishima, egli ha scelto di costruire un mondo figurativo senza fondamenta sicure.

Un mondo forte proprio di questa sua intrinseca e orgogliosa fragilità, che correde fino al loro cuore i vuoti sapientemente scolpiti e le masse pazientemente profilate. Il convitato di pietra di queste opere è il tempo, il grande architetto che attende, nell'ombra e nel silenzio, di portare in esse la poesia dell'assenza, della cancellazione, del consumo delle cose. In questa ombra e in questo silenzio l'artista stesso, alla fine, come si è già detto, si autoesclude.



L'apparenza nuda

Andrea Giunti

Le opere di Giuliano Marin esplorano con tecnica minimalista e asciutto intellettualismo un paesaggio di forme architettoniche sospese tra onirico e realtà. Le immagini di Marin nella loro apparenza nuda, ci forniscono le tracce di un artista contemporaneo ancorato alle nostre avanguardie storiche. Futurismo e metafisica, dialetticamente in antitesi nella storia, sono i richiami, fusi in un gesto grafico e pittorico sorvegliato, che scarnifica l'intellettualismo metafisico ispirato ai miti ed alla storia, e raffredda il furore dell'avanguardia.

C'è dunque una cifra linguistica fortemente italiana nell'opera di Marin, che in presenza dello scivolamento dell'arte contemporanea verso "un supercodice internazionale", che globalizza i testi e le tecniche senza riuscire ad universalizzare i messaggi, non disperde i segni della tradizione moderna e dell'avanguardia. Suggestioni architettoniche ispirate da Sant'Elia

e da Terragni, si leggono nelle rigorose performance tra pittura e grafia, materializzate sul disinibito supporto della carta da pacchi.

Marin racconta una personale concezione del processo creativo, e la grande ascendenza che sente nei riguardi delle tecniche del disegno prospettico e delle distorsioni spazio - temporali tipiche del movimento surrealista (un'altra eco percepibile nelle sue opere), il tutto condensato in uno stile consapevole e maturo che rifugge da ogni concessione spettacolare e ci richiama alla sobrietà ed alla riflessione.





L'intervento di foderatura sui dipinti di Giuliano Marin

Matilde Migliorini

In questa serie di dipinti di grande formato, realizzati a grafite e colore acrilico su carta da imballaggio, Giuliano Marin ha trovato la sua espressione attraverso l'uso di un supporto pittorico "povero", dall'aspetto grezzo, che viene a tratti ulteriormente assottigliato attraverso un procedimento pittorico per successive sovrapposizioni e abrasioni del colore. Il suo colore è poco materico, quasi grafico, e tuttavia capace di suggerire profondità, non solo spaziale. Il tipo di carta scelto da Giuliano Marin come supporto pittorico è la cosiddetta carta *sealing* per imballaggi, color avana, lucida su un solo verso, con una caratteristica struttura a righe. Si tratta di una carta molto resistente, ma piuttosto sottile e scarsamente elastica (1).

La necessità di rinforzare questo tipo di supporto cartaceo in previsione dell'esposizione dei dipinti, ha portato Giuliano Marin nel laboratorio di restauro di dipinti in cui opera con le altre restauratrici Carla Mariani ed Esmeralda Peratoner, dove è stata valutata l'opportunità di un intervento di foderatura. Partendo dall'osservazione delle caratteristiche delle opere di Giuliano, quali la sottigliezza del supporto, l'assenza di uno strato preparatorio, la leggerezza degli strati pittorici e la presenza di zone assottigliate dall'azione abrasiva, siamo state subito portate ad escludere una foderatura di tipo tradizionale. L'utilizzo della tela come supporto di rifodero ci è sembrato infatti un intervento invasivo, tendente a snaturare le caratteristiche di leggerezza proprie di queste opere. In operazioni di questo genere infatti la tela, anche se a trama molto sottile, spesso tende ad imprimerne o a far trasparire la sua impronta sul supporto cartaceo. Inoltre, sebbene si tratti in entrambi casi

di materiali di natura cellulosa, la tela e la carta hanno una struttura molto diversa, e tendono quindi a reagire in modo differente al variare delle condizioni termoigometriche dell'ambiente. Per queste ragioni abbiamo suggerito una foderatura "leggera", da eseguirsi con carta velina *Bollarè*, fatta aderire al supporto per mezzo di un adesivo sintetico termoplastico (*Beva 371*) disiolto in un solvente organico.

Il metodo da noi suggerito è stato precedentemente messo a punto dal restauratore Matteo Rossi Doria per la foderatura di disegni e cartoni preparatori eseguiti su carta da spolvero, un supporto non molto dissimile da quello scelto da Giuliano Marin. Si tratta in entrambi i casi di carte leggere e molto sensibili all'umidità, sulle quali l'impiego di un adesivo tradizionale a base acquosa, avrebbe potuto facilmente creare tensioni e deformazioni del supporto. Abbiamo sottoposto preliminarmente un campione di carta da imballaggio dipinta da Giuliano ad una prova di foderatura, per verificare l'efficacia del metodo scelto e valutare l'adeguata grammatura della carta da rifodero.

Il supporto ci è così apparso sufficientemente rinforzato ma non appesantito, e la consistenza della carta da imballaggio più elastica e meno soggetta a deformazioni. La carta *Bollarè Thin Papers* da noi scelta, è una carta velina di alta qualità, resistente all'invecchiamento, dalla superficie liscia, e mostra un elevato grado di compattezza tra le fibre della carta lungo l'intera superficie. L'adesivo ritenuto idoneo a questo tipo di intervento, il *Beva 371* (3), è un termocollante sintetico che offre varie possibilità di applicazione nelle foderature particolari, solitamente non consentite dalle tradizionali colle.

Modalità di applicazione

I fogli di carta *Bollarè* sono stati nel nostro caso pretrattati con adesivo *Beva 371* diluito all'1,5% in cicloesano (un solvente organico molto volatile), applicato a spruzzo per mezzo di un compressore. La superficie della carta da rifodero risulta in questo modo uniformemente ma non eccessivamente collata.

A questo punto, la carta da rifodero è stata applicata sul verso dei dipinti, giuntandola in alcuni punti per mezzo di un termocauterio. Le opere sono state quindi poste sulla tavola calda a bassa pressione (T 50°) con un leggero effetto "sottovuoto".

La tavola calda a bassa pressione è uno strumento fondamentale per apportare temperatura e pressione simultaneamente ed uniformemente su tutta la superficie interessata. E' composta da un piano termico collegato ad un termostato e ad una pompa per il sottovuoto, che serve appunto per l'attivazione di adesivi termoplastici in caso di consolidamenti o foderature.

La pressione esercitata è leggera e controllata, cosa che rende il trattamento particolarmente utile per opere fragili o polimateriche.

Il metodo di foderatura da noi proposto è da considerarsi reversibile, in quanto l'adesivo *Beva 371*, applicato a spruzzo e quindi in uno strato particolarmente uniforme e sottile, rinvie ne portando la superficie ad una temperatura di 40 o più gradi. Questo tipo di foderatura sarà in grado di prevenire le deformazioni del supporto, anche in previsione di un trasporto all'interno di un imballaggio rigido tubolare: all'arrivo sarà sufficiente distendere l'opera per alcune ore, preferibilmente sotto un peso leggero, per farle riassumere la planarità originaria.

La foderatura con carta *Bollarè* inoltre non esclude una successiva foderatura di rinforzo con tela leggera di poliestere, qualora le esigenze espositive dovessero richiederlo in futuro. Infine, nell'eventualità fosse necessario poter ancorare i dipinti ad un supporto rigido quale *polyplatt*, cartoncino conservativo, cartoncino alveolare, ecc.., sarà possibile e anche tecnicamente semplice applicare lungo il perimetro delle opere delle strisce di carta collata aggiuntive "falsi margini", per mezzo di un termocauterio o ferro da stirto.



NOTE:

1) Più tecnicamente, la carta da imballaggio è una carta prodotta a macchina partendo da polpa di legno, in cui la lignina viene sfibrata chimicamente e selettivamente, lasciando intatte le fibre di cellulosa: si ottiene una pasta marrone che dà origine ad una carta finale con caratteristiche di buona resistenza.

2) Matteo Rossi Doria : 'Il consolidamento strutturale dei dipinti su tela secondo Gustav Berger. Valutazioni e riflessioni a trent'anni dall'introduzione del Beva 371' - Publiè dans: "Progetto Restauro", Maison d'édition: Il Prato, mars 2005

3) *Beva 371* adesivo per termocolleggio in soluzione. Composizione di base: acetato di vinil-etilene, polietilene, resina chetonica N, paraffina. Soluzione al 40% in toluolo-benzina rettificata 80/120. Punto di fusione: 68°C circa. Dopo l'applicazione diventa incolore e trasparente. Indice di acidità: inferiore a 1. Solubile nei solventi alifatici e aromatici. Resistenza elastica: ottima.



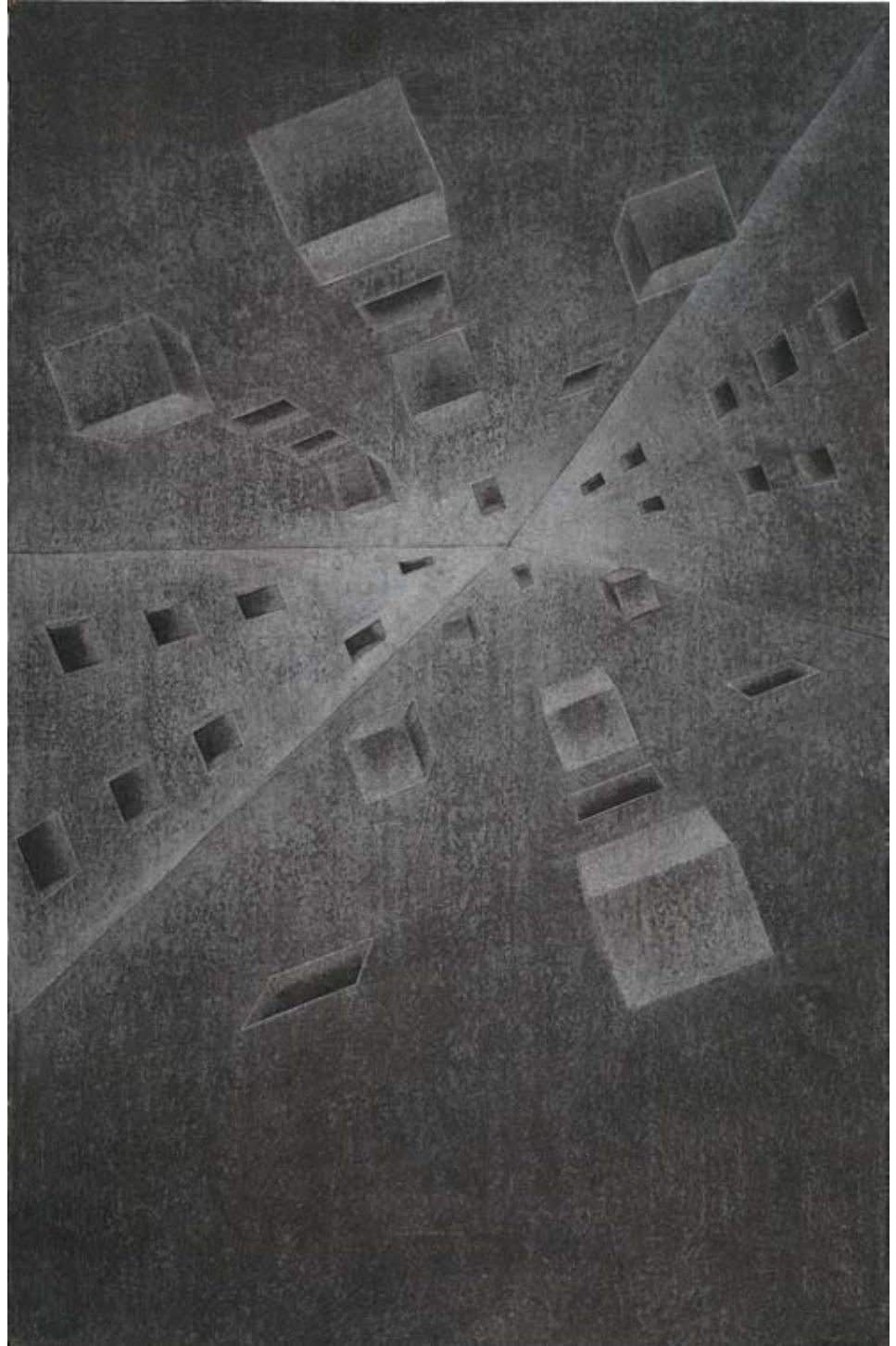
Opere

Vertigo (ostracismo \ ostracisme)

2008

acrilico su carta da imballaggio,

acrylique sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



Vertigo (sublimazione \ sublimation)

2008

acrilico su carta da imballaggio,

acrylique sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

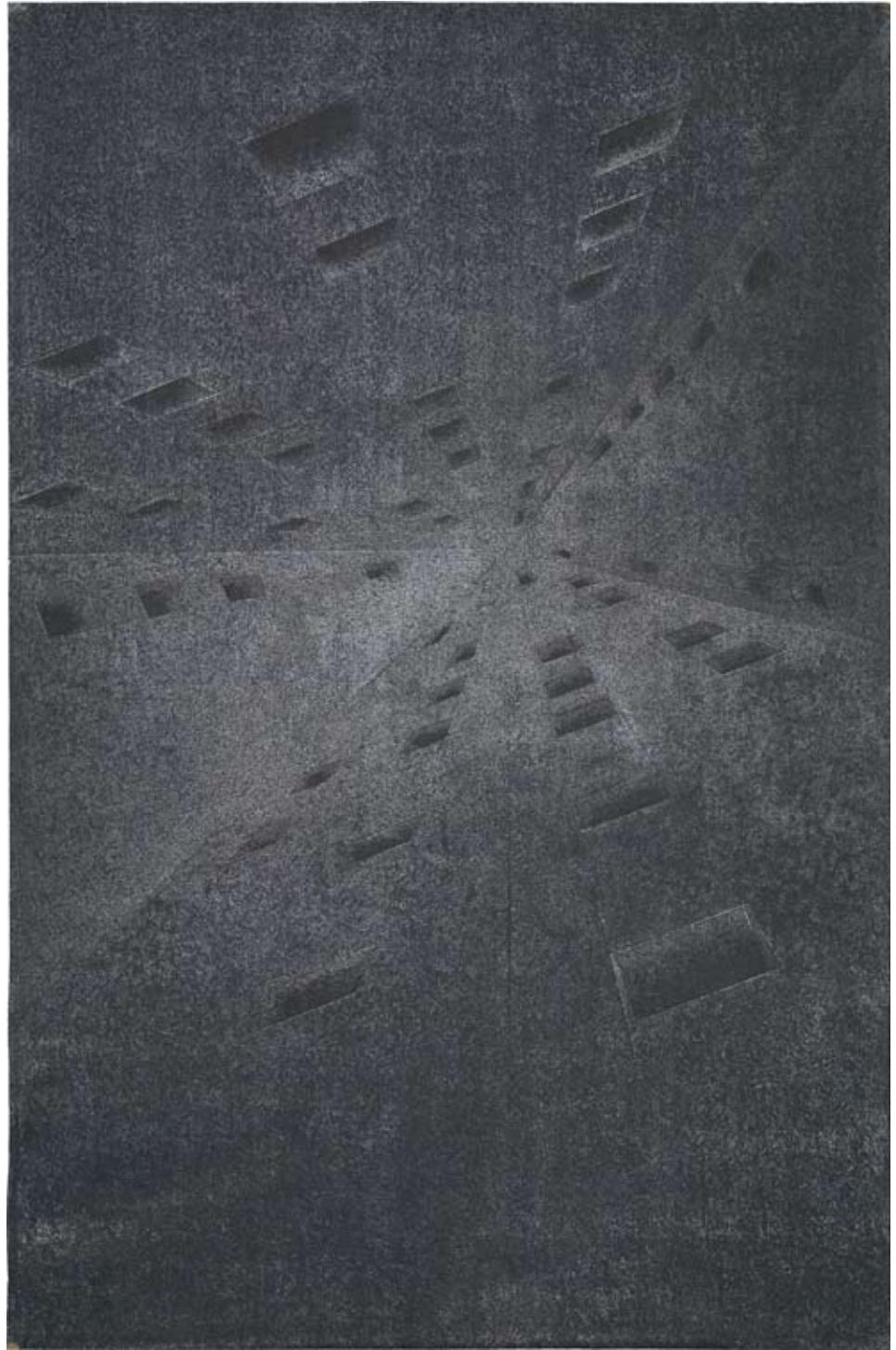


Vertigo (confidential)

2008

acrilico su carta da imballaggio,

acrylique sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

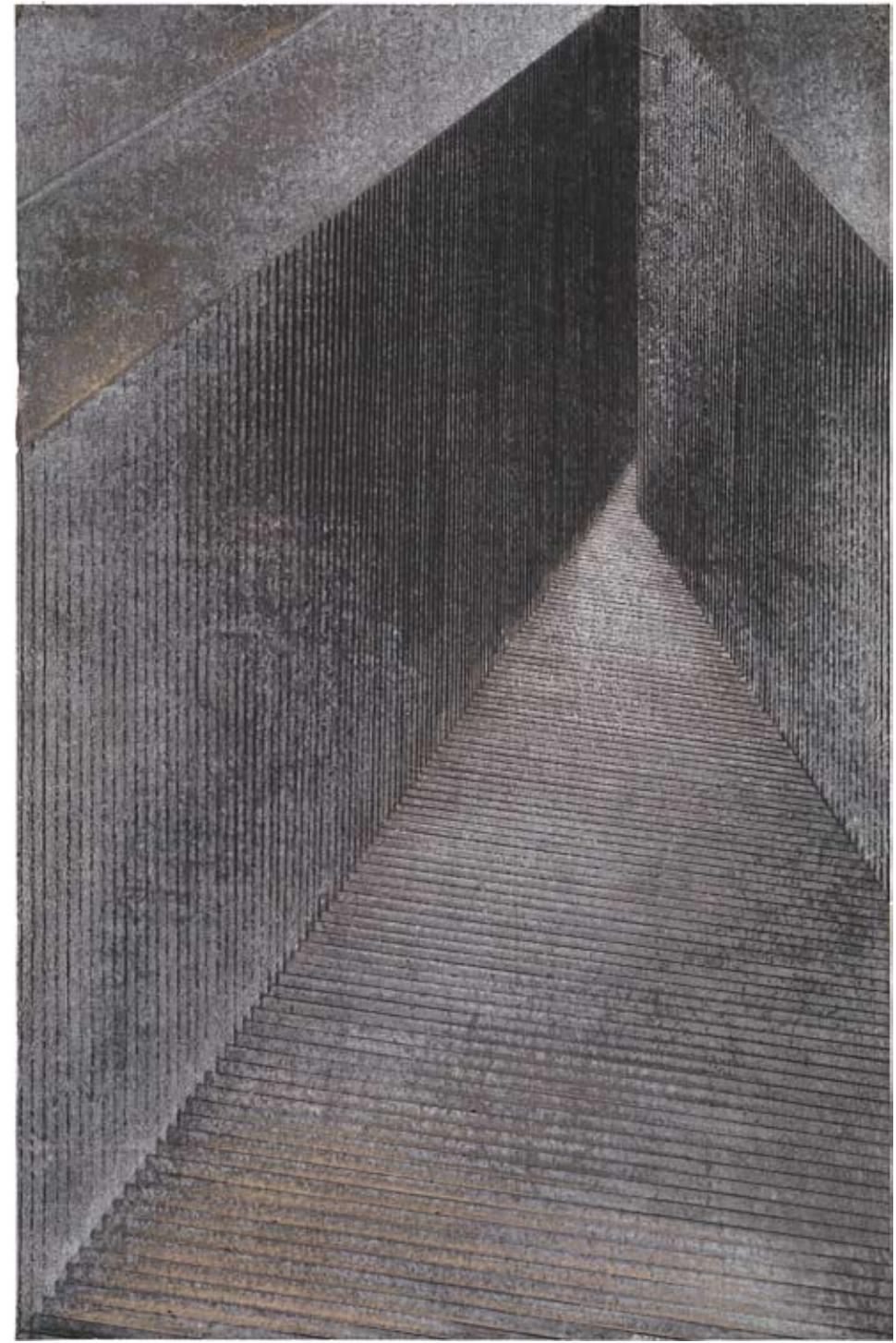


Wound

2009

Acrilico e matita su carta da imballaggio,

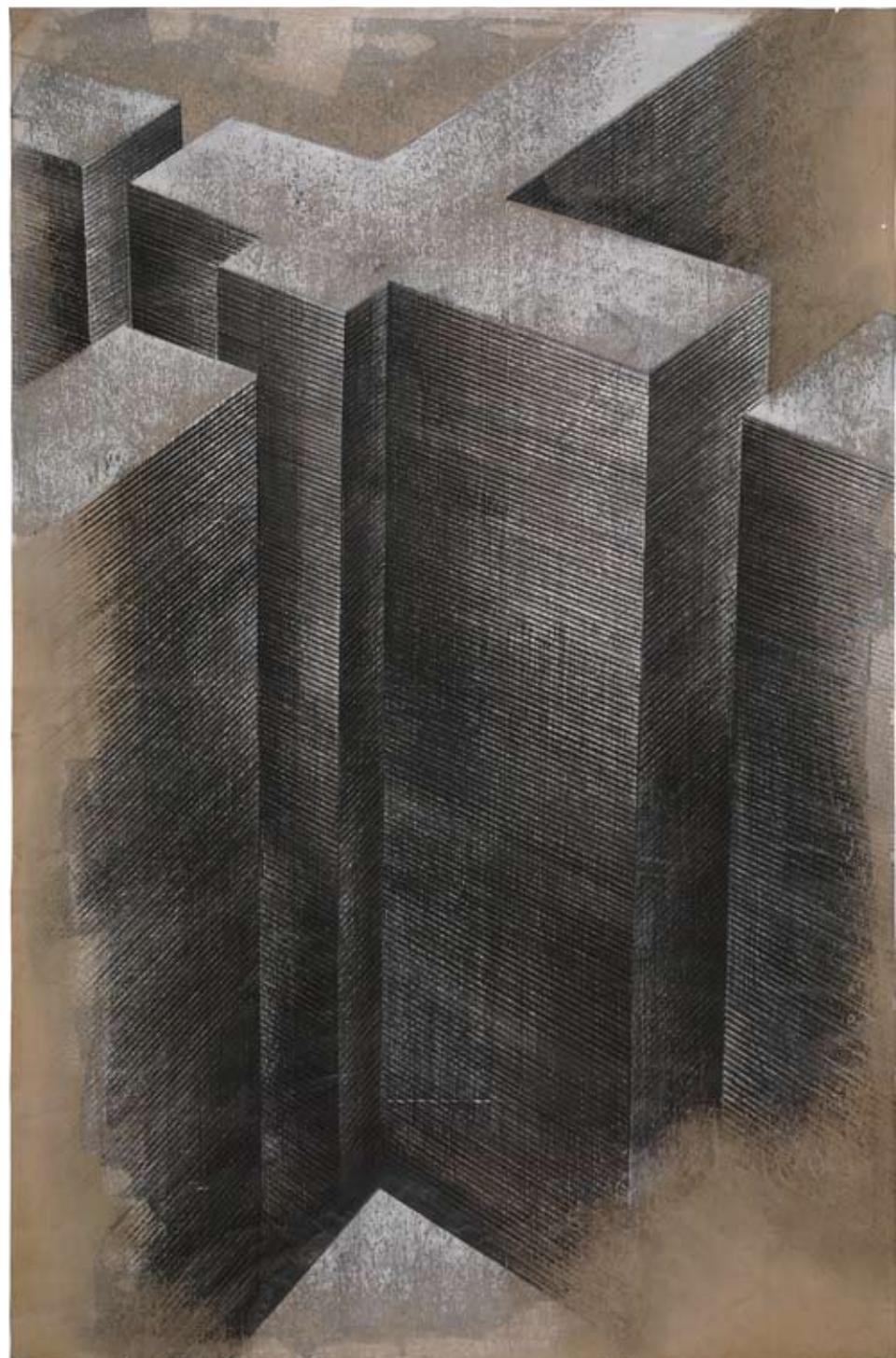
acrylique et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



T_014 (transeunte)

2010

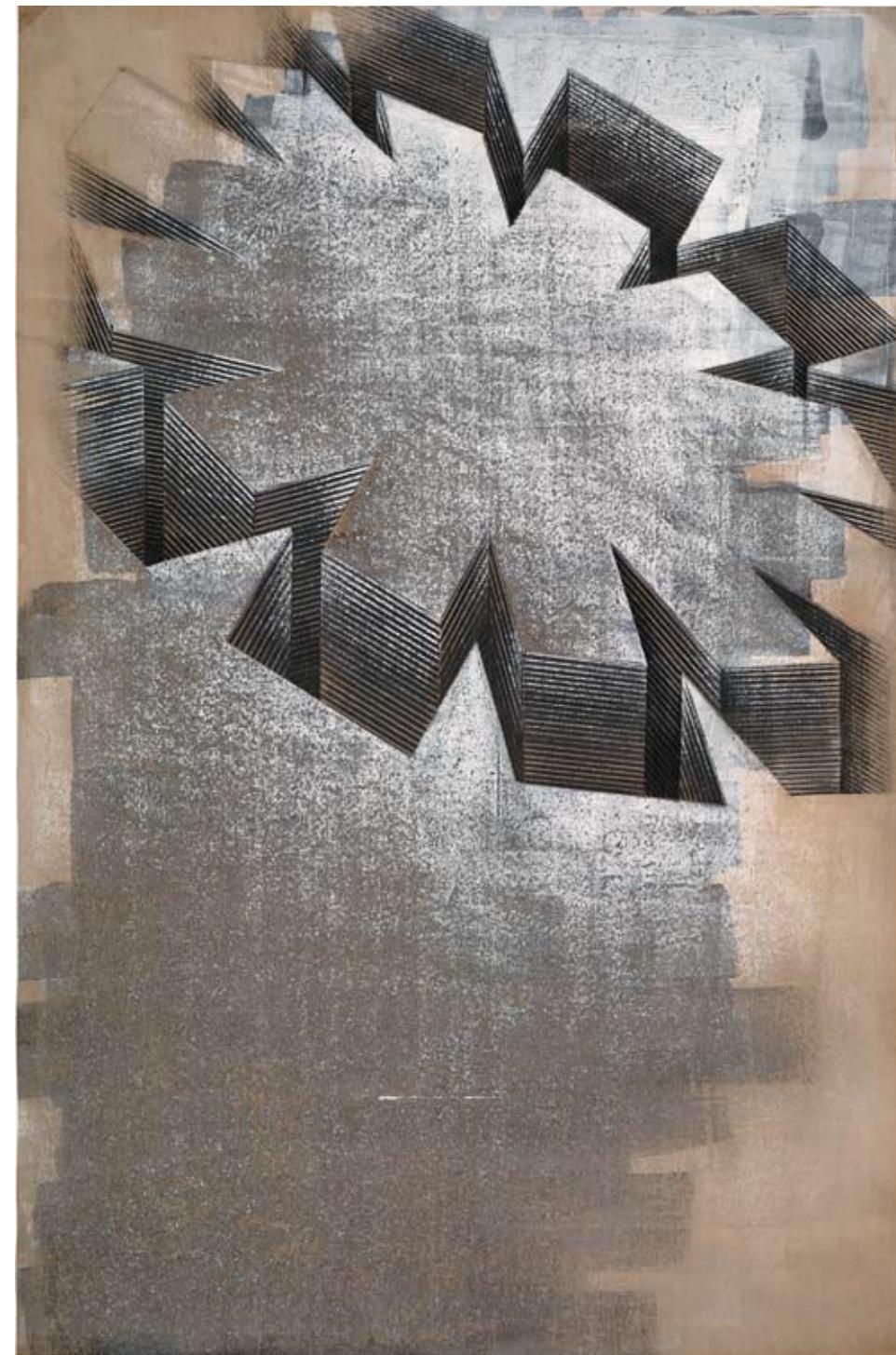
tempera e matita su carta da imballaggio,
détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



T_015 (transeunte)

2010

tempera e matita su carta da imballaggio,
détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

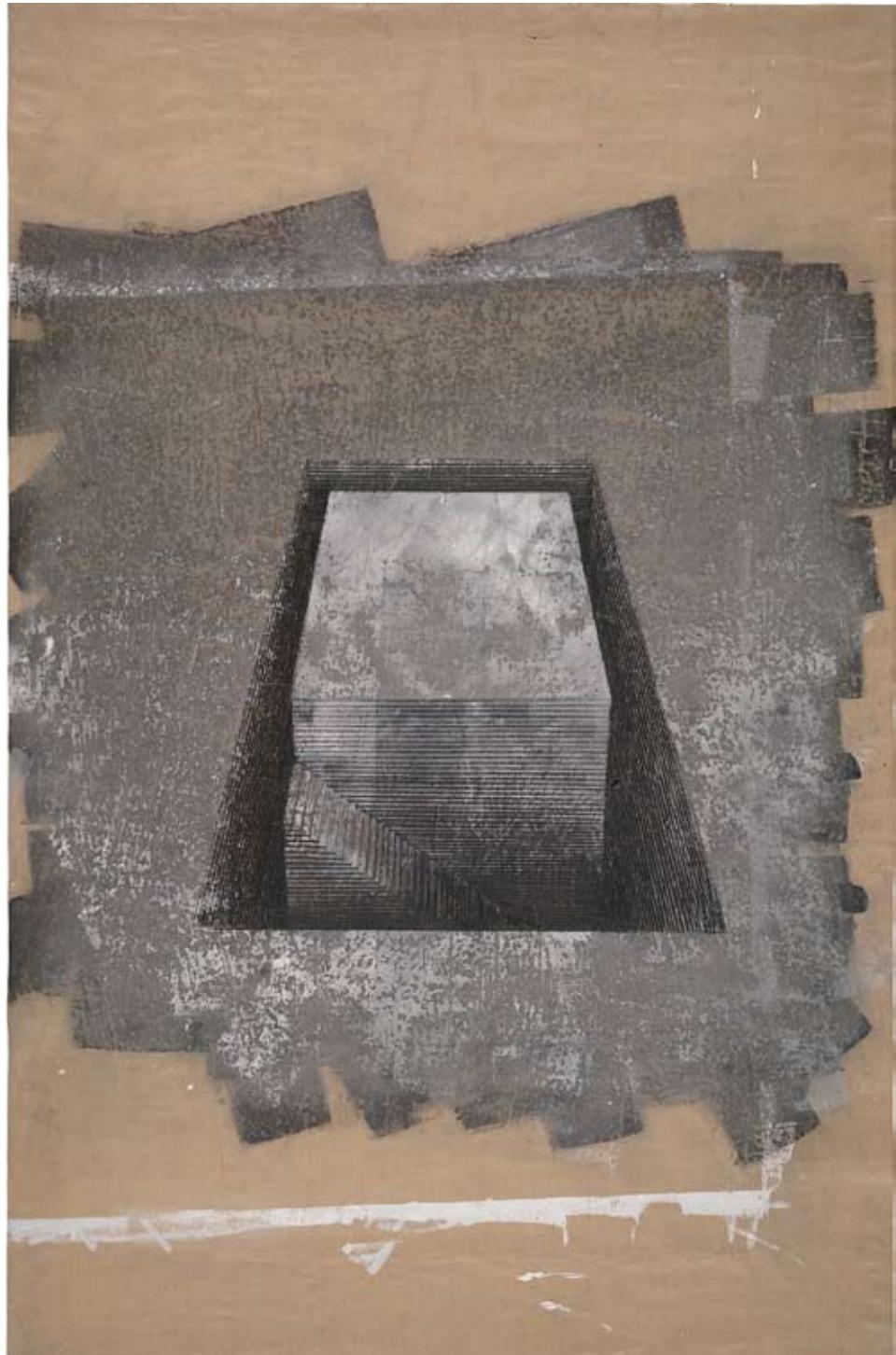


S_01 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

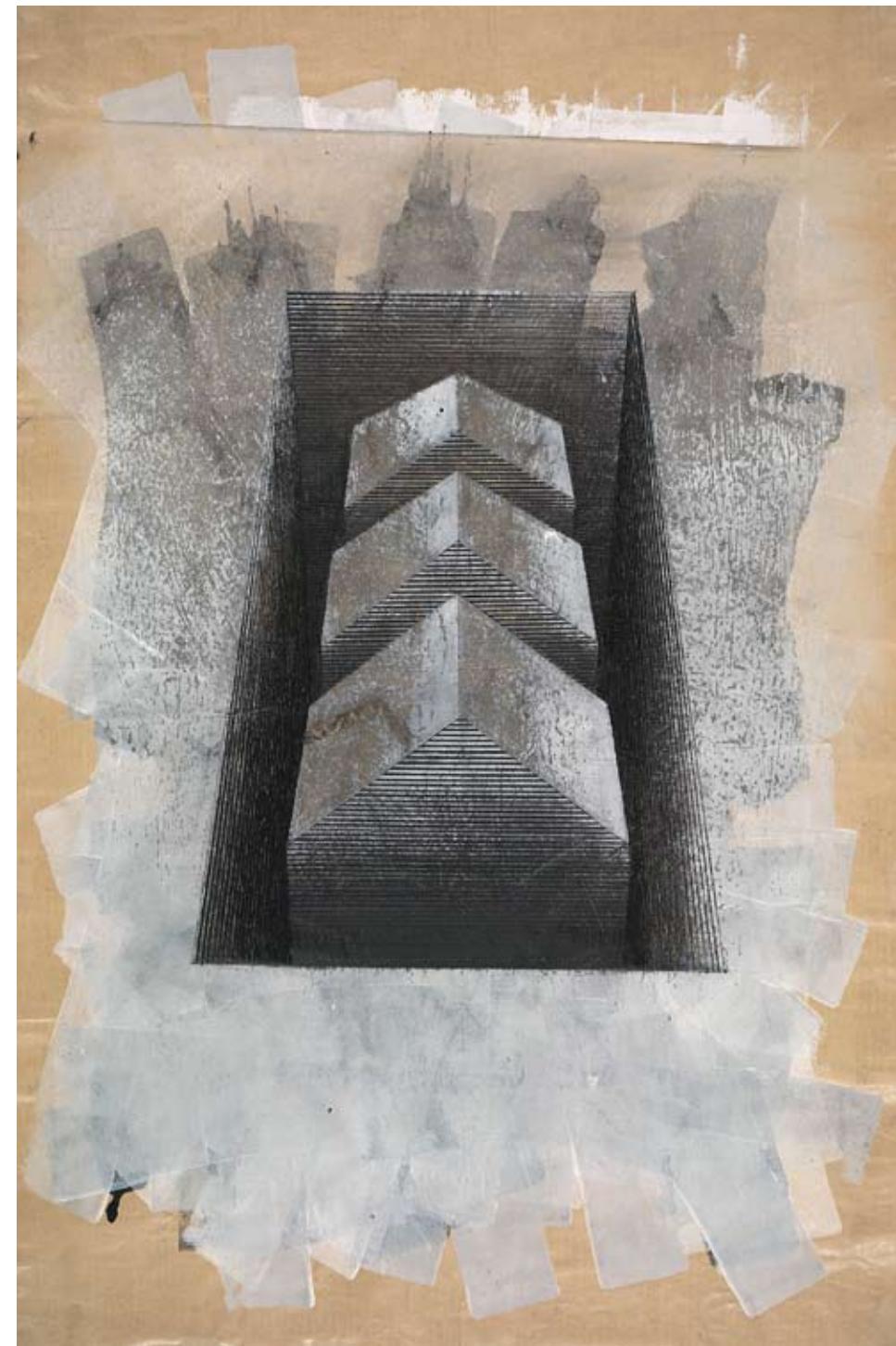


S_02 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

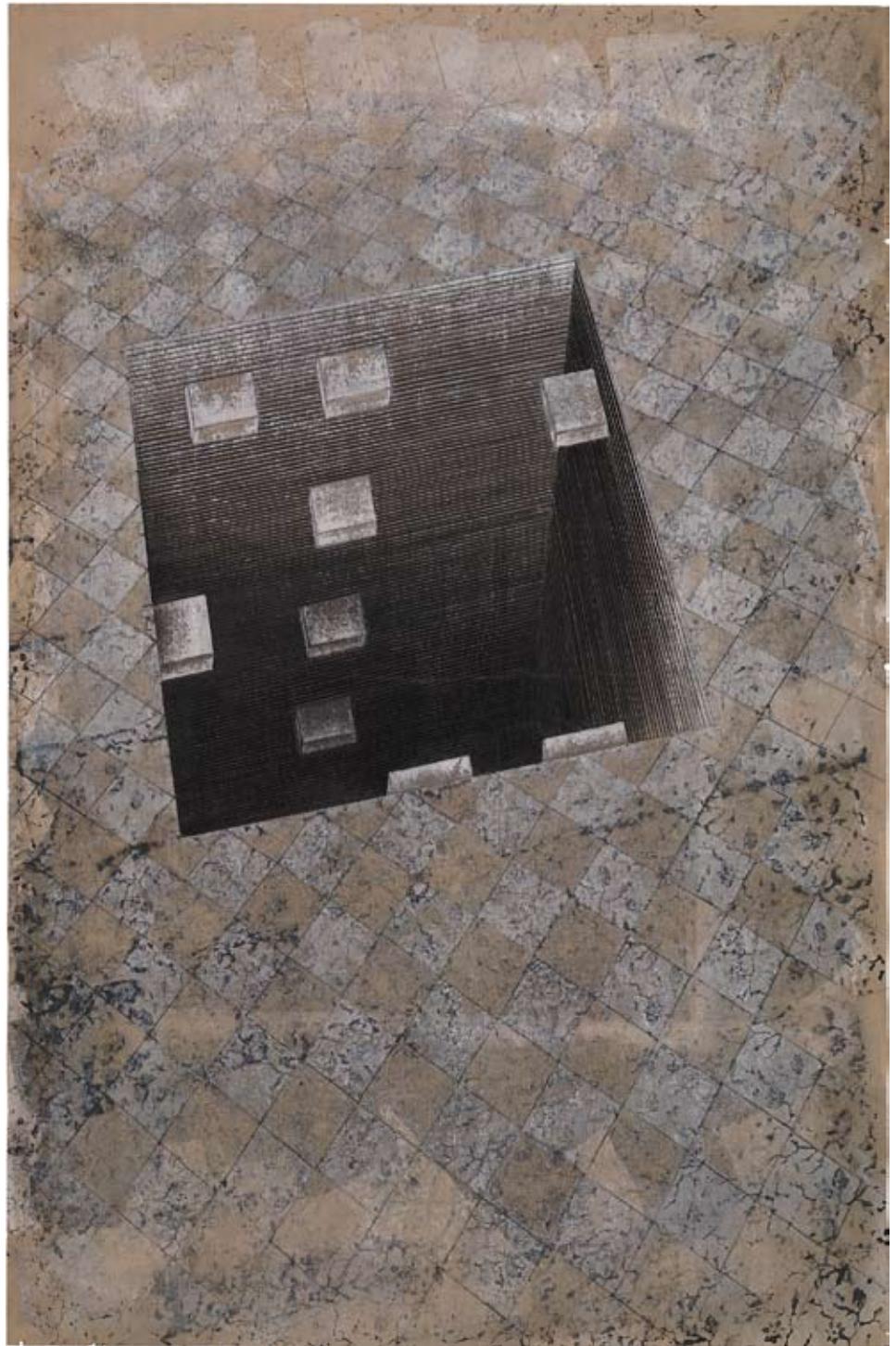
détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x100 cm



S_03 (site)

2011

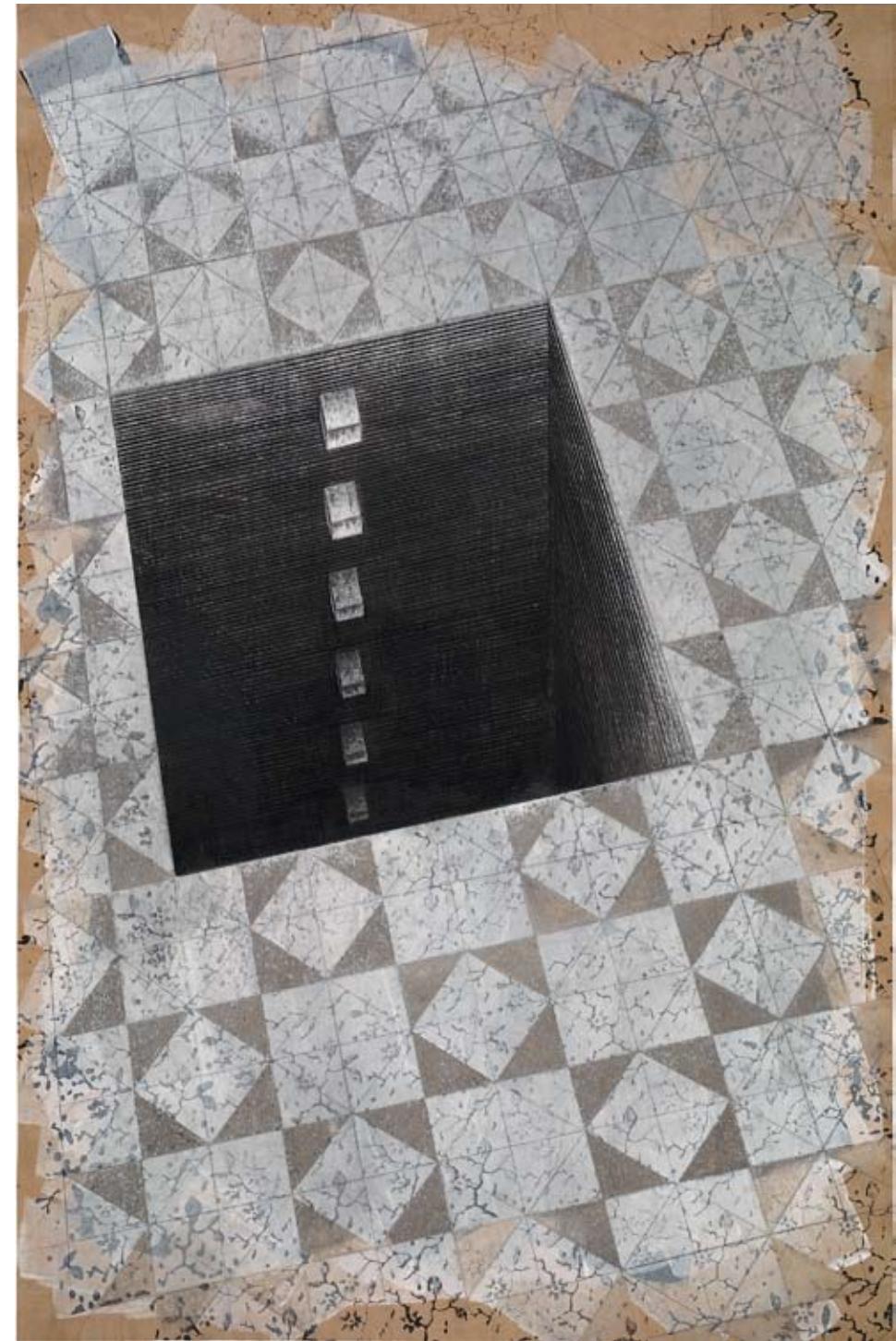
rullo decorativo, tempera e matita su carta da imballaggio,
rouleau, détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



S_04 (site)

2011

rullo decorativo, tempera e matita su carta da imballaggio,
rouleau, détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

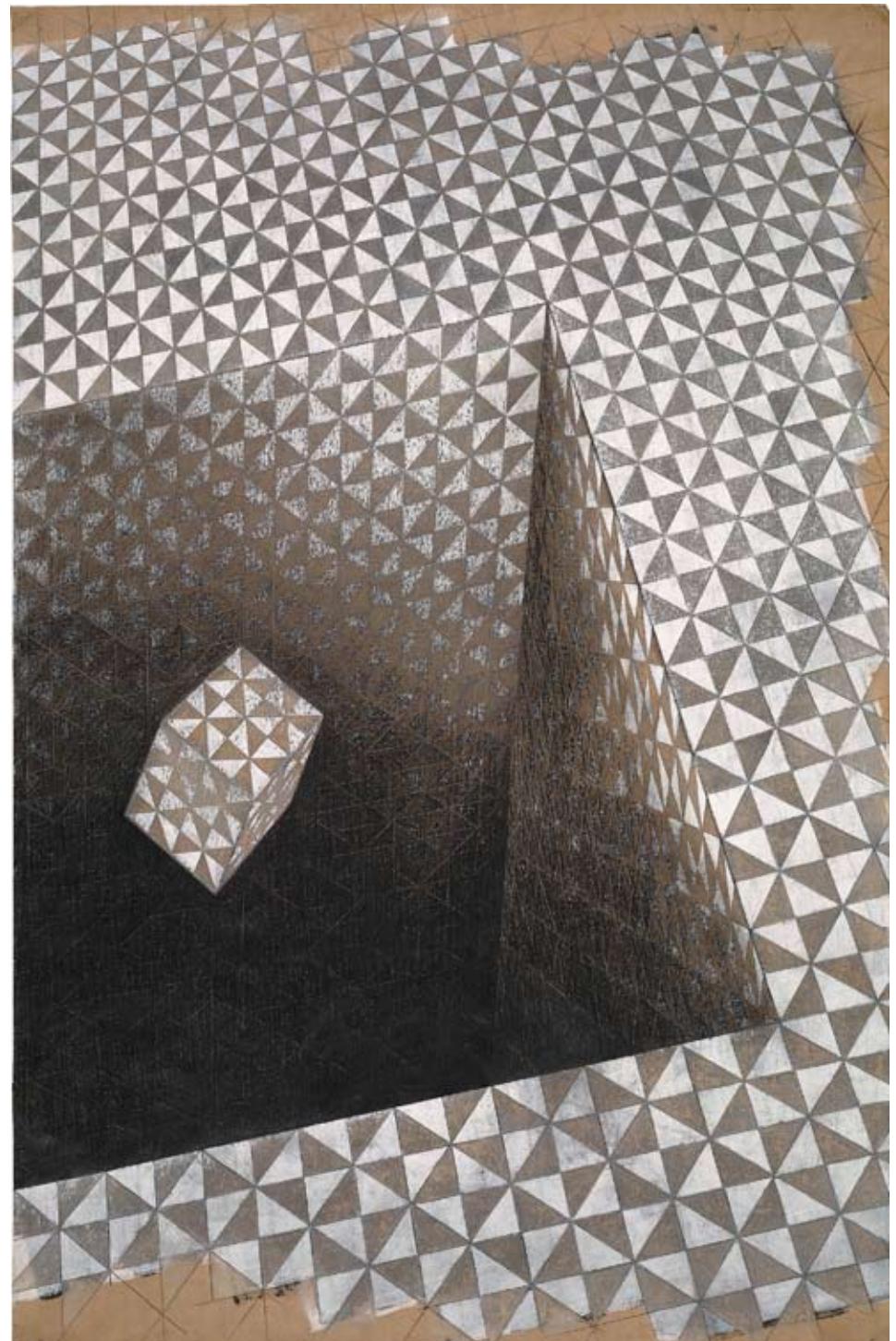


S_05 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

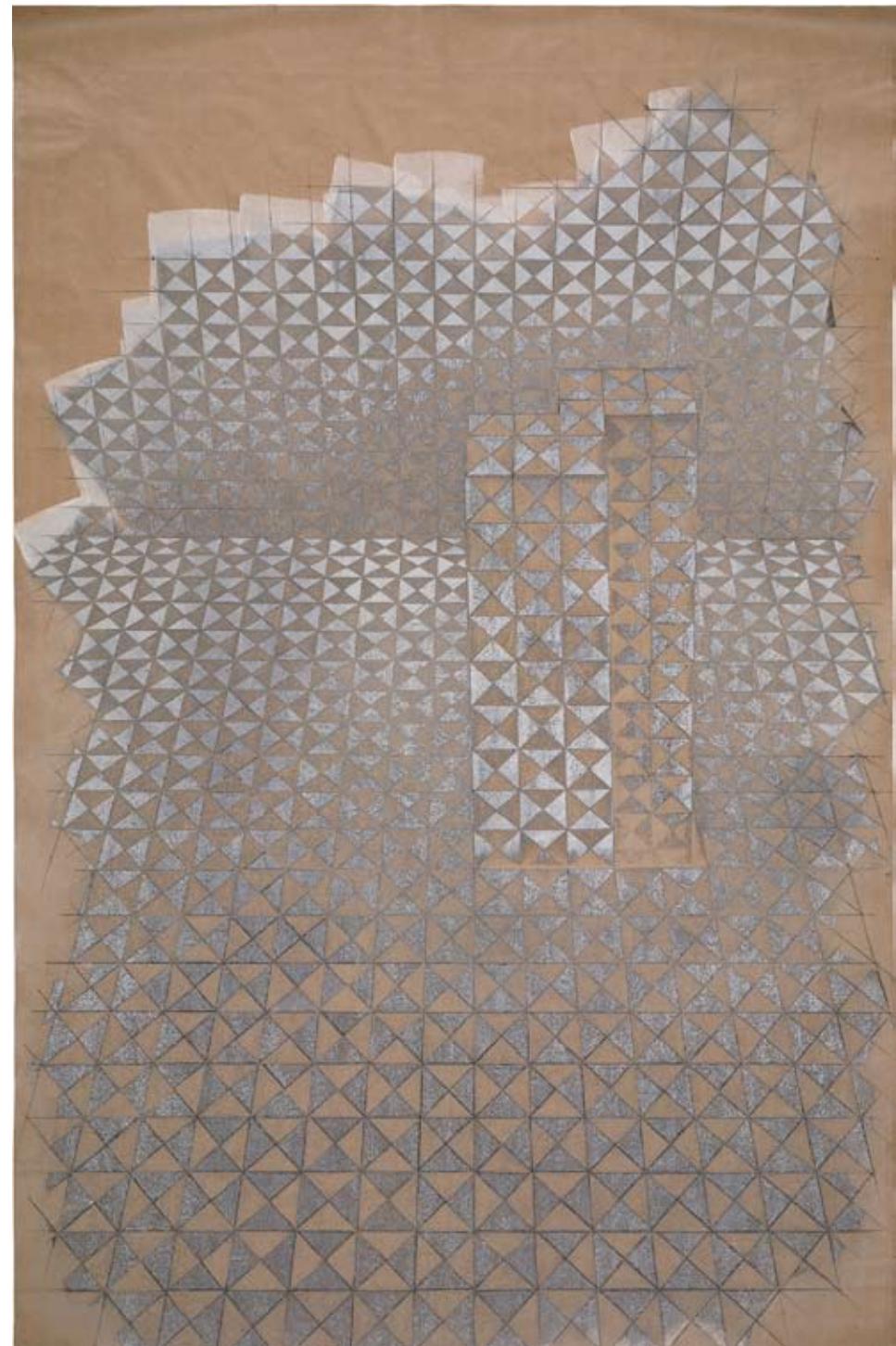


S_06 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm

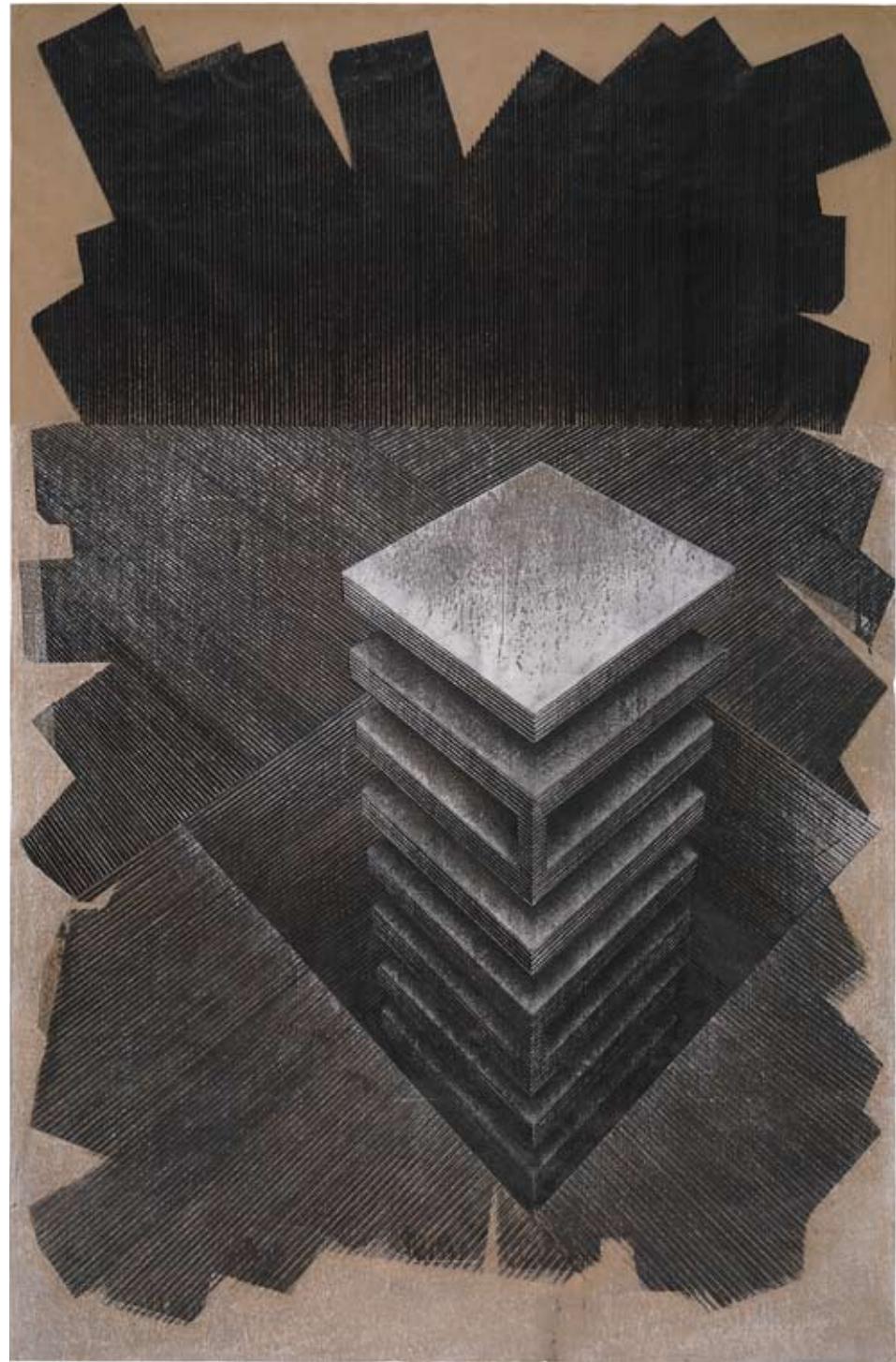


S_07 (site)

2011

tempera e matita su carta da imballaggio,

détrempe et crayon sur papier d'emballage, 150 x 100 cm



Biografia



Giuliano Marin nasce a Castelfranco Veneto (TV), vive a Roma. Compie studi tecnico - commerciali, successivamente frequenta un corso di grafica e design, contemporaneamente collabora con la Encofilms alla realizzazione di svariate scenografie e spot pubblicitari per numerosi programmi televisivi per le reti Rai e Mediaset. L'interesse per geometrie pure ed essenziali e per i volumi hanno caratterizzato nel tempo la sua ricerca. E' possibile individuare nel suo studio tre fasi: la prima è connotata da una forma compositiva iper-realista, con una produzione di opere dagli anni '90 al 2000 che culmina con la presenza a Palazzo Serlupi di un'opera inserita nella rassegna d'arte contemporanea 'Straordinari Cortili' organizzata da Arnaldo Romani Brizzi e da Ludovico Pratesi; la seconda è connotata da un progressivo abbandono dell'iper-realismo per avvicinarsi con maggiore libertà ad un aspetto più gestuale e segnico, con una produzione di lavori fino al 2005. Dello stesso periodo la collettiva presso la Galleria 9 arte Contemporanea di Roma a cura di Elisabetta Giovagnoni e la Colectiva En Balmes a cura di Carme Espinet, presso la Galleria Espinet di Barcellona e la selezione per la seconda volta, la prima nel 2002, all'International Young Art 2004 Artlink Tel Aviv in collaborazione con Sotheby's. L'interesse per l'architettura razionalista italiana e la continua esemplificazione conferiscono al disegno una cifra fumettistica, dando vita ad una Gotham city mediterranea. Del 2008 la mostra - Gotham City – al Dangen Art Gallery di Nashville U.S.A. The road to contemporary art alla galleria Oredaria di Roma. L'attuale fase è ancora connotata da visioni immaginarie di 'architetture scritte'. Del 2010 il cortometraggio 'ritratto d'artista' a cura di Adriano Candiago per il corso di Cinema e realtà di Daniele Segre, del centro sperimentale di cinematografia di Roma.

Mostre

2012 Parigi, GALLERIA VÉRA AMSELLEM. "Lo spazio scritto", personale a cura di Vittoria Biasi. **2011** Roma, 'VIVERE L'ARCHITETTURA'. Scenografia per il Chroma-key della VII serie della trasmissione in onda sull'emittente RomaUno. **2010** Roma, CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA. Cortometraggio sul lavoro di Giuliano Marin a cura di Adriano Candiago per il corso di Cinema e realtà di Daniele Segre. **2008** Roma. GALLERIA OREDARIA, arti contemporanee, "The road to contemporary art". Nashville, U.S.A. DANGEN ART GALLERY. Presente con "Gotham City". **2006** Roma, GALLERIA FONDACO. Presente con "Gotham City". Vercelli, VERCELLI MEETING ART. Presente con "Gotham City". **2005** Roma, GALLERIA GIULIA. Mostra collettiva. Roma, GALLERIA 9. Via della vetrina contemporanea. Collettiva con Marzia Gandini, Giuliano Marin, Steven Meek. Ankara, Turchia, STATE MUSEUM, I Biennale Internazionale, "Fighting Poverty In The World". **2004** Emirati Arabi Uniti, SHARJAH ART MUSEUM. Art Card. Certosa S.Lorenzo Padula (SA), Collaborazione alla realizzazione di "No Exit" di Baldo Diodato "Le Opere e I Giorni", a cura di Achille Bonito Oliva. Roma, GALLERIA NAVONA 42. Collettiva a cura di Nicoletta Zanella. Barcellona, GALLERIA ESPINET. Colectiva En Balmes, a cura di Carme Espinet. Tel Aviv, ARTLINK in collaborazione con Sotheby's. Semi-finalista dell'International Young Art. **2003** Fondi (LT), selezionato al concorso nazionale "La mia idea di Campagna Romana e Laziale", organizzato dalla GALLERIA CA' D'ORO di Roma per il Consiglio Regionale del Lazio. **2002** Roma, GALLERIA CA' D'ORO. International Art Fair Riparte. Roma, GALLERIA PINO CASAGRANDE. Collaborazione alla realizzazione del film "Marco Aurelio" di Baldo Diodato a cura di Achille Bonito Oliva. Tel Aviv, ARTLINK in collaborazione con Sotheby's. Semifinalista all'International Young Art. Roma, GALLERIA CA' D'ORO. Mostra personale, "Organico Inorganico" a cura di Gloria Porcella. S.Giorgio a Cremano (NA), VILLA BRUNO. Segnalibri d'Artista a cura di Franco Cusati. **2000** Roma, PALAZZO SERLUPI. "Straordinari Cortili" a cura di Arnaldo Romani Brizzi e di Ludovico Pratesi. **1999** Roma, ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI. Mostra collettiva, "Tre Personalni Ossessioni".



Giuliano Marin
L'espace écrit



L'espace écrit
par Dino Gasperini, Conseiller général aux
'Politiques Culturelles et Centre
Historique' de Rome Capitale

Réalité et vision se fondent et se mélangent, se repoussent pour en suite s'unir, dans les œuvres qui composent l'exposition "L'espace écrit", de Giuliano Marin. Architectures idéales comme les codes d'un alphabet spécial et mystérieux. Monochromes de Marin émergent de la lumière et en faits la obscurcissent avec l'éclair intérieur d'une série de fragments infinis.

C'est la narration de constructions intérieures, mentales et émotoives, qui dessinent la ligne de démarcation entre intérieur et extérieur, horizon et observateur.

Introduction
par Valentina Piscitelli

Un modèle idéal de société évoluée tend à distribuer les ressources économiques, en projetant des modèles de développement capables de réaliser un panorama de croissance harmonique pour tous ceux qui la composent, et en reconnaissant, avec ça, implicitement leur droit à s'imposer et attribuant au concept de "différence" la valeur de ressource commune. Pour arriver à ce but il faut donner la valeur correcte à la tangibilité et à la créativité comme moyen auquel on ne peut pas renoncer pour l'évolution de la société. Après plus d'un an de préparation l'exposition de Giuliano Marin "Lo spazio scritto" arrive à Paris. C'est la première de quatre expositions du projet "Territori del bianco", par Vittoria Biasi. L'idée du critique est la mise en page du travail de 4 artistes italiens qui vont se succéder au cours du 2012 dans la galerie Véra Amsellem, que nous remercions. Pour la première fois Rome Capitale (la Mairie de Rome) a patronné une série d'expositions à l'étranger pour "Territori del bianco", nous remercions le Conseiller général Monsieur Dino Gasperini; la Mairie de Castelfranco Veneto, ville natale de Giuliano Marin a patronné l'exposition "Lo spazio scritto", nous remercions le Conseiller Monsieur Giancarlo Saran. Nous remercions: Centro sperimentale di Cinematografia di Roma - Corso di Cinema e realtà, de Daniele Segre qui a produit une vidéo pour l'artiste avec la réalisation de Adriano Candiago et montage de Marcello Saurino. Face2face studio de Pino Abbrescia et Fabio Santinelli pour la photographie. Claudio De Angelis a étudié la naissance des œuvres, de l'esquisse jusqu'au travail fini. Andrea Giunti et Franco Purini qui ont suivi le chemin psychique de l'artiste avec leur intuition. Matilde Migliorini, Carla Mariani et Matteo Rossi Doria, qui ont travaillé à la conservation des œuvres. Aldo Kanneworff qui a édité les œuvres sur le web. Virginia Foderaro qui a édité ce catalogue. Muriel Fedi, graphiste. Nous remercions Stefania Pettinato, Marina Natoli, Vanessa Santoni Claudia Lovisetto, Valeria Arnaldi, Carlo Simioni, Bruno Maurizi, Ignazio Argentieri, Julian Vertefeuille et Martine Duhamel, démiurges des voies de communication de la culture. Nous remercions nos sponsors et Vous qui êtes sur le point de connaître une partie des œuvres de Giuliano Marin.

Écrire l'espace par Vittoria Biasi

Dans le constant processus d'explorations linguistiques et sociales, certaines créativités s'imposent, gagnant célébrité, pendant que d'autres recherches, comme la braise sous les cendres, suivent un parcours discret, solitaire, loin des bruits. Ces formes sont en dialogue permanent avec l'identité culturelle, avec la mémoire picturale, avec ce que Kafka appelait "La nostalgie de la croissance, de l'expansion du minuscule moi et de la communion".(1) L'attention pour le manifeste suprématiste de Malevic, après des années de distraction, est célébrée par les néo avant-gardes et le concept, la sémiotique du blanc semblent réunir les langages du monde, d'orient à occident, en dessinant la frontière entre un avant et un après. L'idée du blanc a, dans le nouveau siècle, son printemps dans la révolution des jasmins, dans les mouvements des étudiants qui tendent à l'espace les paumes des mains, couvertes de blanc, demandant attention. La demande blanche fait rappeler la nostalgie de Kafka pour la valeur humaine, pour l'individualité. Les paumes tendues rappellent les empreintes blanches des grottes d'Altamira, laissées sur les parois comme la signature de la participation à une cérémonie d'initiation, à une recherche dans la profondeur.

L'ancien retourne dans le nouveau, détermine un corps de totalité historique consciente, où la fin et le début se rencontrent. Sur ces petites réflexions naît le projet expositif "I territori del bianco" et l'expo de Giuliano Marin "Scrivere lo spazio". Un retour du réel est annoncé par Foster dans les néo avant-gardes. L'historien considère la monochromie des années 50 et 60, de Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, jusqu'à Robert Ryman, dépositaire du statut pictural moderne. Le concept de réel et de statut pictural s'enracine dans le nouveau siècle avec le retour du dessin qui souligne le rachat du moi dans la composition picturale. À l'intérieur des monochromies Giuliano Marin écrit des nouveaux lieux, limites, espaces. Ils sont le réel, récitation profonde de l'image de ceux qui les ont envisagés en cherchant un nouveau sens dans l'aménagement, un au-delà du jeu qui mécaniquement transforme et subjugue le sujet. La poétique de Giuliano Marin est renfermée dans la méthode, avec laquelle l'artiste enquête, destructure la couleur. Les étapes

emmènent à la vision constructive d'un monde qui sort de l'obscurité et impose dans l'espace l'écriture du blanc. La première opération picturale est dans l'application de la couleur noire sur du papier d'emballage de différentes épaisseurs, mais de la même dimension. Après le séchage l'artiste applique la couleur blanche, avec un nouveau temps de séchage. Les deux opérations monochromes sont le préliminaire et la provocation pour un travail d'érosion, d'usure et de polissage de la surface. Le frottement avec le papier de verre détermine des mélanges chromatiques, révèle des nuances inattendues, donne épaisseur à l'œuvre, en sorte plasticité, l'émanation. L'activité manuelle sur la surface est la recherche de la cohérence linguistique au-delà de tout sacrifice ou séduction. La déclaration de son propre "être là" est dans le geste du dessin qui rassemble, en des lignes simples, les représentations, les luminosités les plus chères, les plus intimes.

Les œuvres de Giuliano Marin révèlent la cohabitation d'une double possibilité linguistique, d'où à la liberté des signes lumineux éparsillés sur la surface, à la phase de l'émersion naturelle du signe correspond l'instant analytique de la lecture, réflexion et écriture de l'espace. Le procédé se base sur une méthode dialogique à l'intérieur d'un format, d'un matériel, éléments répétés de chaque œuvre. Le dualisme chromatique, le procès d'épanouissement proposent des signes, fragments que l'artiste colle dans un monde au-delà, dans la conquête d'un métalangage. Ses architectures s'élèvent ou s'effondrent dans une succession de lignes qui comprennent l'infini et où l'arrêt représente la suspension d'un code de construction, de défi du visible, sommet de l'iceberg, de l'inaccessible caché, comme dans les sites S_03, S_04, S_01. Les œuvres exposées appartiennent à la recherche graphico-picturale sur les différentes conceptions d'espace *transeunte* qui enveloppe la relation entre émersion et profondeur. Le trait linéaire décline des images et les géométries basées sur la simplicité linéaire, répétée et sur l'inclinaison de la ligne. (09) Une force autogénératrice pousse le solide à l'extérieur pendant qu'un jeu de géométrie primaire lance le défi aux possibles dimensions de l'espace. La créativité des signes reconduit l'attention sur la phénoménologie du dessiner et sur le processus

de créer le vide, la profondeur, l'espace, la forme. Dans ce sens les architectures de Marin se reconnaissent dans la progression numérique. Le numéro est la "ratio" cachée de la relation espace/temps réalisée dans la narration, dans le titre. Le numéro, principe de chaque construction, est le seuil, la traduction de ce signe divin et orageux qui agite l'esprit dans le rapport avec l'idée de l'infini. Le numéro, comme le blanc, marque la limite, la frontière entre le visible et l'invisible, ou l'exprimable: il place le "faire" sur le seuil du rapport avec l'esprit, avec son idée d'infini, avec l'idée du monde qui contient la diversité par excellence. Le langage constitue un discours réfléchi et l'image d'un moi, qui parle et exprime au moyen d'un système répandu, répété de conjugaison excentrique. Le processus de la matière et numéro proposé par l'artiste dans les œuvres est un observatoire placé dans un développement réel, d'agrandissement, non pas d'abstraction.

Le concept de réalité est uni à la phase du projet, de signification, d'utopie dans lesquels le monde et l'objet se fondent, le niveau et horizon s'unissent en tonalités monochromes, le ciel et la paroi obtiennent portions d'espace, font l'éloge de la ligne. Les paysages de Marin dégagent l'aura d'une pensée renfermée dans des architectures qui aspirent à la verticalité, en des morceaux de ciel qui peuvent être le plancher de la profondeur, à l'origine de l'invisible. Ceci se répand partout, sature le décor, fait correspondre les modularités, esthétise les coins, exclut les présences humaines, lumières nostalgiques ou de solitude. La poétique de Marin peut se placer sur la continuation du constructivisme, de l'unisme d'un art cinétique de Nauman Gabo à Victor Vasarely avec le désir de transformer le mouvement en sentiment de la forme, dans le respect de l'ordre, de la rigueur, de l'humain.

Les architectures conduisent à l'intérieur de structures atemporelles, vécues au-delà de la dévastation du temps: elles sont des visions du lieu profond de protection de toute forme de pillage à l'intérieur d'un songe faustien rationnel.

Les carrières de la mémoire par Claudio De Angelis

Ne nous arrêtons pas aux aspects "volumétriques" des cartons de Marin. Leur convergence vers une physionomie génériquement architectonique ne doit pas suffire. Ils nous parlent de la masse intérieure, de la masse creuse, comme dirait Focillon. Au sens large on pourrait les rapprocher à des architectures, en parallèle, parce qu'ils en saisissent le caractère le plus vital, celui de s'ouvrir et se faire habiter, par des yeux et des corps d'un spectateur qui a déjà appris à bouger et à agir dans l'espace quotidien, dans l'espace de sa propre nature humanisée. (images 01 | 02). Dans ce mouvement continu entre une ouverture et un creux, entre être spectateurs du panorama constitué par un plan horizontal idéal toujours visible où descendre dans les coupes verticales ou diagonales, les œuvres de Marin expriment la capacité de faire revenir à l'esprit en même temps un monde de choses omises ou coupées - comme en effet le plan horizontal - et attirer vers ce qui existe mais qui échappe à la perception, dans le fond d'un creusage. (images 03 | 04 | 05) Comme des coupes nettes dans une carrière pour l'extraction du marbre ou du travertin mettent à jour les mémoires d'un morceau de terre et sa formation dans le temps, ainsi le procédé utilisé par Marin parcourt physiquement l'interiorisation vers un espace que nous savons exister. Ce procédé parle à notre mémoire, l'active et la met en marche, la stimule vers la recherche et la perception de l'espace. La séquence des fonds, le carton même, l'acrylique noir et après le blanc, répandus et polis pour obtenir des lumières, ombres, effets de volume, sont déjà un travailler à la mémoire de la matière choisie par l'artiste, ils ne sont pas seulement une technique, mais un premier contact qui allie le faire avec un monde entrevu, mémorisé. À eux-mêmes se rapproche l'écriture des "visages" des parois, donnée verticalement ou horizontalement parfois à suggérer une stratification d'un élément mnémonique, parfois à souligner que vers le fond inconnu se cache le but de la recherche presque comme s'il s'agissait de graver des données, des informations, des souvenirs sur un support magnétique ou sur un vinyle (images 06 | 07 | 08 | 09). Donc les paysages des œuvres de Marin ne composent pas de formes extérieures d'un récit de l'intérieur à l'extérieur ou vice versa, mais ils sont eux-

L'autoexclusion de l'artiste par Franco Purini

mêmes un récit, qui sort de l'intérieur de sa propre formativité, en mettant de côté tout bagage géométrique ou canon représentatif; c'est en actualisant dans le mouvement de l'œil qu'ils portent le récit d'un territoire selon le point de vue émotif et physique du spectateur et c'est là qu'ils transmettent leur proximité à l'architecture et à l'expérience d'essayer une architecture. Ce n'est pas un cas si, en parlant avec l'artiste, on découvre comme, pendant son travail sur l'œuvre, il invente le "moyen d'agir" à l'instant, presque comme si l'idée initiale se laissait exécuter dans un événement physique et mental duquel au début on n'en connaît pas bien la fin. Dans ce sens les croquis préparatoires qui souvent apparaissent synthétiques, renvoient à des éléments qui ne seront pas perdus dans l'œuvre réalisée et non finie, et qui ne doit pas nier le travail du faire. L'utilisation du crayon feutre, du stylo à bille ou au pilot sont des rappels à la dimension de l'essentiel, des instruments inef-façables, sur lesquels l'abrasion ne peut pas se produire, abrasion qui sert à donner corps à une ambiance qui dans le croquis est déjà présente, lieu pensé, mémorisé mais non pas représenté (images 10 | 11 | 12). Les croquis suggèrent encore un parcours, rendu opérationnel par Marin en vue du carton réalisé, qui se rapproche à nouveau de l'architecture ou, on dirait mieux de ses aspects du procédé de formalisation du projet, étudié au travers de sketchs progressifs d'interprétation et d'étude: l'architecture a le but de construire une ambiance, c'est-à-dire de stimuler des perceptions, évoquer des sensations et des us; seulement une forme qui s'élève peu à peu d'une esquisse, qui se forme couche sur couche - en tant qu'architecte j'affirmerais "plan après plan" ou "section sur section" - a l'énergie pour aborder le sujet et l'éclaircir dans l'us que l'on pense elle devrait accueillir. Avant le dessin il y a tout et rien en même temps. L'idée d'un espace architectural, d'une ambian-ce, d'une retaile de charrière de Marin existent seulement au moment de leur apparition dans un dessin esquissé qui rend en suite sa réalisa-tion possible. L'image du carton gravé et la vie des souvenirs que déjà l'esquisse nous évoque se composent à travers l'action du dévelo-pement de l'œuvre, renvoyant au procédé - tout architectural - qui voit le résultat de la forme en tant que "combinaison d'un certain ordre de rapports"(images 13 | 14 | 15 | 16 | 17).

Infini, vertige excès sont, selon le soussigné, les mots clés du travail de Giuliano Marin. Son attitude visionnaire, qui fait penser aux avant-gardes et en même temps à leur être déjà réabsorbées par l'histoire, le lie à Giovan-ni Battista Piranesi et à la cruauté visuelle de Gordon Matta Clarke. Entre Jorge Louis Borges et Howard Phillips Lowecraft ses espaces évoquent la peur et le charme de la réclusion. Dans un déplacement empathique l'œil de ceux qui observent devient un corps entier qui est con-fronté, comme dans un célèbre récit d' Edgar Allan Poe, à des compressions mystérieuses et fatales. Une lumière noire, une lumière "sadienne" éclaire le tout en un jeu cruel de séparation, d'éloignements et de sectionnements analyti ques. Magnétiques et antigravitationnelles, les machines perspectives exposées en ces tableaux évoluent de la fixité au mouvement en demandant à la géométrie de les douter d'une construction scientifique, c'est-à-dire d'une superstructure discursive qui aime l'erreur et l'oubli. Voisins de l'architecture à cause de leur articulation volumétrique mais aussi loin d'elle pour leur non-appartenance voulue à l'habiter, les autoréférentiels objets à réaction poétique, divisés entre dessiner et graver, renvoient à des sculptures minimalistes provenant de temps lointains. En eux une note archaïque rencontre les atmosphères surchauffées et métalliques de Metropolis. Un choix de la composition particuli èrement reconnaissable et significatif est celui de placer les objets à l'intérieur d'un espace qui, s'il parvient à les contenir, est toutefois obligé à exclure leur aura.

De quelque manière cet espace, qui ne parvient pas à mesurer ces présences énigmatiques et ambiguës accepte, à l'intérieur d'un échange de rôles énigmatique, d'être dimen-sionné par elles mêmes, en renonçant ainsi, de telle manière, à son rôle ordonnateur ancestral. La nature claustrophobique du contexte, qui enchaîne des engrenages, des prismes, des cubes en positif et en négatif devient donc la scénographie d'une apparition, l'encadrement d'un théorème, lieu-non lieu d'un conflit formel. Alarmante et alarmantes les images d'un con-traste entre des règles explicites et de subtiles subversions trouve un répit fugace dans l'alliance entre la nécessité de l'œuvre et son hasard. Sans vouloir être, en premier ressort, artistiques ces œuvres établissent leur valeur

dans la recherche d'une vérité du faire, basée sur la certitude qui donne la clarté du thème et, au contraire, sur l'incertitude à propos de comment l'exprimer. L'intention initiale est contrôlée jusqu'à la faire presque disparaître, de manière que, au-delà d'elle, surgit la volonté. En tout cas, elle n'obtiendrait aucun résultat si elle était soutenue seulement par le métier ou le talent même. A part ça, il faut avoir cette qualité indescriptible, peut être alchimique, qui transforme les formes accidentelles dans une forme accomplie et définitive. Ces dessins, que les nombreuses couches préparatoires endurcissent comme des tableaux, naissent d'une mise à zéro de toute habileté picturale en faveur d'une écriture en noir et blanc sans aucune adjektivation.

Une écriture, on pourrait dire, réduite à son pur automatisme. Et dans cette dimension de la négation, qui évidemment n'est pas négative, leur auteur se révèle artiste. En exaltant les relations topologiques primaires Giuliano Marin déstabilise avec une violence pas trop retenue, les éléments qu'il a rappelé de ce qu'il a vu ou de ce qui l'entoure pour les fixer sur la surface. À travers une stratégie qui a quelque chose de mystique, comme les exercices spirituels de Yukio Mishima, il a choisi un monde figuratif sans fondations sûres. Un monde fort de sa fragilité intrinsèque et orgueilleuse, qui corrode jusqu'à leur cœur les vides savamment gravés et les masses patiemment profilées. Le convive en pierre de ces œuvres est le temps, le grand architecte qui attend, dans l'ombre et le silence, de porter en elles la poésie de l'absence, de l'effacement, de l'érosion des choses.

Dans cette ombre et ce silence l'artiste même, à la fin, s'exclut.

L'apparence nue par Andrea Giunti

Les œuvres de Giuliano Marin explorent avec une technique minimaliste et un intellectuali-sme sec un paysage de formes architectura-les, suspendues entre l'onirique et la réalité. L'apparence "nue" des images de Marin, nous donne les traces d'un artiste contemporain ancré à nos avant-gardes historiques. Futurisme et métaphysique, dialectiquement en antithèse dans l'histoire, sont les rappels, fondus dans un geste graphique et pictural, surveillé qui dépouille l'intellectualisme métaphysique inspiré aux mythes et à l'histoire, et refroidit la fureur de l'avant-garde.

Il y a donc un chiffre linguistique fortement italien dans l'œuvre de Marin, qui en présence du glissement de l'art contemporain vers "un supercode international", qui globalise les textes et les techniques sans parvenir à universaliser les messages, ne disperse pas les signes de la "tradition moderne" et de l'avant-garde. Sug-gestions architecturales inspirées par Sant'Elia et par Terragni se lisent dans les performan-ces rigoureuses entre la peinture et l'écriture matérialisée sur le support désinhibé du papier d'emballage. Marin raconte une conception per-sonnelle du procédé créatif, et la grande ascen-dance qu'il sent à l'égard des techniques du dessin perspectif et des distorsions spatiotem-porelles typiques du mouvement surréaliste (un autre écho perceptible dans ses œuvres), le tout condensé dans un style conscient et mûr qui a horreur de toute concession spectaculaire et qui nous rappelle à la sobriété et à la réflexion.

L'intervention de doublage sur les peintures de Giuliano Marin par Matilde Migliorini

Dans cette série de tableaux de grandes dimensions, réalisés avec graphite et couleur acrylique sur papier d'emballage, Giuliano Marin a trouvé son expression en utilisant une surface picturale « pauvre », brute, qui est encore amincie par l'application superposée de plusieurs couches et abrasions de couleur. Sa couleur est peu matérielle, presque graphique, et cependant en état d'inspirer profondeur, pas seulement spatiale. Le papier choisi par Giuliano Marin comme surface picturale est le papier d'emballage couleur havane, ce qu'on appelle papier « sealing », brillant d'un côté, avec des rayures caractéristiques. Il s'agit d'un papier très résistant, mais fin et peu élastique (1).

Pour renforcer les tableaux de l'expo, Giuliano Marin a consulté Matilde Migliorini, Carla Mariani et Esmeralda Peratoner, dans leur laboratoire de restauration. Les caractéristiques des œuvres de Giuliano (la finesse de la surface, l'absence d'une couche préparatoire, la légèreté des couches picturales et la fragilité des zones abrasées) ont porté à exclure la possibilité d'un doublage traditionnel. L'emploi de la toile comme support de renfort nous est apparu comme une intervention envahissante, qui tend à dénaturer les caractéristiques de légèreté de ces œuvres. Dans l'opération de doublage, la toile, même à trame très fine, souvent tend à imprimer ou à faire transparaître son empreinte sur la surface. De plus la toile et le papier sont tous les deux des matériaux cellulaires avec une différente structure et réaction aux conditions thermiques et d'humidité. Pour ces raisons on a suggéré un doublage « léger » avec papier de soie « Bollaré », collé à la surface avec un adhésif synthétique thermoplastique (Beva 371) dissous dans un solvant organique. Cette méthode a été mise au point par le restaurateur Matteo Rossi Doria (2) pour le doublage de dessins et cartons à esquisse, exécutés sur un support semblable à celui utilisé par Giuliano. Il s'agit, dans les deux cas de papiers légers et très sensibles à l'humidité, sur lesquels une colle à base aqueuse aurait pu créer tensions et déformations. Avant de l'intervention, un essai sur un échantillon a été nécessaire pour vérifier le grammage correct du papier à doublage utilisé. On a pu ainsi vérifier que le papier et l'adhésif choisis ont renforcé la surface sans

l'alourdir, et rendu le papier d'emballage plus élastique et moins sensible aux déformations. Le papier Bollaré choisi (« Bollaré Thin Papers ») est un papier léger de haute qualité, résistant au vieillissement, avec surface lisse, et très compact entre les fibres. L'adhésif choisi, Beva 371 (3), est une thermo-colle synthétique qui nous a permis, grâce à ses caractéristiques, de faire un doublage qui aurait été problématique avec les colles traditionnelles.

Mode d'emploi

Les feuilles de papier Bollaré ont été prétraitées avec l'adhésif Beva 371 dilué au 1,5% en cyclohexane (un solvant organique très volatile), appliqué par un compresseur. La surface du papier de doublage est uniformément mais pas excessivement collée. Le papier de doublage est appliqué sur le dos des tableaux, à l'aide d'une spatule chauffante. Les œuvres sont placées sur la table aspirante à basse pression ($T\ 50^\circ$) avec un léger effet « sous vide ». Cette table porte la température et la pression sur toute la surface simultanément et uniformément. La table est reliée à un thermostat et à une pompe pour l'effet sous vide, qui active l'adhésif thermoplastique. La pression légère et uniforme est utile pour les œuvres fragiles ou composées de plusieurs matériaux. La méthode de doublage est réversible car l'adhésif appliqué par compresseur « revit » à une température de $40^\circ C$. De plus elle prévient la déformation du support, et en cas de transport dans une boîte cylindrique il suffira de tendre l'œuvre sous un poids léger pour quelques heures, afin d'obtenir l'aplanissement initial. Le doublage avec papier Bollaré n'exclut pas un doublage successif éventuel de renforcement à l'aide d'une toile légère de polyester. Après le doublage, il sera aussi possible d'attacher les tableaux à un support rigide (par ex. polyplatt, carton-plume, carton pour la conservation) avec des bandes de renfort collées au moyen d'une spatule chauffante ou d'un fer à repasser.

Notes:

- 1) C'est un papier fait à la machine à partir d'une pulpe de bois. La lignine est débâtie chimiquement tout en laissant intactes les fibres de cellulose: on obtient une pâte brune de laquelle on produit un papier résistant.
- 2) Matteo Rossi Doria : 'Il consolidamento strutturale dei dipinti su tela secondo Gustav Berger. Valutazioni e riflessioni a trent'anni dall'introduzione del Beva 371'. Publié dans : "Progetto Restauro", Maison d'édition : Il Prato, mars 2005.
- 3) Beva 371 est une thermo-colle synthétique en solution. Composition de base : acétate de vinyl-éthylène, polyéthylène, résine cétonique N, paraffine. Solution au 40% en toluol-essence rectifiée 80/120. Point de fusion : $68^\circ C$ environ. Après l'application elle devient incolore et transparente. Indice d'acidité : inférieur à 1. Soluble dans les solvants aromatiques et aliphatiques. Résistance élastique : excellente.

Expositions

2012 Paris, GALERIE VÉRA AMSELLEM.

“Lo spazio scritto”, exposition personnelle par Vittoria Biasi. **2011** Rome, 'VIVERE L'ARCHITETTURA'. Scénographie pour le Chroma-key de la VII série de l'émission TV RomaUno.

2010 Rome, CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA. Court métrage sur l'art de Giuliano Marin, par Adriano Candiago pour le cours "Cinema e realtà" par Daniele Segre. **2008** Rome. GALERIE OREDARIA, arts contemporains, "The road to contemporary art". Nashville, U.S.A. DANGEN ART GALLERY. Gotham City. **2006** Rome, GALERIE FONDO CO. Gotham City. Vercelli, VERCELLI MEETING ART. Présent avec Gotham City. **2005** Rome, GALERIE GIULIA. Expo collective. Rome, GALERIE 9. Via della vetrina contemporanea. Expo collective avec Marzia Gandini, Giuliano Marin, Steven Meek. Ankara, Turquie, STATE MUSEUM, I Biennale Internationale "Fighting Poverty In The World". **2004** U.A.E., SHARJAH ART MUSEUM. Art Card. Certosa S.Lorenzo Padula (SA), Collaboration à "No Exit" de Baldo Diodato "Le Opere e I Giorni", par Achille Bonito Oliva. Rome, GALERIE NAVONA 42.

Expo collective par Nicoletta Zanella. Barcelone, Espagne, GALERIE ESPINET. Colectiva En Balmes, par Carme Espinet. Tel Aviv, ARTLINK en collaboration avec Sotheby's. Demi-finaliste de "l'International Young Art". **2003** Fondi (Italie), Organisé par la GALERIE CA' D'ORO de Rome pour le Consiglio Regionale del Lazio. Sélectionné pour le concours national, "La mia idea di Campagna Romana e Laziale". **2002** Rome, GALERIE CA' D'ORO. "International Art Fair Riparte". Rome, GALERIE PINO CASA GRANDE. Collaboration au film "Marco Aurelio" de Baldo Diodato par Achille Bonito Oliva. Tel Aviv, ARTLINK en collaboration avec Sotheby's. Demi-finaliste à International Young Art. Rome, GALERIE CA' D'ORO. Expo personnelle, "Organico Inorganico" par Gloria Porcella. S. Giorgio a Cremano (NA), VILLA BRUNO. "Segnalibri d'Artista" par Franco Cusati. **2000** Rome, PALAZZO SERLUPI. "Straordinari Cortili" par Arnaldo Romani Brizzi et Ludovico Pratesi. **1999** Rome, ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI. Expo collective, "Tre Personal Ossessioni".

Biographie

Giuliano Marin est né à Castelfranco Veneto (TV), il vit à Rome. Après son Bac techno-commercial, il fréquente un cours de graphique, collaborant en même temps avec Encofilms à la réalisation de nombreuses scénographies et spots tv pour Rai et Mediaset. L'intérêt pour le géométrie pure et essentielles, et les volumes ont caractérisé dans le temps sa recherche. La première phase de son parcours est caractérisée par une composition iper-réaliste, avec une production d'œuvres des années 90 à l'année 2000, couronnée par un tableau à Palazzo Serlupi pour l'exposition d'art contemporain "Straordinari Cortili" par Arnaldo Romani Brizzi et Ludovico Pratesi; dans la deuxième il s'éloigne progressivement de l'iper-réalisme pour s'approcher librement à un art gestuel et des signes, jusqu'à l'année 2005. A la même époque il expose dans la "Galleria 9 arte Contemporanea" de Rome par Elisabetta Giagnoni et la "Colectiva En Balmes" par Carme Espinet, chez la Galerie Espinet de Barcelone, et il est sélectionné – pour la deuxième fois - , après 2002, à l'International Young Art 2004 Artlink Tel Aviv en collaboration avec Sotheby's. L'intérêt pour l'architecture rationaliste italienne et les exemples produits donnent aux dessins un aspect de bandes dessinées, créant une Gotham city méditerranéenne. En 2008 l'expo - Gotham City – dans "Dangen Art Gallery" de Nashville, U.S.A. et à Rome "The road to contemporary art" dans la Galerie Oredaria. La phase actuelle est caractérisée par des visions imaginaires "d'architectures écrites". En 2010 le court-métrage "ritratto d'artista" par Adriano Candiago pour le cours de "Cinema e realtà" de Daniele Segre, du "Centro sperimentale di cinematografia" de Rome.

STUDIO LEGALE ILARDI
www.studiolegaleilardi.it

Lo studio legale Ilardi per la tutela dell'arte
Ilardi le cabinet d'avocats pour la protection de l'art



“nulla di grande è stato fatto al mondo senza il contributo della passione”. (Georg Hegel)
“rien au monde a jamais été fait sans la contribution de la passion”. (Georg Hegel)

MUSICA & MUSICA
eventi e spettacoli

Spettacoli indimenticabili, eventi che restano nel cuore
Spectacles inoubliables, événements qui restent dans le cœur

COSTRUTTORI
DI architettura della comunicazione
IMMAGINE_

f2f studio
PHOTOGRAPHERS
pino abbrescia fabio santinelli



Il più grande raduno di giovani registi del mondo
La plus grande réunion au monde de metteurs en scène

Finito di stampare nel mese di marzo 2012
per conto di Edizioni Opposto,
da Braille Gamma S.r.l., Via Salaria per l'Aquila km 91
0210 Cittaducale (RI) - www.braillegamma.it