

# Ricerca e sperimentazione tra arte e medium. Intervista a Giuliano Giuman

A cura di Manuela Perria

## Introduzione

Ho avuto il piacere e la fortuna di incontrare Giuliano Giuman nel percorso dei miei studi incentrati, ormai da alcuni anni, sull'arte italiana degli anni Sessanta e Settanta. Attraverso la lunga intervista si intende proporre un racconto che traccia il percorso della produzione di Giuman soffermandosi sui momenti salienti della sua carriera artistica. Il Maestro perugino, in sintonia con i rivolgimenti neo avanguardistici in atto nella seconda metà del Novecento, ha sperimentato pratiche artistiche spesso molto differenti tra loro mostrando grande versatilità e apertura alla ricerca.

Reduce dall'originaria esperienza come musicista (in quanto diplomato al Conservatorio in contrabbasso), Giuman si dedica, dal 1964 in poi, alla pittura, per la quale è stato fondamentale l'apporto di Gerardo Dottori. In seguito a queste primissime ricerche si passa a lavori più complessi che spingono l'artista verso nuove tematiche come lo studio sull'ombra, da cui scaturiscono le serie di opere intitolate *Le ombre di Talete* e *La fenomenologia delle ombre*. Sono questi i lavori che introducono Giuman, nei primi anni Settanta, nel mondo delle mostre e degli spazi espositivi più importanti del periodo – dalla *Galleria Duemila* di Bologna, alla *Galleria Sincron* di Brescia, alla prestigiosa sede del *Palazzo dei Diamanti* di Ferrara – grazie anche al contatto con alcuni dei più autorevoli nomi della storiografia artistica, da Gillo Dorfles a Renato Barilli, a Enrico Crispolti. Sempre in questo periodo, accanto all'esperienza pittorica, segue l'indagine sulla sperimentazione in bianco e nero relativa alla fotografia. La ricerca prosegue feconda, ispirata dall'introduzione di nuovi *media*



come il *videotape* e il *videorecording*, che Giuman sperimenta assieme all'attività performativa.

Gli anni Ottanta segnano un punto di svolta nella carriera dell'artista in quanto, grazie alle sue competenze musicali, decide di cimentarsi in un nuovo lavoro di approfondimento basato sui rapporti di natura sinestetica tra suono e pittura.

Sempre nello stesso decennio Giuman approda a un tipo di ricerca che caratterizzerà la sezione più ampia e importante di tutta la sua produzione artistica: il vetro. Pitture a gran fuoco, vetrofusioni e installazioni si combinano fra loro, mutano e si ergono a pilastri di un universo creativo ormai contraddistinto dalla semplicità della trasparenza, dai riflessi di luce e dallo sfavillio dei colori.

Per lo studio di questo complesso percorso si è rivelata quindi fondamentale l'intervista realizzata a Giuliano Giuman il 26 luglio 2014 nella sua casa-laboratorio di Perugia. L'incontro diretto con l'artista ha rappresentato una fonte importantissima per la ricostruzione della sua personale e poliedrica ricerca estetica e, soprattutto, per la comprensione delle sfumature più suggestive e interessanti che contraddistinguono l'unicità del linguaggio di Giuman, inserito ormai a pieno titolo all'interno del multiforme e frammentario panorama del contemporaneo.

## Intervista

*P. – La sua vocazione artistica nasce nell'ambito musicale. Il 1964 si rivela però l'anno della conversione alla pittura. Come avviene questo passaggio all'arte visuale?*

G. – Per gioco. Degli amici che suonavano con me, un giorno mi proposero di andare ad Assisi ad una gara estemporanea. Decisi di partecipare anche se ero molto timido (nonostante suonassi nei *night*), così, prima di partire (la gara si svolse sotto la Rocca di Assisi) presi la trementina del nonno, compreso il vecchio manuale Hoepli del 1908 nel quale si spiegava che il giallo mischiato al rosso dava l'arancio ma non diceva che la trementina si volatilizzava al sole ed essendo il 29 giugno, dopo mezz'ora, metà boccettina era già evaporata. Di conseguenza i colori

ad olio erano tutti impastati e feci veramente una schifezza e mi vergognavo ad andarlo a consegnare perché era il mio primo quadro. Una settimana dopo c’era la premiazione. Su trecento artisti in gara, ne furono ammessi solo centocinquanta e, di questi, venivano premiati solo i primi sei. Io facevo parte di quelli ammessi. Durante la premiazione partirono dal sesto premio e quando arrivarono al terzo, nominando me, io non ci credevo. Insomma, ero imbarazzatissimo. Dovevo baciare la mano al vescovo, invece andai via direttamente e poi tornai indietro. Ero nel pallone assoluto. Poi una settimana dopo partecipai ad un’altra gara, ma fui scartato.

La mia fortuna è che subito dopo partii a fare il militare e, dato che ricoprivo una carica molto libera, ero esente da tutti i servizi. Suonavo infatti la chitarra nei complessi sociali e, tecnicamente, dovevamo fare le prove tutti i giorni, ma suonare la musica era come leggere il *Corriere della sera*, quindi per fare il *Silenzio* o la *Bella Gigogin* ci si metteva poco. Così, nel tempo libero, iniziai a studiare la pittura sempre dai vecchi libri del nonno e, nel 1966, mi avviai imprudentemente alla prima mostra personale. Nello stesso anno ebbi la fortuna di conoscere Gerardo Dottori che è stato una vite fondamentale per la mia formazione perché mi ha aperto un mondo veramente incredibile. Lui, in quel periodo, aveva già lasciato l’Accademia di Perugia, quindi io iniziai a frequentarlo a casa dove mi raccontava delle sue esperienze, di Marinetti, di Boccioni, di Balla, ecc. La svolta di Dottori è stata determinante. Fino al 1969 alternai la professione di musicista allo studio della pittura, poi feci l’ultimo concerto con Orietta Berti e smisi del tutto. Da quel momento decisi di fare solo l’artista.

P. – *In che misura gli insegnamenti di Gerardo Dottori hanno influenzato il suo modo di fare arte?*

G. – In primo luogo è lui che mi consigliò di andare via da Perugia. Mi disse che non potevo rimanere in questa città, perché dovevo confrontarmi con altri artisti. Quindi, all’inizio degli anni Settanta, cominciai a viaggiare con i miei furgoni ed è stata una grandissima palestra di conoscenze e confronto con altri artisti. Dal 1974 iniziai a frequentare, ad esempio, la *Galleria Duemila* di Bologna (su suggerimento di Renato Barilli) dov’era passata tutta la ricerca artistica italiana contemporanea.

In secondo luogo, Dottori mi ha trasmesso il rigore del lavoro e l'approccio analitico. Io non credo di essere mai stato futurista nel senso del segno, anche se due o tre lavori li ho fatti nel suo studio e la differenza si vede.

Ora le faccio vedere questo catalogo presentato da Luigi Lambertini che è stato un critico molto importante negli anni '70-'80. Questa è la prima mostra dove ho esposto dei paesaggi umbri caratterizzati da colori caldi e un po' impastati.

Quest'altro invece è un olio su cartoncino del '67 in cui è evidente l'entrata in campo degli insegnamenti di Dottori.

Iniziai a fare anche dei ritratti e diventai bravo anche in quel campo. Mi misi a studiare veramente molto. Poi il fatto di poter fare i ritratti era una grossa *chance* per un pittore che stava in provincia.

*P. – Gli anni Settanta segnano l'inizio di un lungo percorso di ricerca basato sul tema dell'ombra. Che tipo di studio si cela dietro questa sperimentazione?*

G. – Nel 1971 dipinsi quello che poi si è rivelato il mio ultimo quadro figurativo. Casualmente mi accorsi di aver raffigurato due elementi, uno dei quali sembrava l'ombra dell'altro. Questa riflessione mi portò alla ricerca sulle ombre e nacquero così le *Ombre di Talete*. Si tratta di una pittura piatta con delle sfumature di ombra (anche accennate) realizzate attraverso la ricerca dello spazio. In seguito, il passaggio successivo a quello statico qual era? Quello del movimento. Da qui parte il lavoro della *Fenomenologia delle ombre*. Nel 1973 scrissi una scheda tecnica e analitica sul processo di distorsione di una fenomenologia delle ombre. Queste ultime, naturalmente, ruotano a seconda di come si muove la luce del sole. Se io mi muovo, allora anche l'ombra si muove con me, ma è più difficile immaginare che la casa si muova, oppure che il terreno si muova. A me invece interessava proprio questo terzo elemento che, teoricamente, poteva essere oggetto di studio ma non applicato in quanto distante dall'immaginario comune. Infatti si pensa sempre che sia il punto luce o il soggetto a cambiare. In questo caso invece è il piano ricevente che cambia angolazione creando in tal modo un processo di sequenza.

*P. – Nel 1974 si trasferisce nella Capitale, poi a Bologna e Ferrara, tutti centri molto importanti dal punto di vista delle sperimentazioni e ricchi di linguaggi differenti. Quali ambienti artistici o gallerie frequentava all'epoca? Ci sono state delle correnti artistiche che l'hanno influenzata in qualche modo?*

G. – La permanenza a Roma in realtà è stato un periodo difficile. Le gallerie più importanti allora erano la *Malborough*, la *Galleria Vittoria* in Via Margutta e un'altra che si orientava sul geometrico (come io facevo in quel momento); altre ancora erano di gran lunga troppo avanti per me e non riuscii a inserirmi e agganciare dei rapporti con artisti o galleristi. Attualmente, invece, ho molti più amici a Roma che a Milano ad esempio, ma in quel momento non riuscivo a fare proprio niente. È anche un fatto di fortuna, trovarsi nel posto giusto al momento giusto. Dopo sei mesi lasciai Roma e andai a Bologna ed è stato per me un fatto importantissimo perché alla *Galleria Duemila* ho fatto due mostre, sono entrato in sintonia con artisti e con altri luoghi espositivi come la *Galleria Ginevra Grigolo*. In seguito andai a Ferrara, dove ci fu la mia grande occasione al *Palazzo dei Diamanti*. Era un museo tenuto d'occhio da tutto il panorama artistico italiano e il direttore riuscì a portare anche artisti come Warhol, Rauschenberg e Liechtenstein. Il fatto incredibile è che si faceva pagare da Warhol per la mostra e con questi soldi faceva girare i giovani come me e come tanti altri di allora. Io avevo dedicato anche una mostra a Rauschenberg. Mi invitò anche ad andare in America, ma io ero un po' perplesso e non mi sono mai pentito di questa scelta perché poi nelle *factories* americane uno diventa solo un numero.

*P. – In questo decennio scopre la fotografia. Come si è posto nei confronti della ricerca italiana e in particolare delle sperimentazioni concettuali di Ugo Mulas nelle sue Verifiche?*

G. – La fotografia è arrivata perché era di moda negli anni Settanta. Gli artisti, che come me affrontavano questa esperienza, non facevano una ricerca fotografica sulla tecnica, loro volevano fare proprio i fotografi. Quindi questa nuova sperimentazione è nata un po' casualmente ma sempre con l'idea dell'ombra, perché proveniva direttamente dalla pittura. Inizialmente sviluppai la fotografia in maniera autonoma, poi divenne la matrice per nuovi lavori legati alla pittura e alla fine si assottigliò sempre

di più fino a scomparire del tutto. Ora invece sta riaffiorando con le nuove sperimentazioni.

*P. – Nel periodo milanese alla fotografia si affiancano anche altri media come gli audiovisivi, installazioni e performances. In che modo utilizza queste tecniche sperimentali?*

G. – Lo stesso discorso della fotografia vale anche per quanto riguarda il video. A noi non interessava la tecnica del video o del montaggio, quella era un'altra cosa, a noi interessava il linguaggio. Ecco, su questo devo dire, senza la puzza sotto il naso, che sono stato uno dei primi a fare dei video in Italia con il Centro Videoarte di Ferrara nel 1976. In quel periodo c'erano sicuramente altre personalità come, ad esempio, Plessi che poi scelse definitivamente quella strada ed è arrivato dove è arrivato ma io dovevo anche vivere, quindi non potevo fare solo quello. A quel tempo i video di quel genere non si vendevano, quindi dovevo fare sempre qualcosa di nuovo, ingrandire la ricerca per esporre nelle gallerie. All'inizio il mio lavoro era incentrato su tre aree: fotografia, pittura e video-*performances*. Erano tre generi diversi ma accomunati dallo stesso tema dell'ombra.

*P. – All'inizio degli anni Ottanta inaugura un nuovo sodalizio tra pittura e musica. In che modo approfondisce tale rapporto?*

G. – La domanda più banale che allora mi facevano era se ascoltassi musica mentre dipingevo. Io sentivo una musica ma era un'altra musica. Io guardavo la partitura e da quella riuscivo ad analizzare la melodia. È una cosa molto più complicata di quello che si può percepire visivamente e per me la cosa era facilitata perché, conoscendo la musica, potevo dare un certo tipo di sensazione ma sempre in maniera personale. Poi, chiaramente, io dovevo dare un titolo all'opera e allora se c'era scritto «Mozart» piuttosto che «Stockhausen» lo si poteva individuare, però questo a me interessava meno perché io non lavoravo in questi termini. I miei dipinti non erano dei quiz, per me l'importante era che il lavoro fosse di qualità e desse un'emozione a prescindere dal titolo. L'opera poteva essere percepita in maniera diversa da spettatore a spettatore. Così, per la gente normale poteva essere un semplice quadro, mentre il musicista riusciva a vedere la musica. Mi ricordo che, forse nei primi anni Novanta,

venne in Italia una mia amica, direttrice della New York University, che faceva un corso estivo a Venezia e con una classe venne a Perugia. Io in quel momento mi trovavo proprio ad operare sul rapporto tra pittura e musica, quindi feci vedere dei lavori agli studenti. Presi un quadro e, quando lo poggiavi alla parete, una ragazza esclamò: «John Adams!» e io rimasi veramente sbalordito perché, quando girai il quadro, mostrai che effettivamente c’era scritto «John Adams». Questo artista è un grande della musica seriale americana ma, in media, solo una persona su cento sa chi sia. Conoscere un certo tipo di musica e associarla così, in maniera immediata al dipinto, significa che, evidentemente, ci sono delle sintonie. Però questo per me era superfluo, mi faceva piacere ma non era il mio scopo.

*P. – Arriviamo alla scoperta del vetro. Perché la sua attenzione si sposta verso questo materiale?*

G. – Nel 1985 un amico comprò un attico e facendo dei lavori in casa mi disse che avrebbe voluto un paravento (aveva già visto dei miei pezzi sulla trasparenza, sulle ombre). Un architetto che si chiama Gasperini (che è un grande architetto italiano di *design*) aveva una fabbrica di *plexiglass* e mi fornì il materiale per il lavoro. Tra le varie difficoltà realizzai questo divisorio ma lo dipinsi a freddo. Poi è arrivato quello che io chiamo virus e per anni ho visto tutto in trasparenza, cioè guardavo le persone ma vedevo il vetro perché ormai era diventato un fatto mentale.

Tra le principali tecniche, oltre a quella della pittura su vetro (a freddo o a caldo) ci sono la vetrofusione e la soffiatura. Queste tre famiglie si odiano a vicenda perché, tendenzialmente, quando si prende in considerazione una tipologia, le altre due vengono offuscate. Se lei va a Murano, ad esempio, non troverà mai una vetrata ma solo oggetti in vetro come i candelabri, viceversa a Charters troverà solo vetrate. Per tanto tempo c’è stata la divisione tra queste famiglie. Erano due cose completamente diverse, specialmente commercialmente perché, appunto, la soffiatura avviene a 1200°C mentre la pittura a 600°C, quindi la tecnica è differente, sia per quanto riguarda l’utilizzo della fornace che la tipologia di cottura. Io non ho mai sperimentato la soffiatura e penso che non la farò mai, perché non mi incuriosisce proprio e soprattutto perché la ricerca sulla

pittura e sulla vetro fusione è talmente vasta che mi basta e avanza. Queste due tecniche costituiscono per me una ricerca continua a partire dall'utilizzo dei forni. Fino a poco tempo fa non esistevano manuali che indicavano regole precise da seguire per la cottura come i valori delle curve di accensione o di raffreddamento. Ho buttato via tanti forni per questo motivo. Ad esempio, la brillantezza del colore si raggiunge a temperatura massima ma bisogna stare attenti a non bruciare il tutto. Insomma è una continua sperimentazione.

*P. – Come avviene la lavorazione della vetrata rispetto alle vetrofusioni?*

G. – Innanzitutto utilizzo due tipologie di colori, una per la vetrata e una per la scultura. Il lavoro è sempre eseguito in piano (non è come la tela) e quindi si può vedere il fondo. In base al tipo di lavoro da realizzare (vetrata o scultura) si introduce il vetro dipinto nel forno regolando a determinate temperature. Con la pittura questo passaggio è meno emozionante perché la cottura avviene a una temperatura massima di 600°C impostando un semplice programma, mentre la vetrofusione richiede un altro tipo di lavoro. La fusione vera e propria, infatti, avviene intorno agli 800°C. A questa temperatura, quando si apre il forno per verificare l'andamento della cottura, si ha davanti uno spettacolo bellissimo, veramente emozionante e difficilmente descrivibile a parole. Comunque nel momento dell'apertura ci si rende conto dello stato del pezzo, se integro o compromesso, e quindi si sa già se il lavoro finale può venire bene o no. Ad esempio, l'anno scorso, a febbraio, vennero alcuni giornalisti per un servizio televisivo e mi chiesero di poter vedere il forno durante la fusione del vetro. Quel giorno mi avevano detto di fare una prova e quindi avevo messo dei pezzi casualmente. Inizialmente, per le prime riprese, aprii il forno a 800°C e feci così per altre due o tre volte per le inquadrature successive. A quel punto pensai che ormai il vetro dentro il forno fosse andato perduto e così, dopo tre giorni, vidi che si era formato un rettangolo pieno e andai a prenderlo nel forno. Quando lo afferrai, mi caddero solo i lati e per sottrazione venne fuori una croce e così decisi di mettere l'opera in una teca.



P. – *Nella vetrofusione fanno il loro ingresso anche altri materiali come il legno e gli oggetti della quotidianità. Qual è in significato di questa contaminazione?*

G. – La fusione è un po' un fatto concettuale. Ad esempio, in *Memoria delle origini* si rimanda all'idea che il legno è stato salvato dalla bruciatura. Questo tronco, infatti, trovato nell'orto di mio padre a Bolsena in un terreno che sta proprio a contatto con il lago, era destinato a bruciare come tanta altra legna. Un giorno mi sono innamorato di questo tronco (che probabilmente era di riuso, utilizzato per un carretto o qualcos'altro), l'ho ripreso, gli ho dato una nuova veste e una nuova direzione, suggerito anche dal percorso per la presenza di questi pezzetti di vetro colorati che rappresentano, metaforicamente parlando, le gioie della vita. Quindi in alcuni casi è un fatto concettuale, in altri è una semplice scelta artistica dettata dal felice accostamento dei vari materiali. Altre volte la contaminazione rappresenta un'impresa difficilissima come *Testa di toro* realizzata con vetro e metallo. Feci vari tentativi e alla fine ci riuscii, ma non ritentai una seconda volta.

P. – *Mi parli del gruppo Assemblaggi da lei fondato nel 1986.*

G. – In quel periodo c'era un momento di dubbio generale, soprattutto per andare all'estero perché, essendo da solo, era un po' difficoltoso esporre e allora decisi di fare dei lavori con diversi artisti per aprire la possibilità a nuove occasioni, anche se poi fuori dall'Italia non abbiamo mai esposto.

Innanzitutto avevo pensato ad artisti territorialmente diversi e quindi formai il gruppo con personalità che già conoscevo come Ettore Consolazione, Mario Nanni, Claudio Costa e Armando Marocco. In Italia c'era un panorama abbastanza aperto territorialmente e soprattutto non ci si copiava perché avevamo dei linguaggi completamente diversi ed è per questo che è nato il termine “Assemblaggi”. Esponemmo per la prima volta alla Rocca Paolina e fu una mostra molto bella. L'esperienza però durò poco. Questo gruppo si aprì con grande slancio, con grande forza ma poi ci fermammo perché, come al solito, nei gruppi ci sono sempre due che tirano il carro e uno che guarda e così, alla fine, ci separammo.

P. – Dal 1998 ha insegnato per alcuni anni all'Accademia di Brera mentre dal 2009 al 2012 è stato direttore dell'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci di Perugia. Che cosa hanno significato per lei queste esperienze, anche dal punto di vista della produzione artistica?

G. – Durante la direzione dell'Accademia c'è stato proprio un *blackout* perché era diventato impossibile conciliare entrambi gli impegni. Quindi dal lato della creazione e della sperimentazione è stato un disastro.

A Brera non volevo nemmeno insegnare, non mi interessava. Poi mi sono ricreduto perché il contatto con i giovani è molto bello. Insegnai per la prima volta nel 1998 'Tecnica della vetrata' e dato che, inizialmente, gli allievi erano pochi, facevo le prime tre o quattro lezioni teoriche in Accademia poi li portavo in studio. Dopo un paio di anni, invece, gli studenti aumentarono fino a sessanta-settanta allievi ed era difficile portarli in studio e quindi mi sono trovato in grande difficoltà. Non potendo fare più nulla, negli ultimi due anni, facevo lezioni teoriche, ma era impossibile spiegare la tecnica della vetrata solo con la teoria. È come insegnare incisione senza un torchio. Era diventato impossibile.

P. – Nel 2002 lei pubblica il catalogo Fallo se ci riesci, al cui interno non è stampata nessuna immagine perché «tecnicamente non fotografabile». Qual è il significato che vuole comunicare?

G. – Ero stato invitato a una mostra intitolata *Vetrare* (alla quale parteciparono anche dei nomi importanti come Paladino e De Maria) per la quale ognuno doveva inviare delle fotografie plastificate che poi venivano messe tra due vetri per creare una vetrata. Allora io mi sono un po' arrabbiato perché, dopo tutto il tempo dedicato alla ricerca e dopo aver speso soldi con i vari colori, i forni ed energie di tutti i tipi, mi son sentito in età archeologica rispetto alla catena di montaggio. Così mi venne l'idea di realizzare delle sculture di vetro in bassorilievo colorate e invitai degli amici da Milano, fotografi professionisti molto validi, e dissi loro che volevo riprodurre questi lavori con l'immagine centrale ma in profondità. Loro mi dissero che era impossibile far vedere il colore che stava dietro se un altro lo copriva davanti. Per dare la profondità o si mette una luce laterale che crea l'ombra, altrimenti è impossibile. Allora decisi di segnalare in catalogo immagine «tecnicamente non fotografabile». Io sono

contro questo virtualismo assoluto. Ormai è difficilissimo pensare ad un discorso di autenticità, perché è tutto riproducibile. Questo fatto comunque fece molto scalpore e, addirittura, un critico d'arte, quando ricevette il libro, mi chiamò pensando che ci fosse stato un errore di stampa.

*P. – In questo momento lavora a nuove ricerche?*

G. – Attualmente sto sperimentando dei forni di prova in cui l'immagine viene trasferita dalla fotografia al vetro e poi manipolata con il colore con la possibilità di realizzare l'immagine anche in profondità. L'operazione avviene a 800°C, quindi è veramente indelebile.

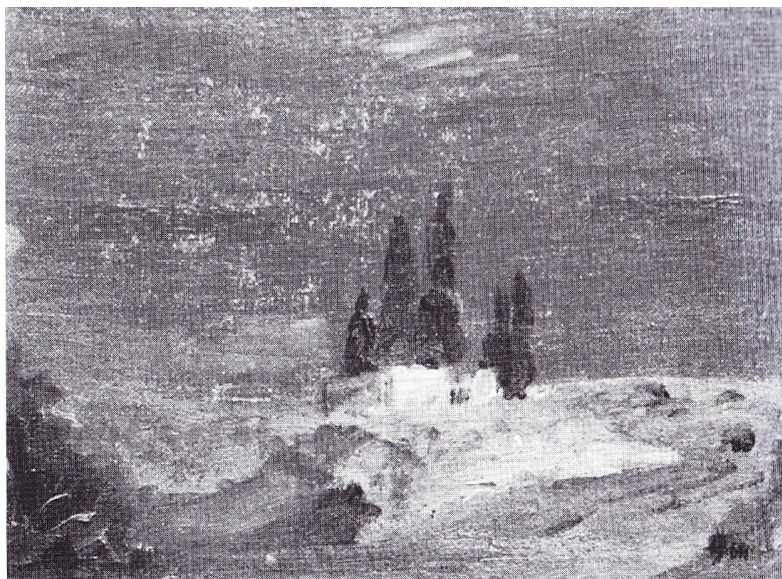


Fig. 1 – Giuliano Giuman, *Cipressi*, 1964, olio su cartone telato (da Lambertini 2003: 51).

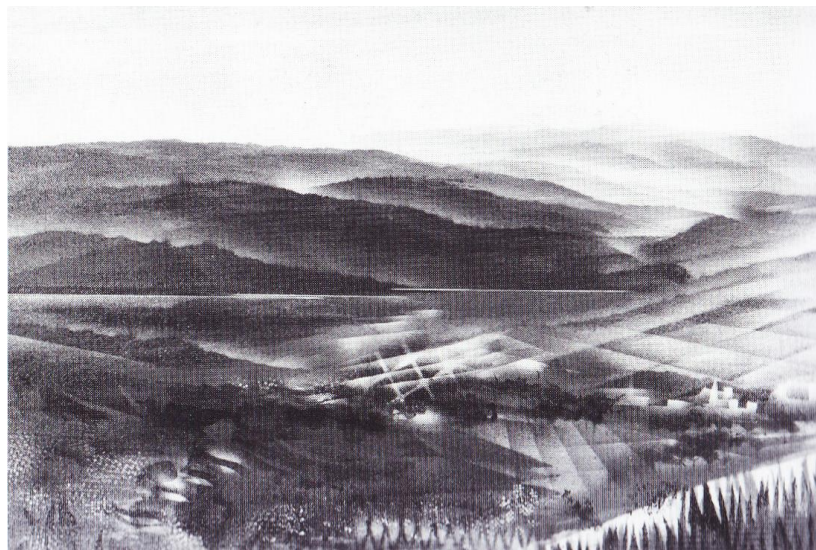


Fig. 2 – Giuliano Giuman, *Paesaggio umbro con lago*, 1967, olio su tela (da Lambertini 2003: 51).

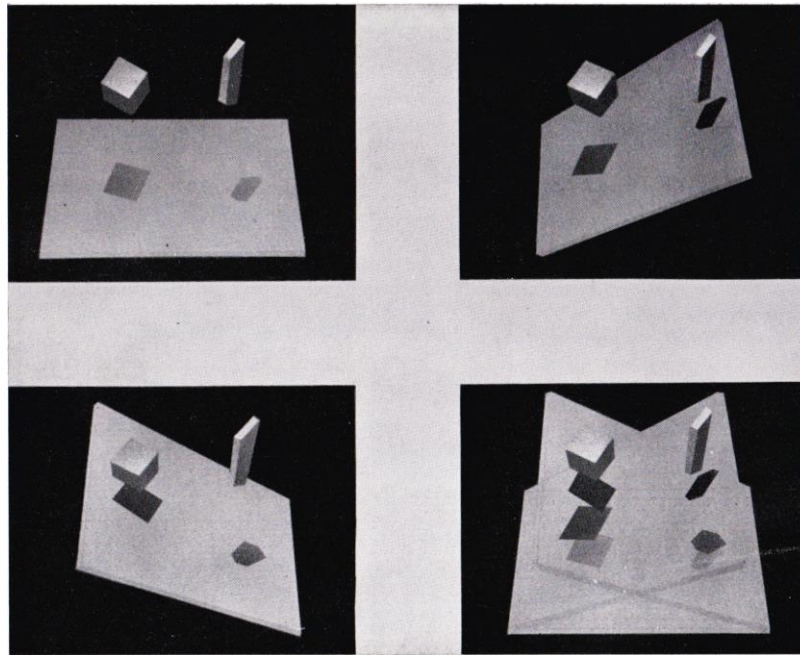


Fig. 3 – Giuliano Giuman, *Fenomenologia delle ombre*, 1974, tempera su carta (da Giuman 1977: tav. 18).



Fig. 4 – Giuliano Giuman, *Ombra statica in movimento*, 1974, foto (da Pedace 2009: 29).

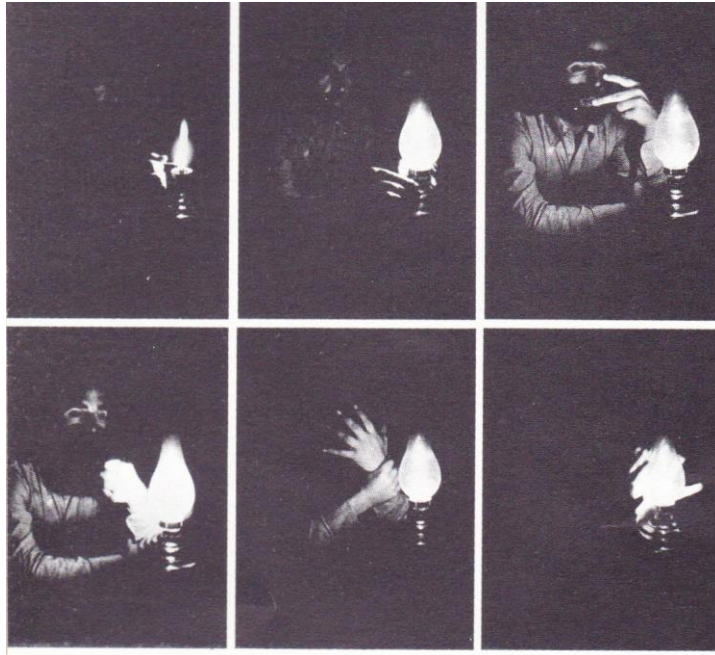


Fig. 5 – Giuliano Giuman, *Possibility of light, possibility of shadow*, foto (da Dorflies 1976).



Fig. 6 – Giuliano Giuman, *Tabula Rasa*, 1986, olio e pastello su tavola (da Dorflies, Moor 1991).



Fig. 7 – Giuliano Giuman, *Sonoro*, 2013, pittura su vetro a gran fuoco, (da <http://www.giuman.it/it/pittura-su-vetro> ).



Fig. 8 – Giuliano Giuman, *Le pieghe dell'anima*, 2012, pittura su vetro a gran fuoco e fusioni (da Giuman 2013: 13).



Fig. 9 – Giuliano Giuman, *Croce*, 2013, vetro fusione (foto di Manuela Perria).



Fig. 10 – Giuliano Giuman, *Memoria delle origini*, 2012 (foto di Manuela Perria).





Fig. 11 – Giuliano Giuman, *Forni di prova*, 2014 (foto di Manuela Perria).

## Bibliografia

- Dorfles 1976 = G. Dorfles (a cura di), *Giuliano Giuman. Fenomenologia delle ombre*, catalogo della mostra (Ferrara 9 maggio - 6 giugno 1976), Siaca Arti Grafiche, Ferrara 1976.
- Dorfles, Moor 1991 = G. Dorfles, A. Moor (a cura di), *Giuliano Giuman. La città trasparente. Grandi opere su vetro, pitture, installazioni e musica (1984-1991)*, catalogo della mostra (Perugia 7 giugno - 15 luglio 1991), Electa, Perugia 1991.
- Giuman 1977 = G. Giuman, *Arti visive: una proposta un dibattito*, catalogo della mostra (Perugia 1 - 15 aprile 1976), quaderni Regione dell'Umbria, Perugia 1977.
- Giuman 2013 = G. Giuman, *Virus Vitreum*, catalogo della mostra (Roma 14 febbraio - 28 aprile 2013), Rubettino Editore, Roma 2013.
- Lambertini 2003 = L. Lambertini (a cura di), *Quaranta 1964/2004*, catalogo della mostra (Perugia 14 febbraio - 28 marzo 2004), Gramma Edizioni, Perugia 2004.
- Pedace 2009 = B. Pedace (a cura di), *Giuliano Giuman. Nero su bianco. Fotografia 1974-1980*, catalogo della mostra (Roma 21 maggio- 14 giugno 2009), Rubettino, Soveria Mannelli 2009.

## L'autore

### Manuela Perria

Laurea Magistrale conseguita presso la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Cagliari. Campi di interesse: arte contemporanea.

Email: [manuela.perria@gmail.com](mailto:manuela.perria@gmail.com)

## L'articolo

Data invio: 15/03/2016

Data accettazione: 03/05/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

## Come citare questo articolo

Perrin, Manuela, *Ricerca e sperimentazione tra arte e medium. Intervista a Giuliano Giuman*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2423>