

ITEM PERSPECTIVA

OPERE RECENTI DI GIULIO PAOLINI (*)

L'ultima mostra di Giulio Paolini, a Torino, si chiudeva con « Early Dynastic », quattro colonne uguali, su cui posavano altre quattro colonne, di metà dimensione, poste in punti equidistanti sulle diagonali dell'ambiente della galleria Notizie, che riflettevano sui muri perimetrali altrettante immagini di se stesse, segnate a matita.

Come nel discorso sviluppato in un lavoro precedente, « Quattro immagini uguali », erano l'indicazione simbolica della ripetizione infinita

della ricerca. Alla fine del 1971 l'indagine di Paolini, con la serie dei nuovi lavori esposti alla Sonnabend Gallery di New York, ritorna ad ignorare il concetto di infinito e a considerare la capacità analitica legata a determinati limiti, dunque ad un ambito definito di intervento.

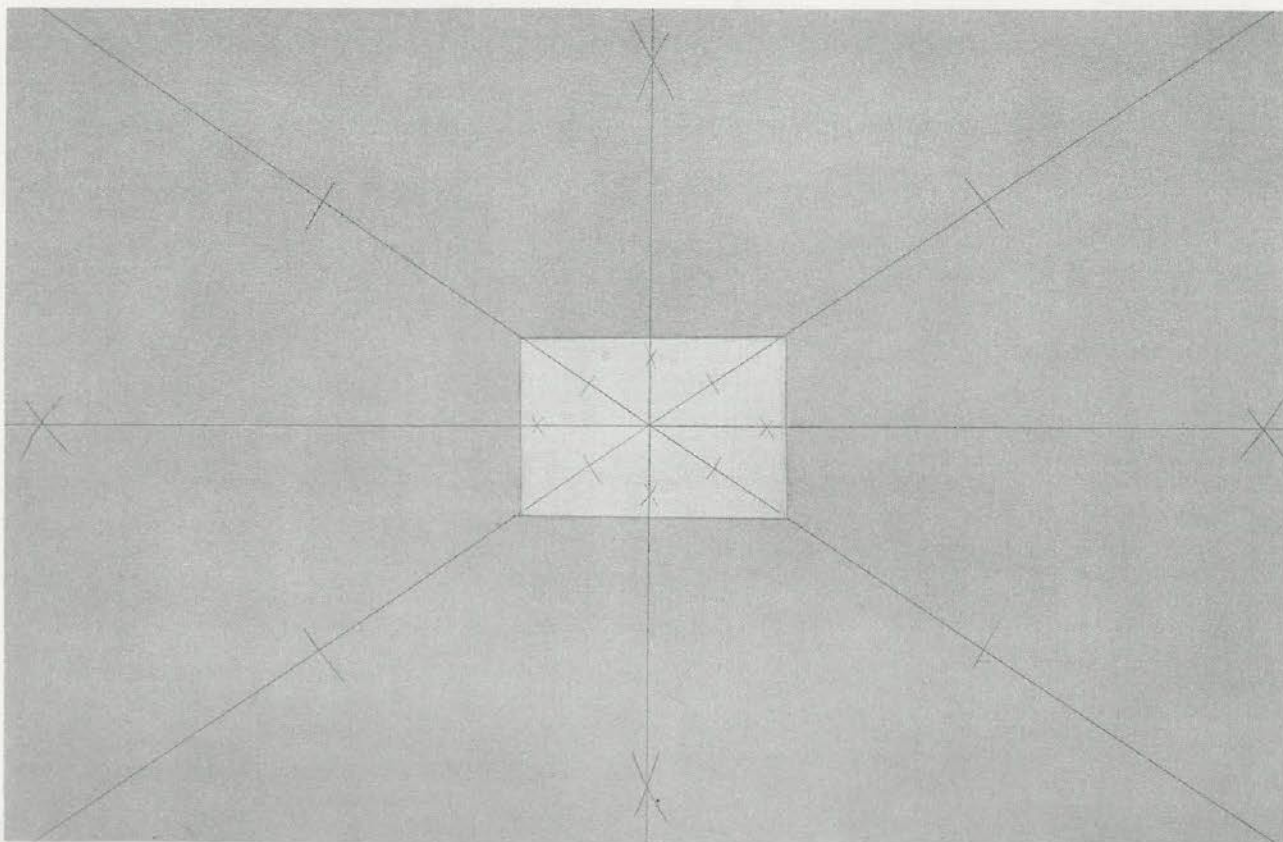
L'intervento « corretto » di Paolini è consequenzialmente relativo alla sua posizione di evitare, al tempo stesso, il concettualismo puro e l'empirismo naturalistico-esistenziale, e assume sempre un carattere di visio-

ne globale del linguaggio dell'arte; in quanto attraverso la sua posizione sintetico-dialettica raggiunge la consapevolezza del suo esserci come indagine del contesto « arte ». Si spiega così la sua continua affermazione che la ricerca in arte, così come ha bisogno di un substrato concreto e materiale, non meno necessariamente deve possedere una concettualità.

In questo modo l'artefatto (da *arte* e *factum*) linguistico può essere sottratto all'interiore mondo rappresen-

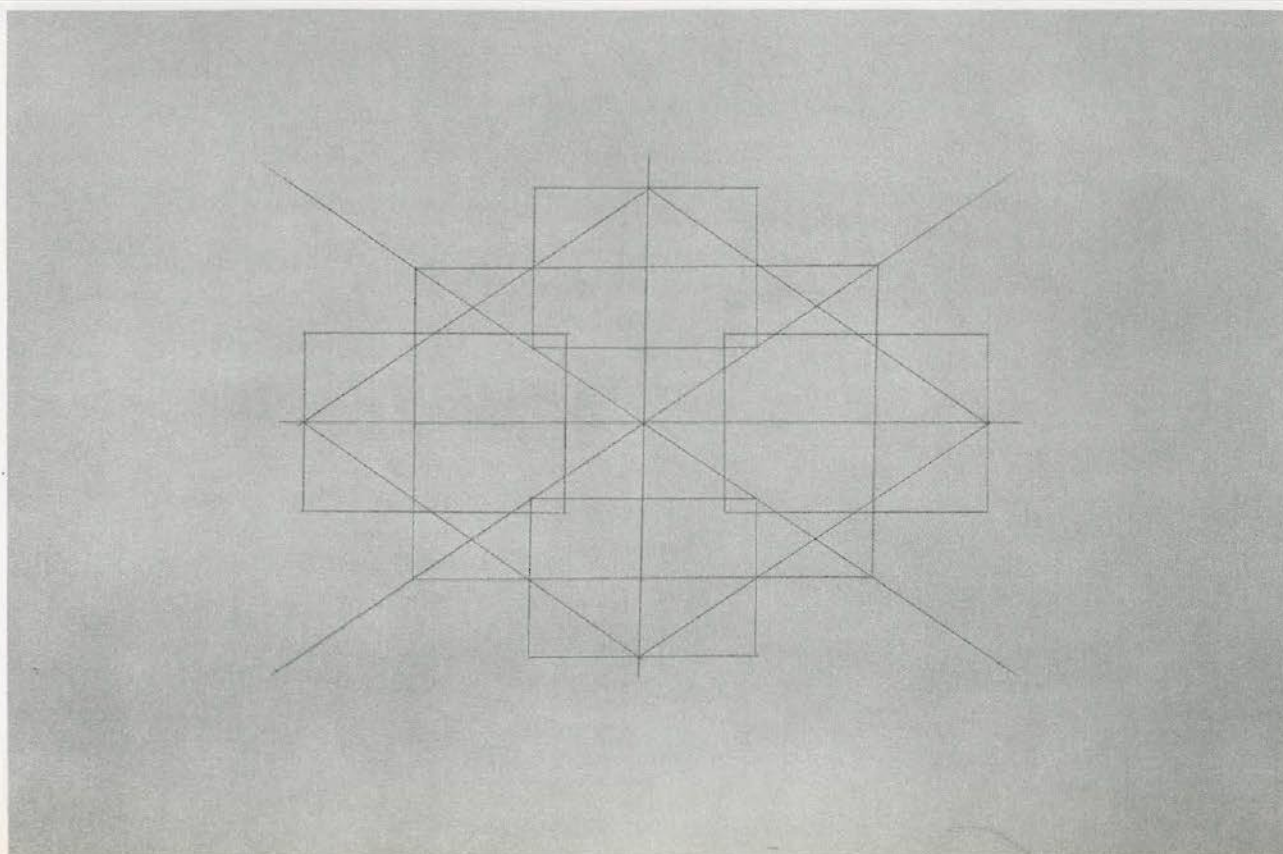
tativo del soggetto, perché gli venga assegnato un posto in un « contesto esteriore », solitamente definito, in guisa da stabilire una distanza che, contemporaneamente, obbiettiva l'insieme degli artefatti ed impersona il soggetto.

La ricerca sul linguaggio può dunque scegliere come soggetto di conoscenza l'oggetto ed il soggetto dell'indagine previamente svolta (dal 1960 al 1971), basta che li consideri non come realtà psicologica, bensì come oggetto metaempirico e come



« DISEGNO GEOMETRICO » 1971

1
2



TEORIA DELLE APPARENZE 1972

senso immanente del fenomeno analitico.

La soluzione derivata da questa ottica è che « finora era il linguaggio in se stesso a presumere l'immagine, ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio », per cui le opere sono, per Paolini, « il diaframma tra il mio lavcro ed il mio modo di vederlo » (!). La riflessione ottica, prima svolta in profondità sulle formulazioni delle entità semplici e complesse — dallo strumento all'immagine — del contesto « arte », è ora attuata « in superficie », involge l'indagine dei « precedenti », e prevede l'incontro enigmatico di tutte le polarità in un unico asse focale su cui, in prospettiva concreta, si collocano tutti i lavori e Paolini stesso.

La convergenza sintetica di lavoro e protagonista, quali interpreti dell'enigma del linguaggio, distingue questi lavori, per il loro « vedere at-

traverso » (il significato del dureriano « Item prospettiva »), dai precedenti. Infatti « i diversi filoni, nei quadri precedenti, davano spunto a risultati come discussione o erano momenti da cui si poteva intravedere un certo discorso. Il rimando, la sovrapposizione, nel tempo e nello spazio, delle immagini nei loro rapporti mentali con la visione erano lasciati in una prospettiva che toccava allo spettatore individuare. Alcuni miei quadri, dal 1967 al 1971, proponevano una prospettiva che era però assolutamente mentale e soltanto suggerita proprio dagli elementi stessi che la indicavano, ma non la esaurivano.

Nei nuovi lavori la prospettiva (di essi e della significazione) dovrebbe risultare come un'immagine conclusa, cioè elaborata e voluta, mentre precedentemente era soltanto intuita. Ed appunto, se allora potevamo chiamarla mentale, diventa ora

un tracciato, una falsariga visiva, su cui si collocano i lavori precedenti » (!). L'adozione di un canone strutturale, quale la visione prospettica, elude il criterio subiettivo del protagonista e legittima, esternamente, come oggettiva la ricerca. L'esattezza formale ed obiettiva viene riferita ad un sistema di analisi rigoroso, come quello enunciato in « Disegno geometrico », il primo lavoro del 1960.

Ne consegue che « le dimensioni di queste tele corrispondono all'estensione del rapporto proporzionale del mio primo quadro, sono cioè l'amplificazione (la premessa?) di « Disegno geometrico », 1960 » (!).

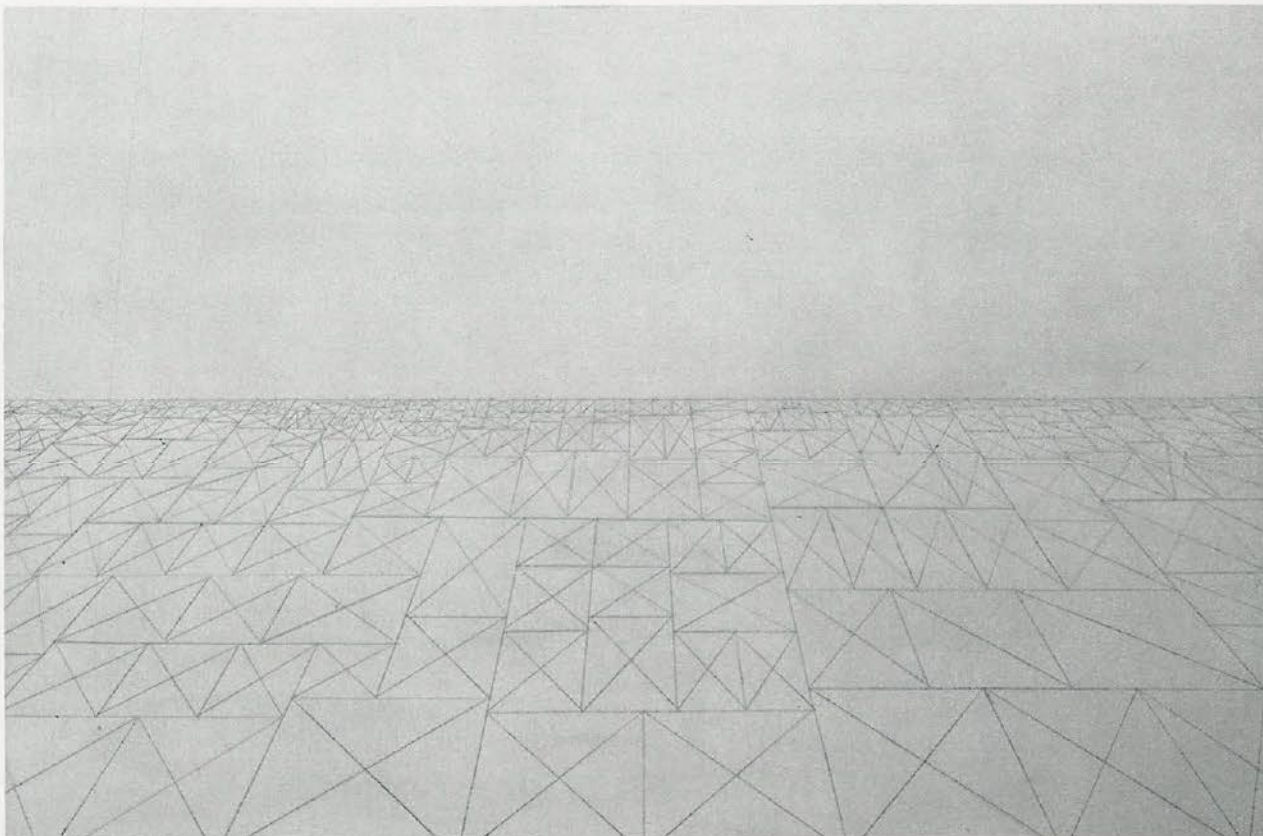
La garanzia di una costruzione di spazio assolutamente razionale, costante ed omogeneo, che nasce da un presupposto fondamentale, è innanzitutto « *Disegno geometrico* », 1971 (ill. 1), realizzato con la stessa tecnica a inchiostro, mediante tira-

linee e compasso, di « Disegno geometrico », 1960.

Lo sviluppo centripeto e centrifugo della costruzione manifesta la raffigurazione dell'identità della ricerca dal 1960 al 1971. Lo spazio ed il tempo si trasformano così in un'entità che nega la differenza tra davanti e dietro e tra passato e presente, per risolvere tutte le parti e i contenuti in un unico « quantum continuum ». La cristallizzazione e l'isolamento delle premesse, poste in stato di contiguità quasi simmetrica, funziona come termine di confronto della indagine susseguente: l'apertura sullo « spazio » precedente configura l'assetto dei lavori, la cui determinatezza è plasmata su « Disegno geometrico », 1971. Sulla sua sistematicità costruttiva proliferano infatti le altre superfici, allusive, per quanto vaghe, alla temporalità e alla spazialità della ricerca.

La loro proliferazione non avviene

LA VISIONE È SIMMETRICA? 1972



3

AUTORITRATTO COL BUSTO DI ERACLITO E ALTRE OPERE 1971/72



4

evidentemente a caso, ma su presupposti razionali concretamente focalizzati in « *Teoria delle apparenze* » (ill. 2), dove i lavori si riducono a schemi sovrapposti e simmetrici, sulle diagonali, e diventano successioni di altri lavori. Il vincolo con la premessa attesta l'evoluzione linguistica e consolida l'identificazione del linguaggio come work in progress.

L'emancipazione della struttura spaziale, che li sottende, è estremamente significativa dell'arte di Paolini, in quanto rimanda sempre alle coordinate di base e riconcentra la indagine sulla natura essenziale dell'arte.

Il riproporsi continuo della presa di coscienza del punto nodale, simbolo concreto dell'affermazione analitica, applica l'immagine di « *Disegno geometrico* » su tutte le linee di profondità della ricerca.

L'orizzonte complessivo delle quali

risulta così composto da un insieme, genericamente riconoscibile, di punti nodali che convergono verso l'infinito del contesto «arte», in « *La visione è simmetrica?* » (ill. 3).

Il lavoro elude la sua stessa domanda, poiché « l'immagine è implicita al quadro, la percezione parallela all'immagine, il tempo estraneo alla percezione » ('). L'affermazione di Paolini, in merito alla questione « la visione è simmetrica? », esclude infatti la triade autore-artefatto-spettatore, indagati nei lavori del decennio precedente, e dà al lavoro una ragione di esistenza fuori delle significazioni specifiche del linguaggio.

« La visione è simmetrica? » rafforza quindi l'enigma del linguaggio e legittima l'insostituibilità dell'indagine, il cui orizzonte continua ad essere, in generale, infinito, e in particolare, per Paolini, sull'asse mediano di « *Disegno geometrico* ».

Questi lavori, nel ritenere la qualità originale del 1960 necessario fondamento per determinare una specifica generalità dell'insieme della ricerca, sono dotati del carattere di emblema, sempre in accordo quindi con il concettualismo concreto di Paolini che logicamente considera la dimensione concettuale come dimensione oggettiva, enunciabile soltanto mediante emblemi materiali.

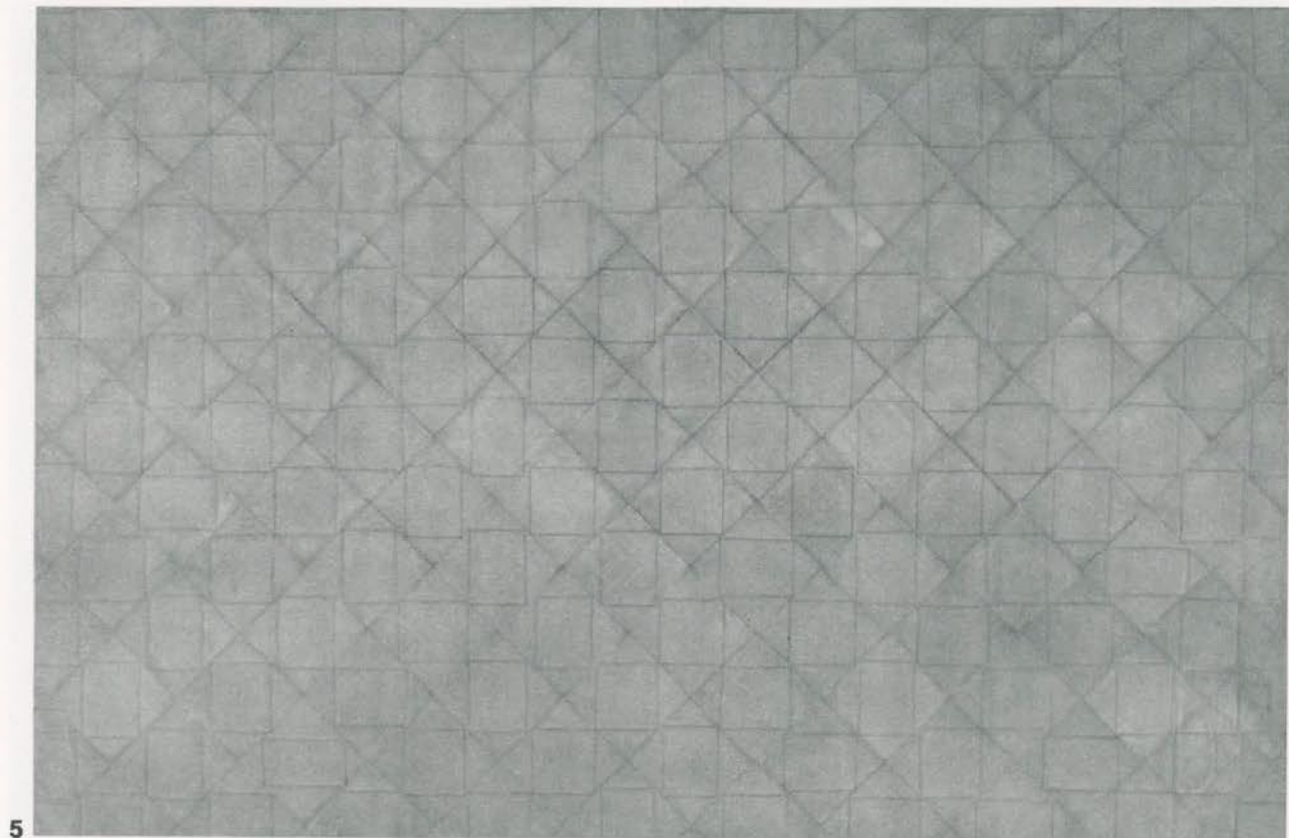
Si spiega così l'uso dell'artefatto linguistico con implicazioni materiali (matita, tela, colore, quadro) e l'uso degli emblemi (il quadro, il riquadro del quadro), capaci di dare concretezza alla ricerca del concetto di linguaggio, come si è venuto sviluppando dal polo fondamentale del 1960.

Le premesse del linguaggio devono essere rispettate in quanto la loro conoscenza fornisce un principio di direzione e prova. Sono formulazioni del modo di trattare il contesto

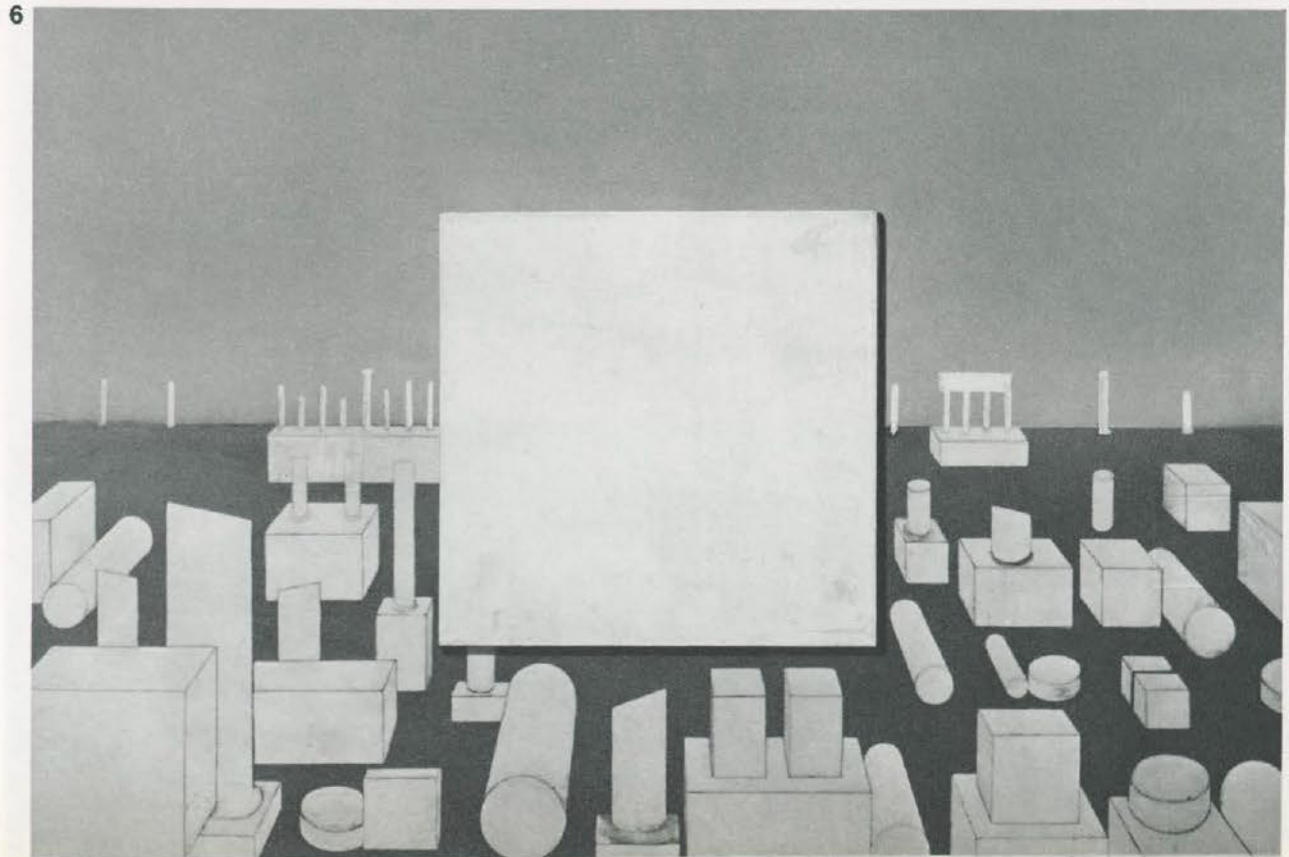
arte, che hanno determinato, per il passato, conclusioni « corrette », assunte ora a regolare l'ulteriore indagine, finché non vengano scoperti possibili elementi di dubbio. Essendo operativamente « a priori » rispetto all'ulteriore indagine, la trattazione del linguaggio non può evaderle. Ma tra le premesse del linguaggio non si può negare la presenza dell'autore, la cui immagine emblematica adombra, in « *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere* » (ill. 4), il corpus degli artefatti linguistici.

Il lavoro presenta l'immagine, formale ed impersonale, di Paolini attorniato da riquadri che tendono verso un punto di fuga, prospetticamente posto sopra l'immagine dell'autore.

L'autoritratto è dunque determinato non più dal punto di vista dell'autore o dell'artefatto o dello spettatore, come negli autoritratti precedenti,



INDICE DELLE OPERE INSCRITTO IN UN MOTIVO DECORATIVO 1972



« SENZA TITOLO » (1965) SU SFONDO DI ROVINE CLASSICHE 1972

5
6

ma da un punto focale esterno ad essi ed intorno all'opera, in modo che, data la sua posizione, si possano porre in prospettiva autore, artefatti e spettatori.

Questa enunciazione globale della triade della comunicazione linguistica ed artistica è amplificata dal titolo che, innanzitutto, ricorda un lavoro del 1963 (« Senza titolo », che riportava sul retro l'immagine del busto di Eraclito), e sottolinea il principio eracliteo del divenire incessante delle cose, in questo ambito identificabili con gli artefatti della ricerca.

Tutto ciò finisce di suggerire un vero e proprio indice degli artefatti, diretto a raccogliere non solo il susseguirsi delle spiegazioni emblematiche del metodo (ill. 1, 2) o del campo operativo (ill. 3, 4), ma il susseguirsi, in generale, di tutti gli artefatti che stanno alla base delle spiegazioni.

L'intrecciarsi dei quali, in « *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo* » (ill. 5), assume un aspetto illustrativo e non funzionale, proprio per la sua ragione espositiva (3).

La continuità dell'osservazione, dopo aver enunciato l'indice, si concentra sui lavori in particolare, rivisti sempre emblematicamente, secondo una prospettiva che li collochi su assi di fuga infiniti.

Così « *Senza titolo su sfondo di rovine classiche* » (ill. 6) rappresenta le due tele bianche sovrapposte (« Senza titolo », 1965) in maniera illusionistica su un orizzonte che suggerisce la distanza del tempo.

La scenografia classica si rifà al neoclassicismo come a « quel movimento che ha significato l'assenza di uno stile "nuovo", che ha riassunto un modo passato abdicando alla forma nuova » (2), affine quindi alla posizione di Paolini, e al Canaletto di « *Capriccio con rovine clas-*

siche ». Quest'ultimo richiamo ad un pittore, la cui tecnica del vedere ha dato una spinta radicale alla visione razionalistica e concettuale dell'arte, in opposizione all'esuberanza vitalistica del seicento, riduce a verità storica l'analisi stessa di Paolini, collocandolo analogicamente nella medesima posizione, nei confronti delle correnti naturalistico-esistenziali di oggi.

La visione prospettica accerta e verifica ulteriormente i dati, poiché li « vede attraverso » un diaframma razionale, ma rimane pur sempre apparente ed illusoria, come già « *Elegia* » aveva dimostrato.

Ne deriva la ricorrente coscienza dell'impossibilità a definire il linguaggio, attraverso il proprio sdoppiamento analitico, per cui « *Elegia* » ritorna, in « *Elegia in una scena di duello* » (ill. 8), a testimoniare con la sua finzione un'ulteriore scena illusoria e fantastica della ricerca:

Paolini di fronte a Paolini, un doppio che riconosce il dualismo della analisi, la cui conclusione e determinazione coincide, come le due spade, con la linea dell'orizzonte, all'infinito.
Germano Celant

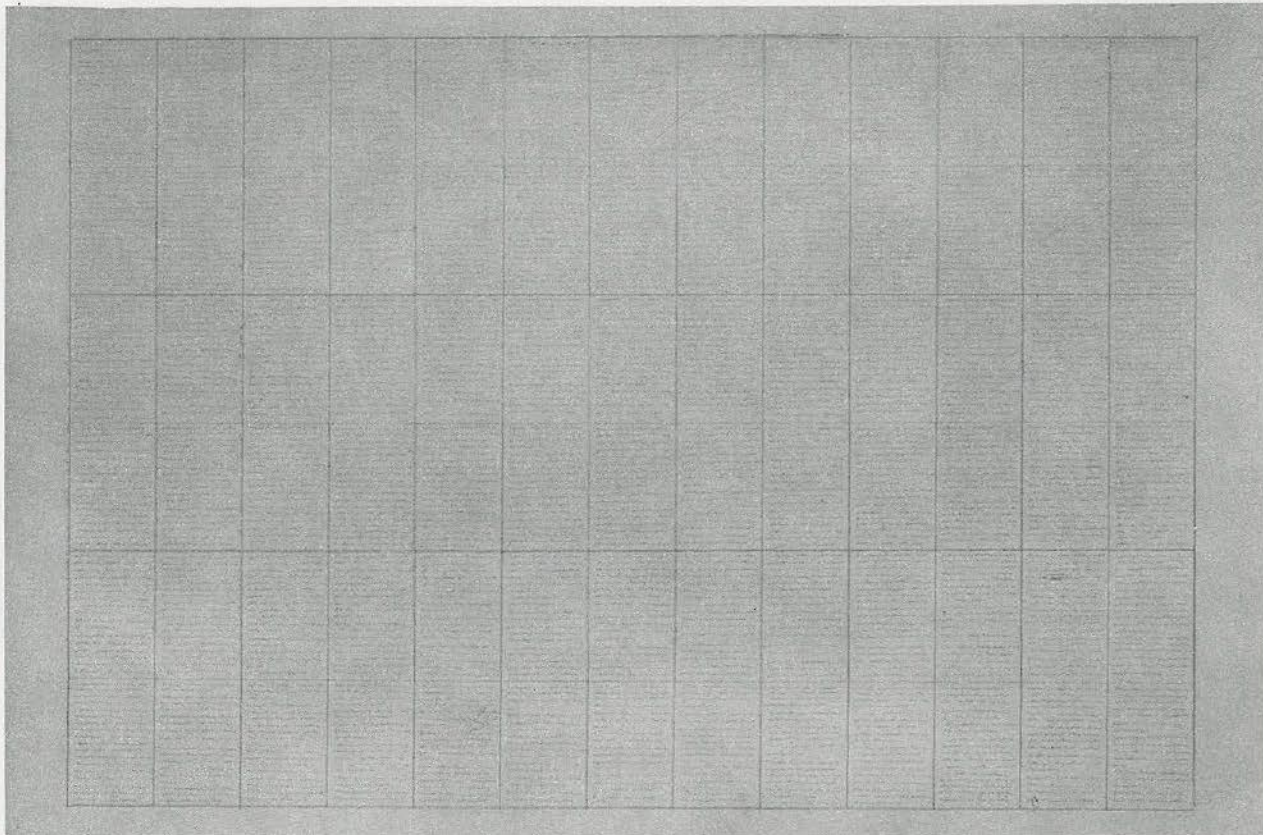
(*) Il saggio, elaborato per la rivista « *Domus* », costituisce l'ultimo capitolo del libro, in corso di pubblicazione, di Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend press, New York-Parigi e Edizioni Notizie, Torino. I lavori riprodotti sono inediti e costituiscono la mostra personale di Giulio Paolini alla Sonnabend Gallery di New York, novembre, 1972. La mostra, a carattere itinerante, sarà presentata a Londra (Royal College of Art), a Parigi (galerie Sonnabend), Zurigo, Colonia e Milano.

(1) G. Paolini, *La visione è simmetrica?*, 1972, inedito.

(2) G. Paolini, intervista con M. Bandini, in « *Prospects* », Milano, marzo 1972.

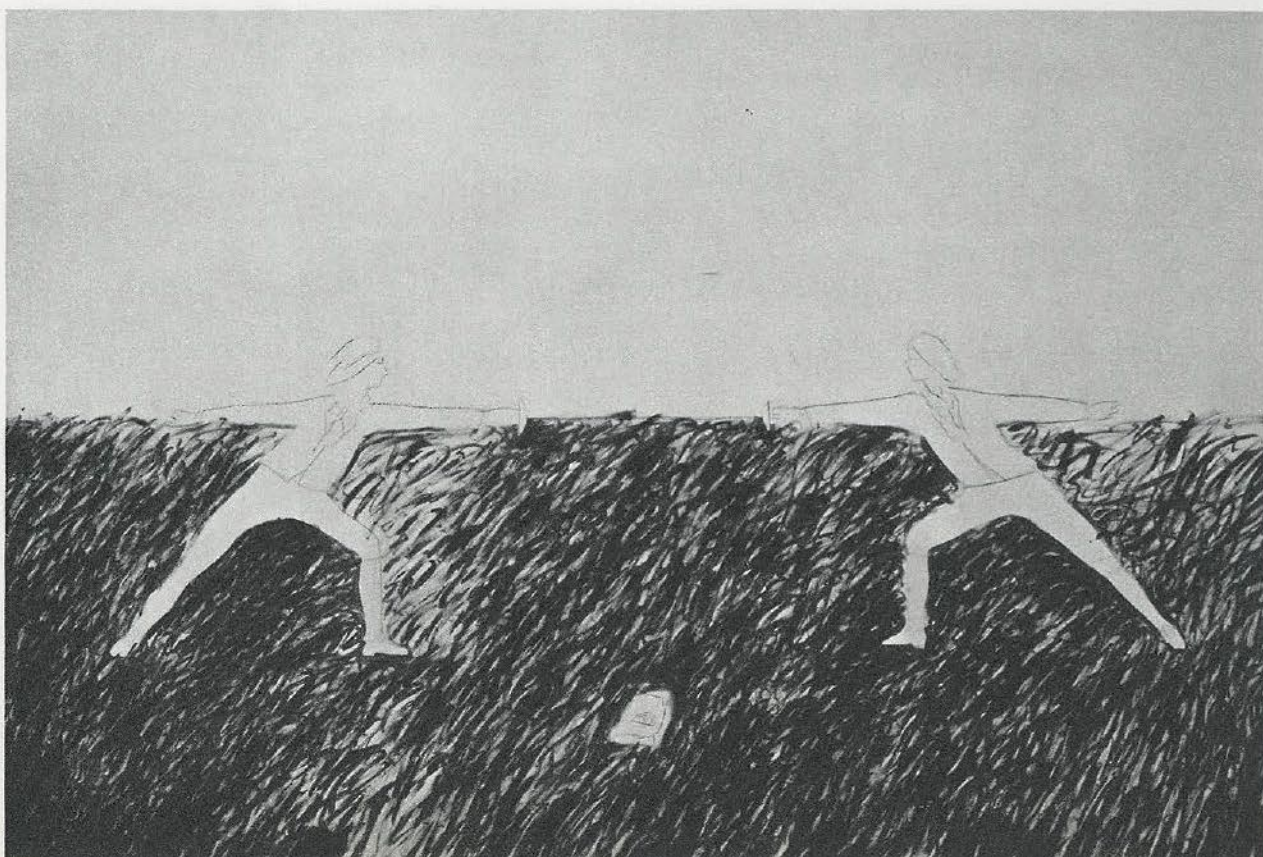
(3) La ragione tautologica è enunciata in « *Appunti per la descrizione di un quadro datato 1972* » (ill. 7), dove il lavoro presenta se stesso attraverso la raccolta emblematica dagli appunti che lo hanno concettualmente originato.

APPUNTI PER LA DESCRIZIONE DI UN QUADRO DATATO 1972



7

« ELEGIA » IN UNA SCENA DI DUELLO 1972



8

This essay for *Domus* is the last chapter of *Giulio Paolini*, by Germano Celant, a book now being prepared for publication by the Sonnabend Press in New York and Paris, and by Edizioni Notizie in Turin. The illustrations for the essay are previously unpublished and represent the works that will constitute Giulio Paolini's one-man-show at the Sonnabend Gallery in New York, in November, 1972. The show is to travel and will be presented in London at the Royal College of Art, in Paris at the Galerie Sonnabend, and also in Zurich, Köln and Milan.

Giulio Paolini's last show in Turin, at the Galleria Notizie, was rounded out with a work entitled *Early Dynastic*. The work consisted of four columns symmetrically arranged along the diagonals of the gallery, each of which supported another column half the size of the first ones. The columns «reflected» an image of themselves sketched out in pencil along the gallery's walls. As in a previous work, entitled *Four Identical Images*, these columns were the symbolic representation of the infinite repetition of Paolini's research. But with the new works now on exhibition at the New York Sonnabend Gallery, works that began at the end of 1971, Paolini ignores the notion of infinity and considers the capacity for analysis to be determined by specific limits and thus connected to a specific ambience of intervention.

The «correctness» of Paolini's interventions is thus a question of the avoidance of both pure conceptualism and naturalistic-existentialist empiricism. The work becomes a kind of global vision of the language of art; its synthetic and dialectic stance leads it to awareness of its own nature as an investigation into the «art context». This explains Paolini's constant affirmation that research in art must contain both a degree of conceptuality as well as a substratum of the concrete and the material.

In this manner, the linguistic artefact (from *arte* and *factum*) can be removed from the internal representative world of the subject and can be placed within a definite «external context» that establishes a parameter that gives objectivity to the whole group of artefacts while simultaneously impersonating the subject.

Research on the language of art can thus find its object of knowledge in either the object or the subject of the researches previously performed (from 1960 to 1971). It suffices to consider them no longer as psychological realities but rather as met-empirical object and as the immanent meaning of the phenomenon of analysis.

The solution that derives from this manner of looking at things is that «till now, it was the language itself that presumed the image and now it is the (presumed) image that tends to illustrate the enigma of the language». The result, for Paolini, is that his works represent «the diaphragm between my work itself and my way of seeing it» (1).

The optical reflections that previously went to the depths of the formulations of the simple and complex entities of the «art context» — from the instruments to the images — has now risen to the «surface» in order to include an investigation into «the precedents». It also foresees the enigmatic encounter of all the polarities into a single focal axis that will give a concrete perspective and a precise collocation to the works themselves as well as to Paolini, their author.

The synthetic convergence of the work and their protagonist as interpreters of the enigma of the lan-

guage is what distinguishes these works from the ones that preceded them. They have a characteristic of «seeing through» and this is the meaning of Dürer's «Item perspectiva». As Pasolini puts it, «The different themes of the precedent works gave a result in terms of discussion or constituted moments from which it was possible to see a certain discourse. The references and the superimpositions (in time and space) of the images, their mental relationships and their visual aspect remained within a perspective that was left up to the individual viewer to interpret. Some of my paintings, however, from 1967 to 1971, proposed a perspective that was entirely mental and no more than indicated by the elements themselves. They indicated it without by any means exhausting it.

«In my new works, the perspective (of the works themselves and their meanings) should result from an entirely closed image — an image elaborated and intended. Before there was only intuition. Thus, if the image could formerly be called mental, it now becomes a kind of palimpsest, a visual co-ordinate on which to collocate all of the works that preceded it» (2).

The adoption of a structural canon such as perspective vision eludes the subjective criteria of the protagonist and gives the research a legitimacy as something objective. Formal and objective precision refer to a rigorous system of analysis such as the one to be found in *Geometric Drawing*, Paolini's first work in 1960.

It follows that «The dimensions of these canvases correspond to the extension of the relationships of proportion to be found in my first work. It is to say that they are the application (or perhaps the premise) of *Geometric Drawing*, 1960» (3).

The guarantee of the construction of an absolutely rational, constant and homogeneous space that grows out of a fundamental proposition is to be found above all in *Geometrical Drawing*, 1971 (ill. 1). It was realized with the same technique used in *Geometrical Drawing*, 1960: ink, ruler, and compass.

The centripetal and centrifugal development of the construction manifests the sameness of the artists' research from 1960 to 1970. Space and time thus transform themselves into an entity that denies the difference between back and front, past and present. All the parts and contents are resolved into a single *quantum continuum*.

The crystallization and isolation of the premises — which are contiguous and almost symmetrical — functions as a term of comparison for the investigation that comes immediately after it. The opening up into the «space» of the previous works shows the systematization of the works. They are all determined and shaped in *Geometrical Drawing* 1971. The systematic construction proliferates, in fact, with other surfaces that allude, even though vaguely, to the space and time of the research.

Obviously enough, this proliferation is not a question of chance. It is based upon the presupposition that comes concretely to focus in *Theory of Appearances* (ill. 2). In this work, the other works are all reduced to symmetrical and superimposed schemes arranged along diagonals — schemes that become successions of other works. The link with the premise gives evidence of linguistic evolution and consolidates the identification of the language as a «work in progress».

The emancipation of the spatial structure of the works is an extremely important part of Paolini's art.

It constantly refers us back to the basic co-ordinates of the work and thus concentrates the investigation upon the essential nature of art.

The constant reproposal of the necessity of the awareness of the nodal point — concrete symbol of the affirmation of analysis — applies the image of *Geometrical Drawing* to all of the lines of the profundity of the investigation.

The over-all horizon that results from a generally recognizable synthesis of the nodal points that converge towards the infinity of the «art context» is to be found in *Is Vision Symmetrical?* (ill. 3).

But the work eludes its own question since, «The image is implicit in the painting, the perception parallel to the image, and time extraneous to the perception» (4). Paolini's affirmation, with respect to the question «Is vision symmetrical?» excludes the triad of the author, artefact, and spectator that is to be found in his work of the previous ten years, and thus he gives the work a reason for existence that goes outside of the specific meanings of its language.

Is Vision Symmetrical? thus reinforces the enigma of the language and gives legitimacy to the insubstitutability of the research. Its horizon, in a general way, still remains infinity, and for Paolini, it is to be found along the median axis of *Geometrical Drawing*.

In so far as these works maintain that the original qualities of the works of 1960 are necessary as a basis for the determination of a specific generality of the whole of the research, they have the character of emblems, and thus they are always in harmony with Paolini's concrete conceptualism. He logically considers the conceptual dimension to be a dimension of objectivity that can be understood only in terms of material emblems.

This explains Paolini's use of the linguistic artefact with material implications (pencil, canvas, color, painting) and the use of emblems (the painting, the square of the painting) capable of giving concreteness to the concept of language, as it has been developing from the fundamental premises of 1960.

The premises of the language have to be respected in so far as understanding them furnishes a principle of direction and evidence. They are formulations of a manner of treating the «art context» and they have determined «correct» conclusions with respect to the past — conclusions that are now used for the further regulation of subsequent investigation until such time as they may reveal possible elements of doubt.

Since, in terms of operation, they are *a priori* with respect to further investigation, the treatments of the language cannot possibly avoid them.

But it is impossible to deny that the premises of the language also include the author of the language, and his image is emblematically foreshadowed in *Self-portrait with a Bust of Heraclitus and Other Works* (ill. 4). It constitutes the corpus of the linguistic artefacts.

The work present a formal and impersonal image of Paolini surrounded by a series of squares that tend towards a vanishing point that is placed in terms of perspective directly above the image of the author.

The self-portrait is thus no longer determined by the point of view of the author, the artefact, or the spectator as in the preceding self-portraits, but rather by a focal point that is simultaneously outside of them and yet within the work in such a way that, given their posi-

A LONDRE L'ÂGE DU NEO-CLASSICISME

tion, they can give a proper perspective to author, artefacts, and spectator all at once.

This global pronouncement of the triad of linguistic and artistic communication is amplified by the title of this work. It refers primarily to a work of 1963 *Untitled*, a work that had an image of a bust of Heroclitus on the back of it and that drew attention to the Heracitian principle of the constant becoming of things — the constant becoming of the artefacts of research.

All of this finally suggests a true and proper index of the artefacts — an index that includes not only the succession of the emblematic explanations of the method (ill. 1, 2), or of the field of operation (ill. 3, 4), but also the general succession of all the artefacts that lie at the base of the explanations.

In *Index of the Works, Inscribed in a Decorative Motif*, the articulation of all of this assumes an illustrative and not functional aspect because of the implicit purpose of exposition (5).

After the pronouncement of the index, the continuity of observation concentrates upon the works in particular. They are always re-seen emblematically, according to a perspective that collocates them along the axes of infinite vanishing points. Thus, *Untitled against a Background of Classical Ruins* (ill. 6) represents the two white canvases superimposed (*Untitled*, 1965) in an illusionistic manner on a horizon that suggests the distance of time.

The classical sense of theatricality finds a point of reference in Neo-classicism as « that movement that represented the absence of a «new» style, and that turned to the reassessment of an older mode with no attempt to create new forms » (6). It is thus related to the position of Paolini or to the position of the Canaletto of *Capriccio con rovine classiche*. This last reference to a painter whose technique of vision gave a radical boost to the rationalistic and conceptual vision of art in opposition to the vitalistic exuberance of the Seventeenth century reduces Paolini's own analysis to an historical truth and it gives it an analogous collocation with respect to the naturalistic and existential currents of the art of today.

Perspective vision ascertains and further verifies our data since they are « seen through » a diaphragm of rationality. But it always remains something apparent and illusory, as *Elegy* already illustrated.

What follows is the recurrent awareness of the impossibility of defining the language through the means of its analytic duplication, and thus *Elegy* returns in the form of *Elegy in a Duelling Scene* (ill. 8) to give evidence of still another illusory and fantastic scene of research. Paolini stands in front of Paolini, as his own double who recognizes the dualism of analysis. Its conclusion and determination coincides, like the two swords, with the line of the horizon, at infinity.

Germano Celant
traduzione di Henry Martin

Le Conseil d'Europe s'est vraiment dépassé. Sa quatorzième exposition est une immense exposition commémorative de peintures et de sculptures, dans les principales galeries de la Royal Academy, avec adjonction de dessins et de maquettes d'architecture dans les Diploma Galleries de la même Academy. En même temps, au Victoria and Albert Museum est en cours une exposition complète des « arts mineurs » et de décorations pour intérieurs; une exposition qui continue à Osterley Park (une maison de l'époque de la reine Elisabeth, transformée par Robert Adam).

Ensuite il y a celles que l'on pourrait appeler des expositions complémentaires: Lady Hamilton est célébrée à Kenwood (une autre des maisons de Adam), à Hampstead; son fameux mari cocu, Sir William, au British Museum; il y a ensuite une ravissante petite exposition de dessins d'architecture qui proviennent d'Amérique, à la Galerie Heinz du Royal Institute of British Architects, inaugurée récemment, et une autre dédiée à l'architecte anglais George Dance à tort sous-estimé, au Gelfrye Museum. Et je crains d'avoir négligé quelques autres expositions encore.

Telle est la masse du matériel exposé que le visiteur d'une ou de toutes les expositions, est accablé et plein de reconnaissance. Combien de toiles! Et peintes avec quelle diligence! Combien de marbre! Et de bronze! Et combien de kilomètres d'acquarelles, d'acajou et de dorures. Le matériel choisi par les experts les plus connus dans ce domaine. A ces derniers, au Conseil, aux organisateurs, à ceux qui ont prêté les œuvres, aux historiens, à qui a réorganisé l'exposition, j'exprime ma gratitude. Je dois pourtant, après la gratitude, revenir à mon devoir de critique.

Et ce qui surprend davantage la critique est cette sorte de gêne qui a pris tous ceux qui ont eu affaire avec cet énorme évènement. Selon moi cela est dû au fait que personne n'est vraiment en état de définir ce qu'en réalité a été le Néo-classicisme. L'intérêt pour l'hermafroditisme hellénistique d'un Winckelmann ou d'un Diderot ne correspond pas, par exemple, au style Empire. Entre la fantaisie d'un Piranesi et l'intimisme du Biedermeier viennois il y a un abîme. C'est pour cette raison que les principales expositions ont été appelées « L'âge du Néo-classicisme », avec prudence mais également avec sagesse.

Ce que j'ai écrit peut faire penser que le matériel contus, aurait dû être en quelques sorte ordonné: quelques organisateurs ont essayé de la faire et l'on peut trouver des traces d'ordre dans l'aménagement à la Royal Academy, où au moins quatre salles (« L'éducation de l'artiste », « Familles et archéologie », « Scénographie néo-classique » et « Philosophes et théoriciens ») visent à une sorte de présentation thématique. Mais, pour le reste, des catégories telles que « Révolution et Empire », « Histoire et Mythologie », n'aident le visiteur pas plus que « Grands tableaux » et « Petits tableaux ».

Pendant, dans chaque salle de la Royal Academy il y a des chefs-d'œuvres. David et Ingres, naturellement, l'emportent dans le domaine

de la peinture, aussi bien que Canova dans celui de la sculpture. Mais il y a une grande quantité d'œuvres, connues et non connues, qui ont un charme extraordinaire. Dans la salle de l'« Education de l'artiste », « L'Academy by Lamplight » de Joseph Wright a une unité et un engagement rares (Wright est un artiste qu'il faudrait réévaluer). Dans la salle « Le théâtre du Néo-classicisme », les scènes de schinkel pour la « Flûte enchantée » pourtant connues, mettent en lumière un coté maçonnique-égyptien du Néo-classicisme, qui n'est pas si connu. Mengs, le modèle de tous les peintres néo-classiques, est présent avec des portraits, des croquis de tableaux fameux et avec sa pièce la plus célèbre, l'inquiétant « Ganymède offrant la coupe à Zeus » récemment attribué également à Francesco Casanova, frère de Giacomo. Quiconque en ait été l'auteur, cette pièce — par moitié à l'encaustique et par moitié à fresque — a été peinte pour fournir à Winkelmann, le père de l'histoire de l'art, l'incarnation de son idéal d'un art pictural grec perdu. Il s'agissait d'un faux évident et il n'y a presque pas de doute qu'il a été peint pour tromper l'arrogant Kunstforscher et endommager sa réputation — et il obtint l'effet voulu. A l'exposition, les faux auraient mérité une salle; ils étaient, après tout, un genre reconnu, les gens meilleurs les achetaient ou les faisaient: comme aujourd'hui. L'ancien, de toute façon, n'était pas seulement imité, mais également « composé »: fragments encadrés dans les murs, trophés, amas de ruines. Le côté étrange de ces expositions est donc qu'elles n'ont pas au fond, un aménagement. La seule qui a eu un design correct (si l'on considère que l'entreprise doit être cotée des millions de dollars) a été l'exposition principale à la Royal Academy. Ici également, on n'a pas donné beaucoup d'espace à l'initiative de l'auteur du projet, mais Michael Brawne a travaillé avec discernement.

Quant aux arts mineurs, ils étaient exposés au Victoria and Albert Museum, comme des marchandises pour magasins d'antiquités pour nouveaux riches (acajoux brillants, pièces en similor resplendissantes): on ne sait pas pourquoi. Les plus agréables étaient peut-être les deux expositions Hamilton. Sir William Hamilton, dont la première collection d'antiquités (et il était en train d'en créer une deuxième, de la même splendeur) a été achetée par le British Museum exactement il y a deux siècles, a été sans doute un homme de grandes ressources et plein de charme. Son tact, sa compétence de connaisseur, ses difficultés financières continues, son hospitalité, sa fin pathétique — tout cela apparaît dans l'exposition. Aussi bien que son background napolitain et anglais. Dommage que les allusions à sa vie conjugale soient peu nombreuses car sa femme Emma, amie de Nelson, était le parfait objet néo-classique. Der Ritter Hamilton, hat den Gipfel aller Natur und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. écrivait Goethe en 1787. Les Hamilton avaient inventé entre eux une nouvelle forme d'amusement, les tableaux vivants, où Lady Hamilton, habillée à la Grecque, prenait les positions des figures des pots et des sculptures grecques, celles de la collection de son mari, ou de quelques fresques de Ercolano. Elle posait, pendant la soirée, dans un certain nombre d'attitudes. Ces réceptions avaient un succès incroyable, les gens s'émouvaient jusqu'aux larmes pour leur beauté: des Spass ist einzig, dit Goethe, qui était venu deux fois pour les voir.

Il devait y avoir quelque chose d'extrêmement attrayant dans le charme de Lady Hamilton, une sorte d'innocence, peut-être ce qu'aujourd'hui les journaux appellent la qualité de star. Une personnalité semblable à celle de Marilyn Monroe. Il paraît que ces happenings offraient également d'autres attractions, comme apparaît d'après une série d'incisions encore aujourd'hui connue comme la série de Lady Hamilton. Les poses ont été un gros succès éditorial, de sorte que cela était devenu un « carnet d'échantillons » pour milliers d'artistes dans le monde entier. Emma Hamilton a incarné un des aspects du Néo-classicisme: le goût des fouilles, l'évanescence des attitudes, (des attitudes transformées ensuite en modèles mass-produced) et finalement les lettres touchantes, come celles qui qu'elle a écrites après la mort de son héros, signées par la « malheureuse, déchirée, mais pleine de gratitude, Emma ».

Naturellement il existe un autre aspect du Néo-classicisme, dont la partie la meilleure apparaît, entassée, dans les Diploma Galleries de la Royal Academy. L'aspect architectural. L'âge du Néo-classicisme est comparable à la période de pointe de l'Empire Romain, comme un moment d'expansion urbaine. Londres, Paris, Saint-Petersbourg et Washington (curieusement, cette dernière ville n'est pas représentée) étaient seulement les étoiles les plus grandes dans une vaste constellation de centres urbains en expansion. Dans cette exposition, l'urbanisme est représenté par une excellente série de diapositives (projetées dans une salle spéciale à la Royal Academy) mais avec peu d'ouvrages exposés. La ville idéale de Ledoux n'est pas convenablement représentée, les dessins de Karlsruhe, de Weinbrenner, sont exposés un peu partout, comme les grandes aquarelles de Boullée. Du matériel qui aurait dû être réuni, parce que non seulement important, mais en partie, très beau. Qui connaît Ledoux, sait bien qu'il était un dessinateur merveilleux, mais combien sont ceux qui, hors d'Angleterre, ont entendu parler du grand C. R. Cockerell? Ou bien, hors d'Ecosse, de James ou de William Playfair?

Si le Néo-classicisme est quelque chose, il est cet état de passion et d'espoir qui a allumé l'Europe après la moitié du XVIII siècle, lorsque les esprits les plus vivants de l'époque avaient cru que la raison aurait tout résolu, une conviction qui n'avait plus été possible soutenir après 1800, mais qui a été traduite en pierre, en briques, en stucs, en marqueteries.

L'enveloppe avait survécu à l'espoir et même ce « poli de surface » que nous associons au Néo-classicisme, lui aussi a été pris par s'en servir pour d'autres usages. (L'exposition de paysages métaphysiques de Caspar David Friedrich à la Tate Gallery, qui fait et ne fait pas partie du grand jamboree néo-classique, en semble presque un geste de sabotage, il en met en discussion la structure stylistique tout entière). Tout compte fait, cette exposition est peut-être la dernière du grand cycle organisé par le Conseil d'Europe. Les tableaux commencent à se répéter, et il devient amusant de se rappeler en combien d'expositions on a vu cette toile ou celle-là, déjà familière. Tout cela apprend que désormais l'exposition même est un oeuvre d'art. Si le Conseil d'Europe veut nous donner encore des expositions géantes de l'art du passé, il devrait le faire alors dans un contexte d'étalage qui soutienne la comparaison avec l'excellence des œuvres montrées.

Joseph Rykwert

(1) G. Paolini, *Is Vision Symmetrical*, 1972, previously unpublished.

(2) G. Paolini, Interview with M. Bandini, in « Prospects », Milan, March, 1972.

(3) *Is Vision Symmetrical*, op. cit.

(4) *Ibid.*

(5) Tautological reasoning, on the other hand is to be found formulated in Notes for the Description of a Painting Dated 1972 (ill. 7). The work presents itself through the emblematic summary of the notes that gave it conceptual origination.

(6) G. Paolini, Interview, op. cit.