

# image of the image

Germano Celant discusses the work of Giulio Paolini

If art has a real existence, which can be apprehended through the channels of phenomenology and semiology, through philosophy and aesthetics, then it is a dynamic and concrete being, continually evolving along certain lines of thought and action. It is something which is defined objectively. It is an object or apparatus, whose existence can be verified, both **a priori** and **a posteriori**, by examining its basic processes. This type of verification began in the sixties when, instead of the individual work or "artefact" being examined, all artefacts were considered together: in other words, art as a self-signifying whole. This use of the artistic whole rather than of a selected work of art, for the purposes of giving meaning to the "art context" involved a process in which research was directed inward. In the opacity and impersonality of its own processes, art could reflect upon the linguistic features and proportions of

its communication structures. It tried to discover what image it had given itself and to see itself as a system composed of acts without an author, constructions without a constructor. Before allowing a new artefact to enter its ambit, all preceding artefacts and all existing processes had to be seen as given facts, whose material and theoretical characteristics were to be determined.

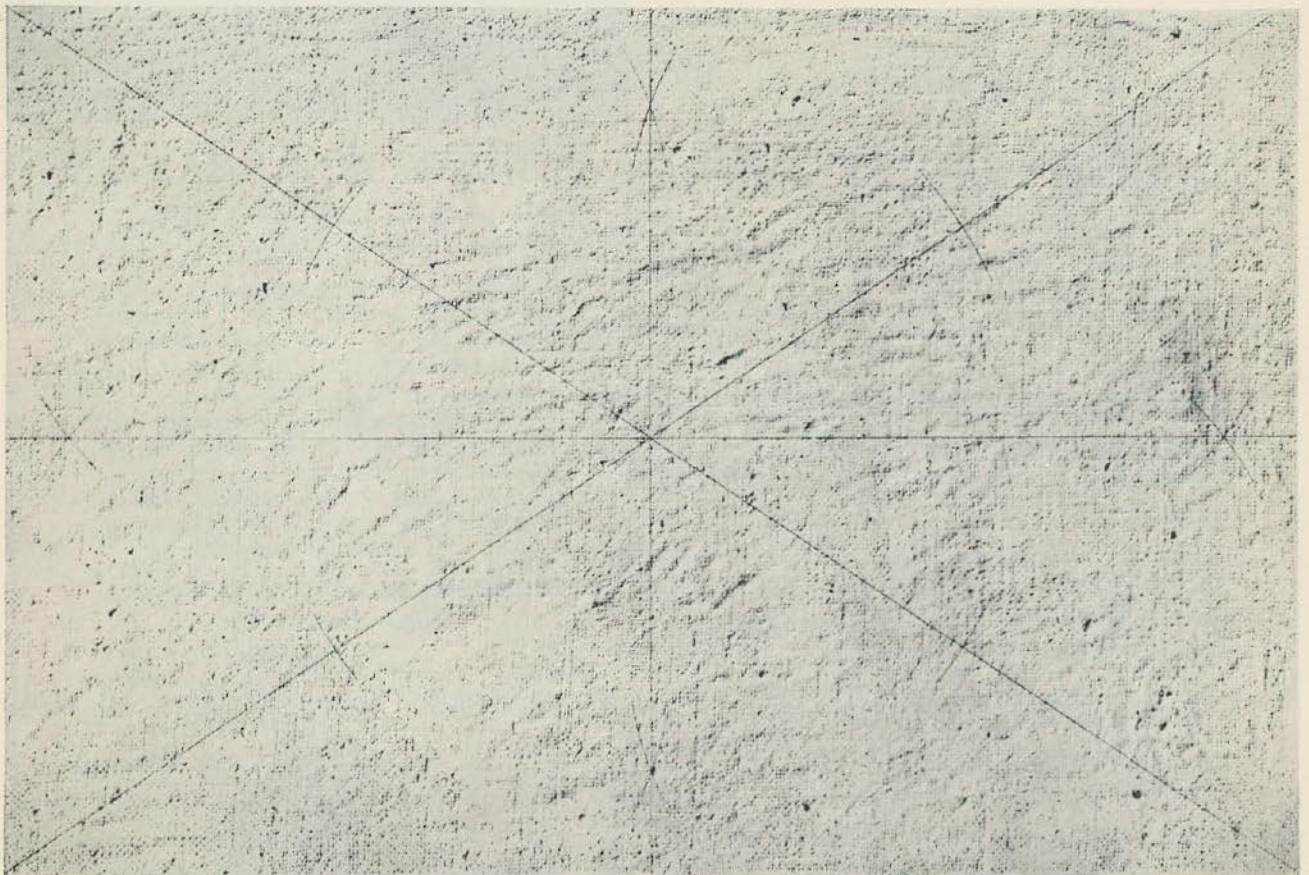
However, unlike Duchamp's operation, in this the artefact was not transferred into an alien territory, but it was reflected as though with a mirror, on to the territory of all artefacts. Likewise, the art context was not invaded by extraneous objects. Art was turned in on itself, so that unnoticed and anonymous entities were brought to light. There were accepted just as they appeared, with their visible uses, before it was asked whether these uses entailed any expression of definite intention.

Art does not aim at producing new

linguistic complexes; rather it revolves round its own meaning. It comes into being and sees itself as an autonomous entity and as a prefabricated instrument. It does not strain to refute itself, but is aware of "being here" through self-analysis and self-objectification.

A search for self-knowledge, prompted by the idea that art is a product of its own product. This search widens out to become a pragmatic and philosophical system of deciphering the particular and general characteristics of art. This does not mean that the procedures of art are to be put to a different use, which is decided upon once and for all. They are examined, and placed in their context, in order to discover the "circumstances" in which they become effective; and initially they are not given any further layer of meaning.

Giulio Paolini *Disegno Geometrico* 1960

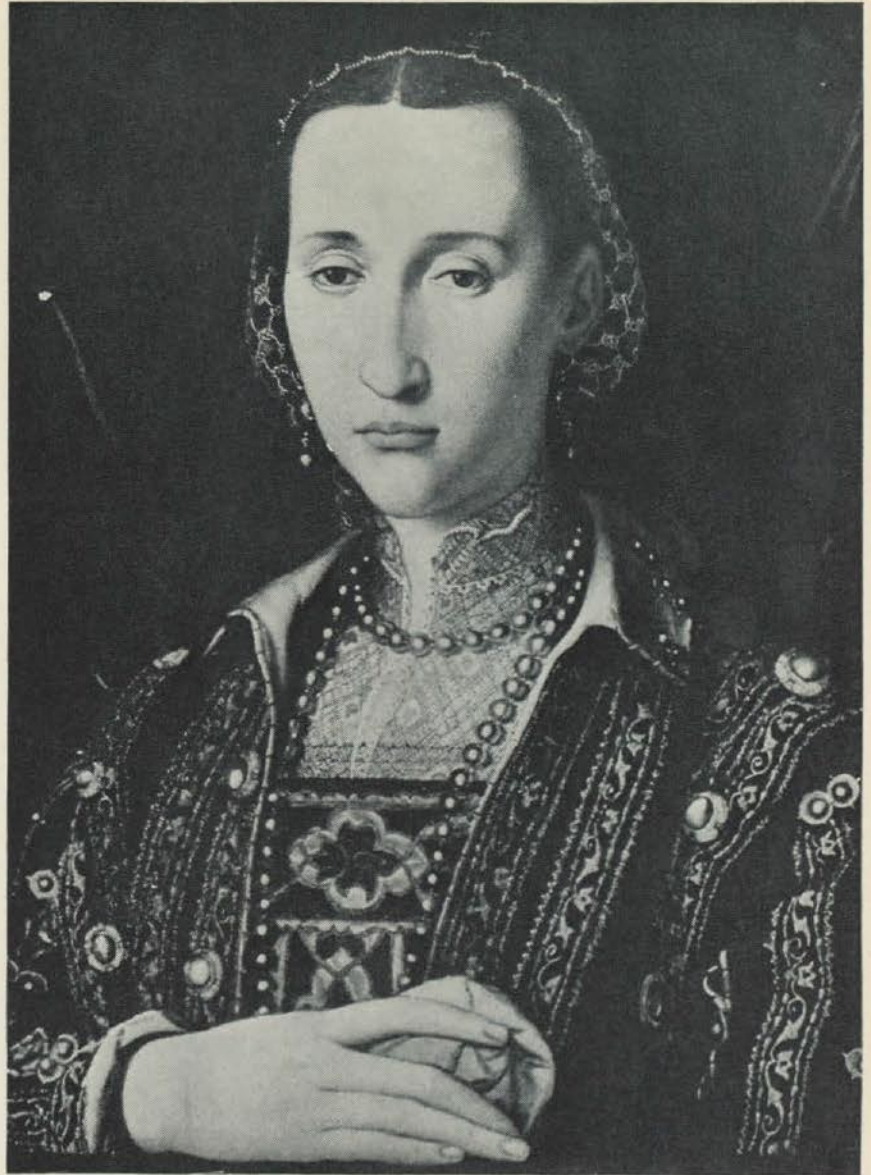


Giulio Paolini has adopted as his main theme the "textual" theory of art and the cognitive investigation of its techniques and materials. Since 1960 he has been mainly concerned with bringing to the forefront the "concrete" sources of art. His efforts are directed towards deciphering *sema* such as canvas, surface, historical artefact, author, techniques, public, space and environment. These are regarded as standard signs, differentiated according to use or purpose, but which in themselves, as potential entities, have a meaning in so far as they are lingual structures. These structures, "taken out of the context of their relationships and out of their time, are then seen for the first time as being laden with interrogatives."<sup>2</sup> The attention paid to them reveals the artist's plan to carry out an artistic evaluation of anything connected with art as a primary source, viewing it as a structural element. His research since 1960 has therefore been "directed towards an absolute image inherent in the actual nature of the canvas, and in the use of an elementary technique."<sup>3</sup> This process begins with *Disegno Geometrico* (Geometrical Drawing) in which Paolini invests with meaning the commonplace process of spatial definition: drawing a square on the surface.<sup>4</sup>

This work immediately delineates the scope of Paolini's research. By means of a thought process using "real" and "conventional" terms, he proposes to analyse the positive and concrete language of art. His analysis probes deeper during the next few years, when Paolini contemplates not only the possible limits of art but also the instruments connected with it, such as the canvas, drawn line and colour. He focuses his attention on the latter in particular, and dedicates several works to it. Firstly as "category" it is represented by its container, then as *chroma*, its existence is demonstrated by little cubes of different colours. Finally, as a range of possible chromatic choices it is documented by means of a commercial shade card.

Paolini's intention is to define the neutral object. He refuses to present it with any theory or opinion. What he aims to do is to "describe" it objectively. Therefore he displays it "in suspension" in a vacuum, as it will normally be encountered, without any linguistic contamination.

At the same time as the colour, he incidentally brings in other, undifferentiated entities: surface, canvas, wooden supports and graphic structures. Having dealt with these he then conducts a survey on the use of these materials, on the part of artist or spectator. This entails further rethinking of existing



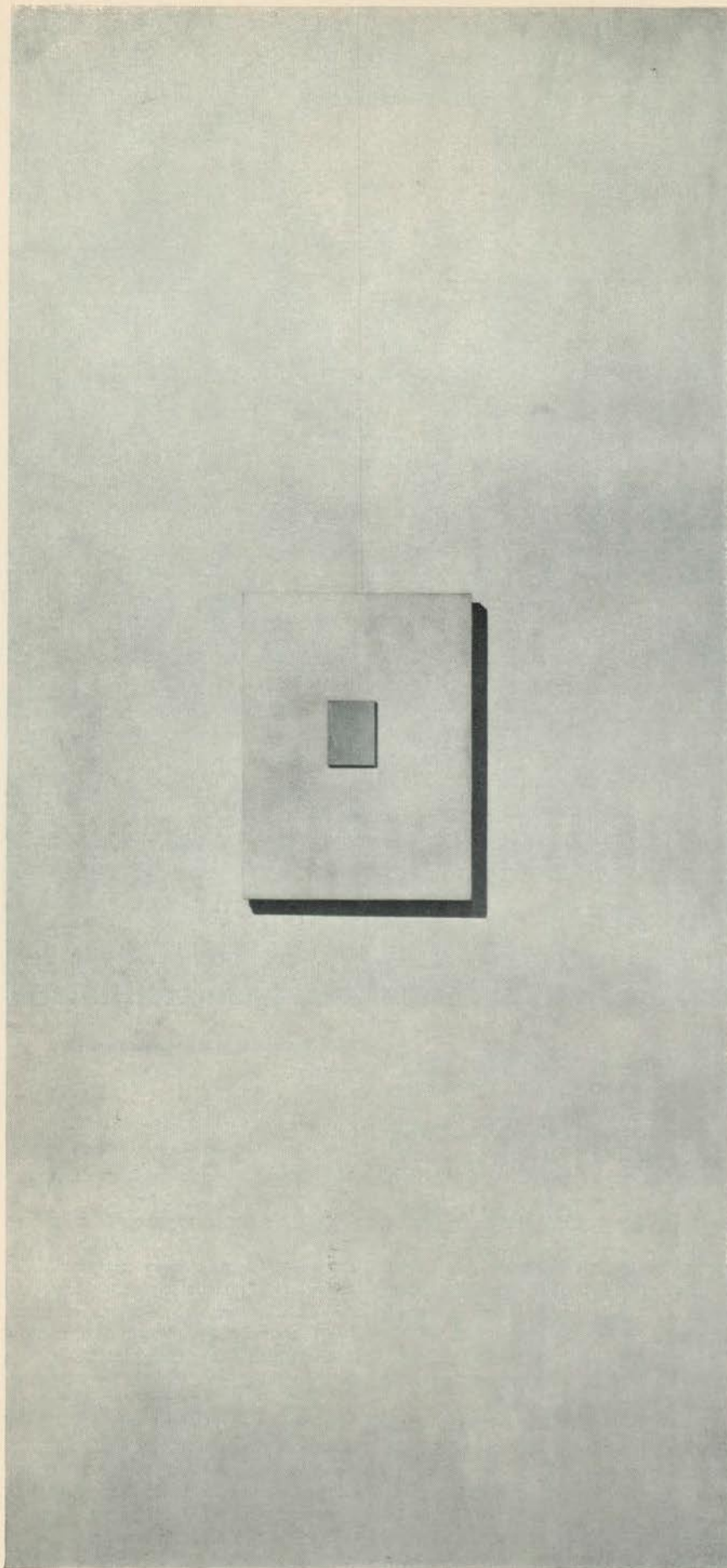
Giulio Paolini E 1963 (Bronzino's *Eleonora di Toledo*)

artistic language. The latter is "described" according to the methodology already established. "In the same manner in which I chose coloured paper and squared paper, I have now chosen reproductions of works of art."<sup>5</sup> In *E* (And), a reproduction of a portrait by Bronzino, *Eleonora di Toledo*, is placed on an easel, which appears as the support. It is a descriptive statement. Paolini explicitly establishes the presence of a "relationship of use" between sign (the historical picture) and vehicle (the easel-support). In doing this, he presents another component of art: the totality of preceding artefacts.

But if the historical artefact is an "object" which can be displayed, the nature of iconography is occasional. Its purpose is to justify, in terms of time, the existence of the picture as a thought-process. It is in fact the neutral document which demonstrates the concrete idea

of artistic "discourse", and the title *E* is a statement stemming from the actual self-significance of the picture.

Paolini's cognitive process does not miss out any concrete implication of art. During the same period, he goes on to consider as constituent parts of the art context, the visitor, space and environment introducing hypothetical exhibitions in which the public is "on show" and becomes the object of investigation and exhibition. It is easy to understand how the discovery of this ubiquitous nature of the art context led Paolini to notice not only related entities, including several objects, but also the "support's support": the wall bearing the work of art. In 1964 Paolini exhibited a series of plywood panels. These were elements



which recalled the physical entity occupied by the picture, and they were leant against or hung on the walls. The use of neutral surfaces serves to distinguish not values, but the relationship involved when one surface is placed on another. The idea of space-occupation is centred on the identity of the two surfaces, picture and wall, and on the significance of one surface on another. This finally becomes a self-illustrating instrument in **Duepiudue** (Two plus two). "The photograph on the largest panel is the image of how the picture appeared in front of the lens. In other words, it reproduces the image itself that one has of the picture."<sup>6</sup> This work displays the definition of support and of the image of the support, by means of the photograph, thus containing within itself its image as perceived from outside. An awareness of the physical and visual presence of the support also involves the historical existence of the artist, whose products are part of a history of art, as he himself is.

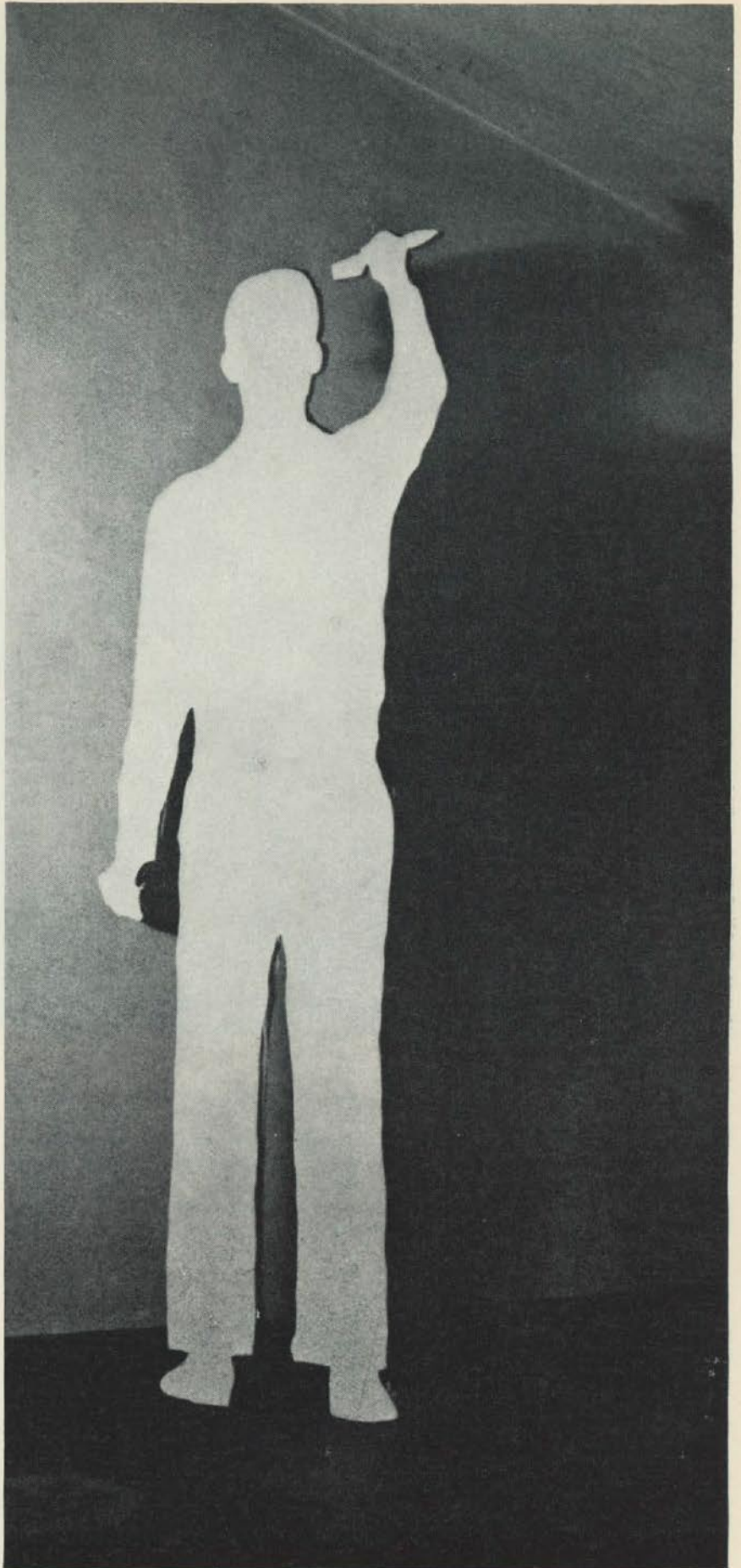
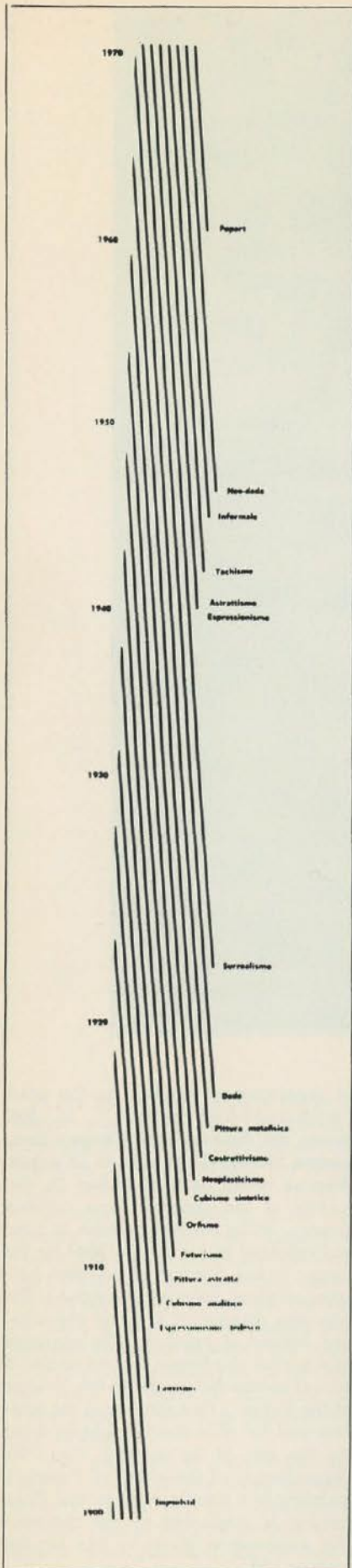
**174** is a wood panel on which is stuck a photograph of page 174 of an art book. The photograph reproduces a chart showing artistic movements from 1900 to 1965, the year in which this work was done.

The aim of the work is "to place the picture in its correct position in the chart with which it coincides; the picture is thus the physical end-point of the chart which it reproduces."<sup>7</sup> With **174**, an awareness of the time-factor becomes evident in the analysis of the workings of the art context's components. This can be linked historically with the image of the artist, whose "figure" is captured in **Monogramma**. This work concerns the relationship situation between arteficer and artefact. The white-painted canvas is bent so as to assume the form of the artist at work. The need to drive historical implications right into the centre of his research, the need felt by the artist and all the factors which have contributed to the realisation of the work of art, have led Paolini to extend the scope of his analysis still further. It now embraces not only the basic data, but also the "situation data" These are "described" through a medium which allows maximum objectivisation: photography. Photography makes it possible to extend the analysis to include all data previously displayed, reconstructing the genesis of each item. This use of photography, from 1965 onwards, as a reflection of the overall art context, renders

left: Giulio Paolini **Duepiudue** 1965

nearright: Giulio Paolini **174** 1965

farr ght: Giulio Paolini **Monogramma** 1965





the material nature of the analytical process less important. The research moves on to a strictly conceptual plane on which the object is "made abstract". However, although the use of photography overcomes the need for objectivity, there is still the same analytical value as in the previous works. The document now appears as photographic canvas. "Photography enables me to expand the language I use until it includes an investigation of the artist's gestures and his appearance".<sup>8</sup> From *Delfo* and *Diagramma 8*, of 1965, up to *D867*, of 1967, the artist appears as a vehicle for himself. Research on a time basis does not proceed mechanically according to a pre-established continuity, from present to past or from past to present. The time circle allows for interruptions and pauses which concern not only the specific art context, but

also the context of the artist, with his historical and linguistic preferences. So from 1968 onwards, Paolini invokes in his work "the etymological transparency of the works of Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David."<sup>9</sup>

After looking at art as an instrumental entity, Paolini turns his attention to its historical and communicational evolution. His vision passes right through the attributes of art and focuses on historical documents. The historical term had already appeared in *E*. There, however, it was used in the sense of demonstrating a further attribute of the vehicle: the typographical image was stuck on to wood and then fixed on a frame. Now, the historical term is adopted as an integral part of the analysis, so that the use of the photographic canvas reappears, but this time adapted to a process

of consciousness applied to the triad "artefact-arteficer-spectator". In *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco* (In the middle of the painting Flora scatters flowers, while Narcissus looks at himself reflected in a water jar held by the nymph Echo), the correspondence between arteficer and spectator is due to the concrete manner of focusing the artefact. Instead of equalising the elements of the triad, the lens is moved so that it superimposes the image on the "image of the image"; thus the eye of the arteficer and that of the spectator are replaced by the eye of the artefact. For "the reproduction of the detail of Poussin's painting is a double one, so that Flora herself is displaying to the spectator the appearance given to her by the painter."<sup>10</sup>



At the end of 1968, after a series of works concerned with deciphering historical artefacts, Paolini reversed the operation. He made himself the factual object of his own research, as artist and spectator. He closed in on his own identity in order to "see" himself as object and subject at one and the same time. As a result of this turning inward came works like *Io (I)* and *Cio che non ha limiti e che per sua natura non ammette limitazioni di sorta* (That which is limitless and which by its nature does not allow any kind of limitation), or *Vedo (I see)*, in which he deciphers his field of vision.

*Vedo*, exhibited at Documenta, consists of a series of dots drawn in pencil directly on the wall, corresponding to Paolini's field of vision. It documents the artist's finite condition and is thus a demonstration of another of art's limits:

a finite state which from 1971 onwards is "repainted" or "rewritten", in the collection of signatures and dates from previous works, from 1960 to 1971.

Finally in 1972, Paolini's linguistic research is directed towards the object and the subject of the investigation already carried out. "Until now it was the language in itself which drew inferences from the image. Now it is the image which aims at illustrating the enigma of language."<sup>11</sup> This is why his pictures, from 1972 onwards, have become a diaphragm between his work and the manner of seeing it. A further look at his latest work shows it to be the rational proliferation of his previous work. His pictures of 1972 are in fact an extension of *Disegno Geometrico* of 1960. They arise from the basic co-ordinates of that first work. They have kept the original quality and they point

above: Giulio Paolini *Nel mezzo del dipinto Fiora sparge i fiori... 1968*

left: Giulio Paolini *D867 1967*

to the investigation which has been carried out, but which can be extended and referred to again.

<sup>1</sup> From the Latin *arte factum*, 'made by art'.

<sup>2</sup> M. Volpi, *Fabro, Paolini, Kounellis* in the catalogue *Qui Arte Contemporanea*, Rome, April 1968.

<sup>3</sup> G. Paolini, *Note di Lavoro 1971*, unpublished.

<sup>4</sup> G. Paolini, *Interview with Germano Celant 1972*, unpublished.

<sup>5</sup> G. Paolini, *op. cit.*

<sup>6</sup> G. Paolini, *op. cit.*

<sup>7</sup> G. Paolini, *op. cit.*

<sup>8</sup> G. Paolini, *op. cit.*

<sup>9</sup> G. Paolini, *una lettera sul tempo* in the catalogue of the Notizie Gallery, Turin 1968.

<sup>10</sup> G. Paolini, *Note di Lavoro 1972*, unpublished.

<sup>11</sup> G. Paolini, *Interview with G. Celant, 1972*, unpublished.

germano celant  
senza titolo / 1974  
bulzoni editore

Se l'arte ha un'esistenza reale, conoscibile mediante la fenomenologia e la semiologia, la filosofia e l'estetica, essa è un « esistente », dinamico e concreto, che non cessa di evolvere secondo un certo modo di pensare e di operare. Appare quindi come una determinazione oggettiva. E' un oggetto o apparato, di cui converrà verificarne l'esistenza, trattandolo, a priori e a posteriori, nei suoi processi fondamentali. Questa verifica è iniziata negli anni sessanta quando si è presa in considerazione, invece dell'artefatto (1) singolo, la totalità degli artefatti: l'arte, come insieme autosignificante. L'assunzione del « tutto » artistico, evitando la scelta dell'artefatto per investire di significato il contesto « arte », ha costretto la ricerca a ripiegarsi su se stessa. L'arte si è allora ritrovata, nell'opacità e nell'impersonalità dei suoi processi, a riflettere sulla sua « fisionomia » e sulla « misura » linguistica delle sue strutture comunicazionali. Ha voluto conoscere quale immagine si è data e ha cercato di vedersi come sistema pieno di atti, senza autore, o di costruzioni, senza costruttore.

Prima ancora di ammettere l'immissione nel proprio ambito di un nuovo artefatto ha tentato di vedere tutti gli artefatti precedenti e tutti i processi preesistenti, come « dati di fatto », di cui bisogna determinare la condizione materiale e teorica. A differenza di Duchamp, questa operazione non è però avvenuta con lo « spaesamento » dell'artefatto in un altro territorio, ma con il ripiegamento speculare dell'artefatto nel territorio degli artefatti. Parimenti non si è invaso il contesto dell'arte con oggetti « estranei », ma si è ripiegata l'arte sull'arte, facendo emergere all'attenzione linguistica le entità inosservate ed anonime.

Queste sono state accettate così come si manifestano, coi loro fini visibili, prima ancora di sapere se questi fini esprimano un'intenzionalità.

Ne consegue che l'arte aspira a non dar vita a nuovi insiemi linguistici, ma gira intorno al significato di se stessa. Si realizza e si vede come entità autonoma e come strumento pre-

(1) Dal latino « arte factum », fatto ad arte.

fabbricato. Non si stravolge negandosi, ma prende coscienza di « esserci », analizzandosi ed oggettivandosi.

Una ricerca di « autocoscienza », sollecitata dall'idea che l'arte è prodotto del proprio prodotto, che è sfociata nella deco-dificazione, pragmatica e filosofica, delle particolarità e delle generalità dell'arte.

Non si tratta di determinare una volta per tutte un diverso uso dei procedimenti, ma di esaminarli e di contestualizzarli, inizialmente non caricandoli di una ulteriore semantizzazione, per conoscere le « circostanze » in cui acquistano efficacia.

La teoria testuale dell'arte e l'indagine conoscitiva delle sue tecniche e dei suoi materiali è assunta come tematica da Giulio Paolini, che, dal 1960, lavora prevalentemente a mettere in primo piano le fonti concrete dell'arte. Il suo impegno è infatti indirizzato a decifrare « sema », quali la tela, la superficie, l'artefatto storico, l'autore, le tecniche, il pubblico, lo spazio e l'ambiente. Segni standard che vengono differenziati attraverso l'uso e l'intenzione, ma che in se stessi, come entità potenziali, hanno significato in quanto strutture linguistiche. L'avvicinamento a queste strutture linguistiche « che fuori dei loro rapporti e dei loro tempi, si fanno percepire per la prima volta cariche di interrogativi » (2), rivela il progetto di valutare, artisticamente, in quanto elemento strutturale, ciò che è vincolato all'arte come fonte primaria, per cui la sua ricerca « è dal 1960, tesa verso un'immagine assoluta inerente alla natura stessa della tela e all'impiego di una tecnica elementare » (3). Un fare che inizia con « Disegno Geometrico » in cui Paolini investe di significato un procedimento banale di determinazione spaziale, la squadratura della superficie.

« Disegno geometrico » consiste nella « scelta di copiare su una tela, nella giusta proporzione, il disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie » (4).

Questo lavoro circoscrive immediatamente l'ambito della sua ricerca, che tende a delimitarsi, mediante un discorso svolto in termini « reali » e « convenzionali », all'analisi del linguaggio « positivo » e concreto dell'arte. Un procedere che si approfondisce negli anni seguenti, quando Paolini « riflette » non solo sui limiti possibili dell'arte, ma sugli strumenti connessi, quali la tela, la grafia ed il colore. In particolare quest'ultimo focalizza la sua attenzione tanto da dedicargli diversi lavori. Prima come « categoria » è rappresentato dal suo contenitore, poi come « croma » è attestato dai cubetti di diverso colore ed infine

(2) M. Volpi, *Fabro Paolini Kounellis*, in catalogo « Qui Arte Contemporanea », Roma aprile 1968.

(3) G. Paolini, *Note di Lavoro*, 1971, unpublished.

(4) G. Paolini, Intervista con G. Celant, 1972, inedite.

come inventario di scelte cromatiche possibili è documentato tramite il campionario commerciale dei colori, plakat cartoon.

Teso alla determinazione dell'oggetto neutro, Paolini si rifiuta di presentarlo secondo una proposta ed un giudizio, la sua aspirazione è di descriverlo, perciò lo ostenta « epochizzato », sotto vuoto, così come è possibile reperirlo normalmente, senza alcuna contaminazione linguistica.

Contemporaneamente al colore, mette tra parentesi altre entità indifferenziate, la superficie, la tela i supporti di legno e le strutture grafiche, risolte le quali gli sorge la necessità di intraprendere l'esame dell'uso linguistico di questi materiali, da parte di un autore e di uno spettatore, il che ulteriormente implica una previa riconsiderazione del linguaggio artistico esistente.

La « descrizione » di questo avviene secondo la metodologia già confermata, « dallo stesso modo con cui sceglievo la carta colorata e la carta quadrettata, ho scelto anche delle riproduzioni di opere d'arte » (5). In « E », una riproduzione di un ritratto del Bronzino, « Eleonora di Toledo », viene posta su un telaio, che appare come supporto. E' un enunciato descrittivo, fissando esplicitamente la presenza di un « rapporto d'uso » tra entità segnica (il quadro storico) ed il veicolo (il supporto/telaio), Paolini presenta un'altra costituente dell'arte: gli insiemi degli artefatti precedenti.

Ma se l'artefatto storico è un « oggetto » evidenziabile, l'iconografia è occasionale. Essa tende a giustificare temporalmente l'esistenza del « quadro » come discorso. E' anzi l'attestato neutro dell'idea concreta di « discorso » artistico, come il titolo « E » è l'enunciato divergente dell'autosignificanza del titolo stesso. Un'operazione conoscitiva che non evita nessuna implicazione concreta dell'arte, cosicché negli stessi anni, Paolini passa a considerare come parti costitutive del contesto arte, il visitatore, lo spazio e l'ambiente, ipotizzando delle esposizioni in cui il pubblico fosse « in mostra », diventasse cioè oggetto di indagine e d'esposizione. Può apparire abbastanza comprensibile che la scoperta di una molteplice ubiquità del contesto arte possa condurre a rilevare alle entità correlate, tra cui diversi oggetti, anche il supporto del supporto, la parete occupata dall'opera d'arte. Nel 1964 Paolini espone una serie di pannelli in legno compensato; elementi capaci di ricordare l'entità fisica occupata dal quadro e appesi alle pareti. L'uso di superfici neutre serve a caratterizzare non i valori, ma il rapporto di occupazione di una superficie sull'altra. L'idea di occupare lo spazio è centrata sull'identità tra le due superfici, quadro e parete, e sul significato di una superficie sull'altra, che al fine diventa uno strudmento che illustra se stessa, in « Duepiùdue ». « La fo-

(5) G. Paolini, *op. cit.*

tografia sul pannello più grande è l'immagine di come il quadro si presentava davanti all'obbiettivo, riproduce cioè l'immagine stessa che si ha del quadro » (6). In base a questo lavoro la definizione di supporto e dell'immagine del supporto, tramite la fotografia, si esibisce, comprendendo così al suo interno la lettura esterna. Una coscienza dell'esserci fisico e visuale del supporto che chiama in causa l'esserci storico dell'autore, i cui prodotti si inseriscono in una storia dell'arte, insieme alla sua immagine.

« 174 » è un pannello di legno su cui è incollata la fotografia della pagina 174 di un libro d'arte, riproducente il diagramma dei movimenti artistici dal 1900 al 1965, data di esecuzione del lavoro.

Il significato « è di dare al quadro proprio la misura della collocazione storica con cui viene a coincidere; il quadro è così il limite estremo e fisico del diagramma che riproduce » (7).

Con « 174 » l'analisi del funzionamento delle formulazioni inerenti il contesto arte si investe di una coscienza temporale, che può associarsi storicamente all'immagine dell'autore, la cui « figura » è trattenuta in « Monogramma ». Quest'opera concerne la situazione di relazione tra artefice ed artefatto, tanto che la tela dipinta di bianco si piega ad assumere la forma stessa dell'autore al lavoro.

L'istanza di calare all'interno della ricerca l'implicazione storica, l'istanza d'autore e tutte le cause che hanno concorso all'affermarsi dell'oggetto d'arte conducono Paolini ad allargare ulteriormente l'analisi per assumere non solo i dati essenziali, ma « i dati in situazione ». I quali sono « descritti » tramite un medium capace di massima oggettività, la fotografia. La fotografia dilata infatti l'analisi fino ad includere tutti i dati precedentemente evidenziati, ricostruendone la genesi. L'adozione della fotografia, dal 1965, come « riflessione » del contesto globale dell'arte rende meno incombente la materialità del processo analitico e sposta la ricerca su un piano strettamente concettuale di defisicizzazione dell'oggetto. Il superamento dell'oggettività, avvenuto con l'adozione della fotografia, assume però il medesimo valore analitico dei lavori precedenti. Il documento appare come tela fotografica. « Con la fotografia ho modo di dilatare il linguaggio fino ad includere l'indagine dei gesti e la figura dell'autore » (8), che da « Delfo » a « Diagramma 8 », del 1965, sino a « D867 » del 1967, compare come veicolo di se stesso. La ricerca temporale non procede meccanicamente secondo una continuità prestabilita, dal presente al passato o dal passato al presente. Il circolo del tempo ammette interruzioni e pause che non riguardano soltanto il contesto specifico dell'arte,

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

(7) G. Paolini, *op. cit.*

(8) G. Paolini, *op. cit.*

ma anche dell'artista, con le sue predilazioni storiche e linguistiche. Cosicché dal 1968 Paolini invoca, nel suo lavoro « la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David » (9).

Dopo l'interesse per l'arte come entità strumentale, Paolini delinea un'attenzione alla filogenesi storica e comunicazionale. Il suo obiettivo trapassa così gli attributi dell'arte e si focalizza sui documenti storici. Il termine storico era già apparso in « E »: il senso però era di attestare un ulteriore attributo del veicolo, l'immagine tipografica era incollata sul legno e poi fissata su un telaio. Ora il termine storico viene assunto come entità integrale dell'analisi, cosicché ricompare l'uso della tela fotografica, adatto ad una operazione coscienziale sulla triade « artefatto-artefice-spettatore ». In « Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco », la rispondenza tra artefice e spettatore è dovuta alla messa a fuoco concreta dell'artefatto che, invece di accettare l'equiparazione dei termini della triade, produce uno spostamento dell'obiettivo che viene a sovrapporre l'immagine dell'immagine, così da sostituire all'occhio dell'artefice e dello spettatore, l'occhio dell'artefatto, infatti « la riproduzione del particolare del dipinto di Poussin è doppia, affinché Flora stessa porga allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore » (10).

Alla fine del 1968, dopo una serie di lavori sulla decodificazione degli artefatti storici, Paolini compie un rovesciamento speculare, si elegge a dato della sua ricerca, come autore e spettatore. Si richiude sulla sua identità per « vedersi » come oggetto e soggetto al tempo stesso. Contraendosi su se stesso ne conseguono lavori come lo è « Ciò che non a limiti e che sua natura non ammette limitazioni di sorta » oppure « Vedo » la decifrazione del suo campo visivo.

« Vedo », esposto a Documenta, è la stesura diretta sulla parete di una serie di punti a matita corrispondenti alla superficie del campo visivo di Paolini. E' la documentazione della finitudine dell'autore, quindi è l'attestato di un altro limite dell'arte. Una finitudine che dal 1970 « si ridipinge » o « si riscrive », nella raccolta delle firme e delle date dei lavori precedenti, dal 1960 al 1971.

Infine nel 1972 la ricerca del linguaggio sceglie come soggetto di conoscenza l'oggetto ed il soggetto dell'indagine previamente svolta.

« Finora era il linguaggio in se stesso a presumere l'immagine, ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare

(9) G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in catalogo galleria Notizie, Torino, 1968.

(10) G. Paolini, *Note di Lavoro*, 1972, inedito.

l'enigma del linguaggio » (11), per cui le opere da quest'anno diventano il diaframma tra il suo lavoro ed il modo di vederlo. Un lavoro che, per essere rivisitato, deve essere la proliferazione razionale del precedente.

I quadri del 1972 sono infatti l'amplificazione di « Disegno geometrico » del 1960, nascono sulle coordinate di base di quel primo lavoro. Ne ritengono la qualità originale per diventare indice, di un'indagine svolta, da amplificarsi e da rileggersi.

1973

(11) G. Paolini, Intervista con G. Celant, 1972, inedito.