

ジョルジョ・デ・マルキス

20歳になるジェノヴァ生まれの美術家ジュリオ・パオリニが、初めて美術界に登場したのは、1961年に開催された第12回プレミオ・リッソーネ(リッソーネ賞コンクール)の「情報・実験」部門へ出品した時である。しかしパオリニは、戦後の国際的非形象美術を対象に企画されたこの特別展で、実際にはそれほど注目をあつめたわけではなかった。それは恐らく彼の作品の新奇さの故ではなかったかと思われる。

1950年代末のイタリアの美術界を概観してみると、若い世代、とりわけ1930年代に生まれたアーティストの多くが、この1961年のプレミオ・リッソーネに参加して公けのデビューを果たしているが、この状況は、それより10年前にアメリカで発生した抽象表現主義やアクション・ペインティング、またパリで発生したアンフォルメルなど、国際的に新しい方法として広がっていた表現法や抽象主義者風のいら立たい主観主義に対する反動から来るものであった。

イタリアでは、アルベルト・ブッリやルーチョ・フォンターナの幾つかの作品に、その重要な先例を見い出すことが出来る“零(ゼロ)からの出発”という理想的な時期が過ぎ去ると、こうした反動が、ひとつの新しい客観的な表現法の探求として現われはじめたのである。

写実主義的なアーティストたちが信じていたような、現実とは写しうるものであるとか、再現可能なものである、といった幻想を放棄した、こうした客観性を求めようとする探究は、やがて表現法そのものの実体の追求に向けられるようになり、それが60年代を通して2つの方向に展開されていくことになる。

その方向の一つは、実際の表現と、表現法それ自体の間に同じ価値があることを認めようとするものである。それは、我々の日常生活の中で誰もが良く知っている事物を、そのまま一つの素材として、視覚的コミュニケーションの重要な要素として用いることにより成されたのである。あるいはまた、それは大量の視覚的コミュニケーションによって形成されたもののなかにある先験的な記号やイメージを現実の実体として再提示することでなされたといつていい。このようにしてロンドン派のあの早咲きのポップの実験やニューヨークのネオ・ダダ、そしてポップ・アート、フランスのヌーボー・レアリスムが生まれしてきたのである。創り出された現実の作品として現に在る事物をそのまま用いることにより、最大のコミュニケーションが達成されるだろう。

もう一つの方向では、客観性の探究は、事物を感覚で知るといふ過程それ自体に向うことになった。それは伝達の効果を最大にするべく、眼で見るコミュニケーションの構造を知覚過程そのものと同じ構造にすることである。光と運動の探究からはじまり、産業的技術と資材を用いて一連の合理的な視覚機械を作り出すヨーロッパのキネティック・アートがこうして生まれたのである。

しかしパオリニの初期の作品は、その“知的な”性格のために1961年にプレミオ・リッソーネに出品されたものも含めて、こうしたキネティック・

アートのアーティストたちの知覚研究からも、ネオ・ダダやヌーボー・レアリスムのアーティストたちによる客観性の探究からも、全くかけ離れたものであった。

パオリニにとって問題なのは、コミュニケーションを目的とする新しい客観的表現法の追求ではなく、表現法と認識の関係にであった。ここにおいて、彼の作品の“知的な”性格が問題になってくるのである。しかし、かつてレオナルド・ダ・ヴィンチも「絵画とはメンタルなもの」だと言わなかっただろうか？

パオリニが、プレミオ・リッソーネに出品したのは、絵のはまっていない、これまでは空間を規定するものだと考えられてきた額縁の木枠だけから成るオブジェであった。カンヴァスの代りに透明なプラスチックがはめ込まれ、それよりサイズの小さいカンヴァスが、まるでその“絵”の“主題”であるかのように、空っぽの木枠に糸でぶらさげられているものであった。

パオリニ自身も後に、絵画の従来からの伝統的な空間に関して語っているが、例えばある作品では主題を描くカンヴァスの位置に、描くことを仮定して透明なプラスチックが吊り下げられている。このプラスチックによって明示された空間は、主題の代用として置かれているのである。同時期のもう一つの作品の中には、琺瑯製の絵具ツボを額縁の中に置いただけのものもある。これも、それ故に厳密に言えば、絵を描くのに必要な画材・用具といった絵画と関係のある事物であり、それらが絵を描くことに代って視覚化されたものである。「いかなる絵画も修正されたレディ・メイド(既成品)でしかない」と言ったあのデュシャンの格言を、ここでいまあらたに思い起こさずにはいられない。

分析を通して、あるいはそれ自体がイメージになっている画材・用具の見本を通して、パオリニは、ひとつの“空白”の領域、いわばはっきり定義するのが不可能な、そしてその周辺では彼のあらゆる探求が行われるであろう空間の領域へと導いて行くような、認識学的内省へも深く追究をおし進めていったように思われる。この空白地帯の周辺に、パオリニは極めて曖昧な視覚的記号を積み重ねてゆく。いいかえれば、視覚的記号は存在と非存在の間隙の領域を明白にすることができず、従ってそれは、明確な定義づけも不可能なのである。

パオリニの探究は、それ故にネオ・ダダやヌーボー・レアリスムの試みた客観化とは非常に異ったものであり、それどころかむしろ相反する方向にあるともいえるものであった。つまり彼の探究は、明確に定義されたものとして総てを考える世界を、自己の造形的な言葉で取り込んでしまふのではなく、従ってまた、重要な美学的体系といったものを意味するのではなく、意味のある器具を用いた、あるいはむしろ隠された真実を示すと思われる曖昧な実体を用いた認識論的な内省なのである。

パオリニはまた、キネティック・アートのアーティストたちの知覚研究とも非常に大きな隔たりをみせている。つまり明確に定義づけられ創出

された現実の作品も、知覚過程と同様、一瞬にして消え去って行くものなのだ。そしてまた主観的であることと客観的であることも、同じようにむなしく人を惑わすものであるといえる。しかしパオリーニは、こうしたイリュージョンを退けようとしているのではない。それどころかかえってそのイリュージョンをそのままに、あるものを使って別のものを表わし、その表わされたものは別のものとして見られる、イメージの連鎖による不明瞭な遊びの中の一つの用具としてそれを役立たせようとしている。つまりこの曖昧な遊びはあらゆる既存の確信を打ち壊すが、しかし表現法と認識が一致するこの極めて捕え難い点を、一瞬ではあるが垣間見させてくれるのである。

こうしてパオリーニは、その後の数年間の創造活動の中で、コンセプチュアルな方向へとその探究を進めていったのである。

市販されている染料の見本、小さな網状の物体、幾何学的な大小の四角形をした何も描かれていない生地のままのカンヴァス等を並べた作品《プラカット・カールトン》は、確かにその表現法の明確な定義づけをするための、分析的な方法の見本ともいえるものである。そしてそれは知覚過程の分析でも客観的な表現法の一要素でもなかった。パオリーニは、当初に存在するものや、またあるいは明確な表現法の定義づけ以外の方法で、探究の道を開くことを試みたのである。

こうしたことは、パオリーニが視覚現象に関心をもった時にも、また空間的環境を自分の作品の中に取り入れるようになった時にも起った。

1965年に写真を使い始めたが、それはネオ・ダダやポップ・アートにおけるのとは全く異った使い方であった。そして、表現されるものと表現そのものとの間にある曖昧さを強調するために、図像を用いる。イメージの空間と時間は、多方面に広がったのである。異った空間の中で再構成された同じ写真の断片、その写真に表われている時間の存在は、観る者の時間をも考慮に入れたものである。イメージを連鎖する遊びは、無限に広がり数をふやしていく。そこに見えるものは、まるで鏡を使った遊びのように、時間と空間、内と外、後先、ここ・そこ、といった曖昧さの徴として入り込んで、捉えようのない次元にまで反復される一つのイメージを現わすイメージとなっている。

1967年には、〈アルテ・ボーヴェラ〉の創始者グループとの最初の出会があった。しかし、〈アルテ・ボーヴェラ〉は、パオリーニが探究していたコンセプチュアルな方向から、彼を引き離すだけのものを実際には持っていなかったのである。

パオリーニは、あの1968年の危機も乗り越えて、自らの探求を続けた数少ない若い世代のアーティストの一人として、様々な芸術分野に関心を向けていった。

1975年の作品には、つい先頃日本でも展覧された《ミメーシス》(模倣)がある。ブラクシテレスの石膏の〈ヘルメス〉の2つの胸像が、観賞者の背丈ほどの白く塗られた木製の2つの台座の上に置かれ、少し間

隔をあけて互いに見つめ合っている。

〈ヘルメス〉は、古典期ギリシア彫刻の傑作の一つであり、残存する数少ない原型を残している「ユニーク」な彫刻であり、完璧な古典美の象徴として、時間を越えた普遍性をもっている。しかし、パオリーニの作品においては、この2つの模倣が少し間隔をあけて対置し、視線を交して互いに鏡に映ったように向き合っている。投影されたイメージと交叉する視線には、ヘルメスの神話とナルシスの神話がオーバーラップしているように見える。ブラクシテレスと同時代のアリストテレスにとって、もし芸術が自然の「ミメーシス」だったというのなら、このパオリーニの作品は、何のミメーシスだろうか？

誰が客体で、誰が主体なのだろうか？ 芸術は恐らく芸術そのもののミメーシスであろう。そしてここに見えるものは、現実には在るものの漠然とした二重写しが、2つの相似した像という道具立てを通して、過去の本霊をその内に秘めた一つのイメージのイメージとなっているのだろうか？

2つの石膏像の関係は、パオリーニが長い間キネティック・アートの認識可能な行為として関心を示してきた見るという行為の表現手段であると同様に、イメージを呼び起こす手段ともなっている。しかし見るということとは、一体どういうことなのか？ 2つの像のそれぞれが見ると同時に見られているのだが、その2つのそれぞれは、観る者の眼にも代わり得るものなのである。それともそれは、かつてブラクシテレスの前でポーズをとったギリシャの若者の眼にも代わり得るものなのだろうか？ 見ることでそれ自体が、恐らく完全に見られることと同等のミメーシスの行為なのだろうか？ その返答は(ヴィトゲンシュタインが「言語表現が不可能なことは、黙しているべきだ」と云っているからではないが)、2つの像の神話的な非常に美しい顔と顔の間にある空間の中に見い出されるものである。

このたび国際交流基金が東京で開催することとなった国際的なイベント「現代美術からの啓示」でパオリーニが発表する《会話の情景》と題する作品も、題名から明らかかなように、その曖昧さが契機となったものである。

この作品は、今回の企画のために彼が初めて公表する作品である。そしてこの度のイベントは、日本の観賞者の方々が、パオリーニが一体何を提示し、何を与えようとしているのかを判読し、その真の意味を推察する初めての良い機会となるであろう。

1982年7月9日

Giulio Paolini

by Giorgio de Marchis

L'esordio del ventenne artista genovese Giulio Paolini nella sezione "informativo-sperimentale" del XII Premio Lissone dedicato in quella sua straordinaria edizione del 1961 all'arte non figurativa internazionale del dopoguerra, passo praticamente inosservato, forse proprio a causa della sua novità.

Alla fine degli anni Cinquanta il panorama artistico italiano, soprattutto per quanto riguarda i giovani artisti della generazione nata negli anni Trenta, molti dei quali esordivano ufficialmente proprio al Premio Lissone del 1961, era di reazione al soggettivismo esasperato del linguaggio e del gusto astrattista nato dieci anni prima col nome di abstract expressionism e di action painting negli Stati Uniti e col nome di informel a Parigi, e poi diffusosi come un nuovo manierismo internazionale.

Dopo un iniziale momento utopico di "partenza da zero" che trovava in Italia significativi precedenti in certe opere di Alberto Burri e di Lucio Fontana, tale reazione si manifestava come ricerca di un nuovo linguaggio oggettivo.

Abbandonata l'illusione che la realtà potesse essere copiata o rappresentata, come credevano gli artisti realisti, questa ricerca di oggettività si rivolgeva alla realtà del linguaggio stesso, in due direzioni che si sarebbero sviluppate lungo gli anni Sessanta.

Da una parte si affermava l'equivalenza tra linguisticità del reale e realtà del linguaggio usando come elementi significanti di comunicazione visiva oggetti direttamente prelevati, nella loro materialità, dal mondo della vita quotidiana, o riproponendo come realtà immagini e segni prelevati nella loro formulazione dalla comunicazione visiva di massa: nascono così le precoci esperienze pop della scuola di Londra, il new-dada e poi la pop art a New York, il nouveau réalisme in Francia. Il massimo di comunicazione è raggiunto attraverso l'uso del reale come reale formulato.

Da un'altra parte la ricerca di oggettività si rivolgeva alla realtà del processo percettivo, identificando le strutture della comunicazione visiva come quelle stesse del processo percettivo al fine di raggiungere il massimo di comunicabilità. Da iniziali ricerche sulla luce e sul movimento, e attraverso l'uso di tecnologie e materiali industriali, nasce l'arte cinevisuale europea che produce una serie di macchine visive funzionali.

Le prime opere di Paolini, tra cui quelle esposte già nel 1961 al Premio Lissone, per il loro carattere "mentale" si discostano completamente sia dalle ricerche percettive degli artisti cinevisuali sia dalle ricerche oggettuali degli artisti del new-dada e del nouveau réalisme. Per Paolini il problema non è nella ricerca di un nuovo linguaggio oggettivo ai fini della comunicazione, è invece nel rapporto linguaggio-conoscenza. Di qui il carattere "mentale" delle sue opere. Ma non aveva già detto Leonardo che "La pittura è cosa mentale"?

Al Premio Lissone, Paolini esponeva un oggetto costituito da "un telaio vuoto, di legno, che per convenzione circoscrive uno spazio. La tela è sostituita dalla plastica trasparente, ma una tela, di dimensioni inferiori, è sospesa con dei fili nel vuoto del telaio come 'soggetto' del 'quadro'".

Allo spazio convenzionale del quadro, in tali parole dette più tardi dallo stesso Paolini, è sostituito il vuoto reso evidente dalla plastica trasparente, al posto del soggetto dipinto è sospeso il supporto del dipingere. In un'altra opera dello stesso periodo, il telaio contiene un barattolo di colore a smalto. Si tratta dunque di oggetti strettamente collegati con la pittura, degli ingredienti e degli strumenti del dipingere, resi visibili al posto della pittura, e non si può non pensare all'affermazione di Duchamp che ogni dipinto non è che un ready-made modificato.

Attraverso l'analisi, o la campionatura degli strumenti artistici, resi immagine di se stessi, Paolini sembra addentrarsi in una riflessione gnoseologica che lo conduce a una zona di "vuoto", per così dire, non formulabile, intorno a cui si eserciterà tutta la sua ricerca. Intorno a questo "vuoto", Paolini accumulerà segnali visivi estremamente ambigui, poichè essi non possono formulare ciò che resta compreso tra ciò che è e ciò che non è, e che quindi non è formulabile.

La ricerca di Paolini è dunque molto diversa dall'oggettualismo del new-dada e del nouveau réalisme, anzi è in direzione contraria: non l'appropriazione linguistica del mondo considerato tutto come reale formulato e dunque assumibile all'ordine estetico significante, ma invece una riflessione gnoseologica sugli strumenti del significare, e sulla loro sostanziale ambiguità che sembra accennare a una verità più nascosta. Paolini è lontanissimo anche dalla ricerca percettiva degli artisti cinevisuali: il reale formulato non è meno sfuggente dei processi di percezione e ciò che è soggettivo non è meno illusorio di ciò che è oggettivo. Ma Paolini non rigetta l'illusione, anzi la fa propria per servirsene come uno strumento in un gioco ambiguo di rimandi che annullando ogni certezza fa tuttavia balenare un punto inafferrabile dove linguaggio e conoscenza coincidono. In questo modo Paolini porta la ricerca artistica in una direzione concettuale che sarà determinante nello svolgimento artistico degli anni successivi. I "Plakat Carton" con i campionari delle tinte in commercio, i retini, le quadrettature e le squadrature geometriche della tela nuda, non sono analisi del processo percettivo nè elementi di linguaggio oggettivo, bensì campionari analitici dei mezzi di formulazione del linguaggio attraverso i quali Paolini cerca di aprirsi la strada a ciò che è prima o al di fuori della formulazione.

Questo avviene anche quando Paolini si interessa di fenomeni ottici e quando comincia a occupare con le sue opere uno spazio ambientale.

Nel 1965 comincia a usare la fotografia ma in modo ben diverso dall'uso che ne avevano fatto il new-dada e la pop art. La ricomparsa di una iconografia serve ad accentuare l'ambiguità tra ciò che è rappresentato e rappresentazione. Lo spazio e il tempo delle immagini si dilatano in direzioni molteplici: frammenti della stessa fotografia ricomposti in uno spazio diverso, il tempo di ciò che è rappresentato nella fotografia sommato al tempo dello spettatore. Il gioco dei rimandi si allarga e si moltiplica all'infinito, il visivo diventa immagine di una immagine che come in un gioco di specchi rimanda a una inafferrabile dimensione in cui entrano come segni di ambiguità anche il tempo e lo spazio, il dentro e il fuori, il prima e il poi, il qui e l'altrove.

Nel 1967 Paolini si trova occasionalmente raggruppato con gli iniziatori dell'arte "povera", con i quali in realtà non ha nulla a che spartire data la direzione concettuale della sua ricerca. Dopo la terribile crisi del 1968, resta uno dei pochi artisti giovani italiani che continuano nella strada intrapresa.

Un'opera del 1975, recentemente esposta in Giappone, si intitola "Mimesi": due calchi in gesso del busto dell'Hermes di Prassitele sono collocati su due piedestalli di legno bianco all'altezza dello spettatore, uno di fronte all'altro, a breve distanza, e si guardano. L'Hermes è uno dei capolavori dell'arte greca classica, un "unicum" tra i pochissimi originali rimastici, quasi un simbolo della bellezza e perfezione artistica raggiunta in un'antichità diventata universalità senza tempo. Ma nell'opera di Paolini è un duplice calco, in cui la figura ripetuta si sdoppia in due figure uguali poste di fronte, a un breve intervallo, che incrociano lo sguardo, come se ognuna di esse si vedesse in uno specchio; al mito dell'Hermes si sovrappone il mito di Narciso, dell'immagine riflessa, dello sguardo rispecchiato. Se per Aristotile, contemporaneo di Prassitele, l'arte era "mimesi" della natura, in quest'opera di quale mimesi si tratta? Chi è l'oggetto e chi è il soggetto? L'arte è forse mimesi di se stessa, e ciò che si vede è l'immagine di una immagine in cui la duplicità ambigua del presente si carica di echi del passato attraverso la strumentazione dei due simulacri?

I due calchi, nella loro relazione, diventano strumenti tanto di una evocazione di immagine quanto di una rappresentazione dell'atto di vedere, che ha lungamente interessato Paolini come atto conoscitivo proprio delle arti visive, ma di vedere che cosa? Poiché ognuno dei due vede e è veduto allo stesso tempo, e ognuno dei due può essere al posto dell'occhio dello spettatore. O del giovane greco che una volta posò di fronte a Prassitele? Il vedere stesso è forse un atto di mimesi che equivale perfettamente all'essere visto? La risposta, (non detta, poiché dice Wittgenstein che ciò che non può essere detto deve essere taciuto) è nello spazio vuoto che corre tra i due mitici bellissimi volti di gesso.

Nell'opera presentata in questa esposizione internazionale organizzata a Tokyo dalla Japan Foundation, l'ambiguità comincia fin dal titolo "Scena di conversazione".

E' un'opera creata per questa occasione, e presentata al pubblico per la prima volta. Tocca dunque al pubblico giapponese, cui essa è destinata, decifrarla e darle, decifrandola, il suo vero significato.

Luglio 9, 1982