

L'Image comme transcription d'elle-même

The Image as a Transcription of Itself

Giulio Paolini

René Blouin

(translated by Francine Dagenais)

De l'avant-scène de l'Arte Povera, Giulio Paolini poursuit depuis le début des années 60 une inlassable recherche sur la représentation et les conditions du regard. Comptant tout d'abord sur l'ascèse qui marqua l'art minimal et l'art conceptuel, il nous offre dans un premier temps des objets centrés sur la peinture prise comme véhicule privilégié de la représentation. Puis cela l'amène à déborder le cadre vers des mises en scènes d'un lyrisme éloquent. On pourrait alors parler de son itinéraire comme d'un glissement entre l'envers de la peinture et le fantôme du théâtre. Une quarantaine de travaux faisait l'objet en 1984 d'une exposition majeure au Nouveau Musée de Villeurbanne (France). Elle permettait de voir comment l'investigation de Paolini s'est déroulée depuis 1960 et son inscription dans l'histoire de l'art des vingt dernières années. Malgré son importance, l'oeuvre de Paolini n'avait bénéficié que de rarissimes apparitions de ce côté de l'Atlantique dont à deux reprises en 1985.¹

Se développant sur neuf salles, la présentation de Jean-Louis Maubant rassemblait des oeuvres datées entre 1960 et 1985 (1984 dans le cas du Nouveau Musée). Elle était accom-

pagnée d'un catalogue/livre d'artiste en deux tomes,² réunissant dans le premier des écrits de l'artiste et dans le second un index des images (subdivisé en neuf chapitres). Chaque salle de l'exposition correspondait à un chapitre du catalogue. Donc, neuf salles et neuf chapitres, comme il y a neuf muses dans la mythologie gréco-latine et neuf grandes planètes dans le système solaire.

La première salle s'ouvre, tout comme l'index des images, sur *Disegno geometrico* (1960): un tableau blanc au centre duquel s'entrecroisent les lignes essentielles d'images que l'artiste aurait pu tracer sur la surface de la toile. Cette oeuvre-clé montre déjà la nature et l'orientation de sa réflexion: c'est bel et bien de représentation qu'il s'agit ici, bel et bien du regard sur la peinture. A partir de ce dessin géométrique, Paolini interroge tour à tour les outils de la peinture: image, surface, couleur, support, signe, etc. Dans une série de travaux *Sans titre* réalisés surtout entre 1960 et 1963 (dont on trouve des relents jusqu'en 1965), il décortique la grammaire picturale. Sa méthodologie s'inspire alors du modèle linguistique et ses préoccupations souscrivent au projet d'objectivation

qui marque si fortement un important territoire de l'art des années 60. La stratégie qui prédomine dans ce chapitre consiste à dépouiller la peinture de son anecdote. Ainsi chacun des travaux met en vedette l'un des outils grammaticaux de la peinture devenu sujet indiciel: chacun d'eux occupe le coeur du travail en y assumant l'ensemble des fonctions narratives. En ce sens, la stratégie du *Sans titre* qui relie ces travaux devient elle aussi un élément constitutif. La connotation narrative ou anecdotique, suggérée par un titre descriptif, est refoulée pour forcer l'attention du regardeur à se retourner au coeur même du travail. "Le tableau cesse de transmettre une image et devient présence muette, ou encore il représente les éléments qui le constituent: une surface d'isorel. . ."³ "La recherche tend à des images absolues."³

Les chapitres au travers desquels s'enchaîne l'oeuvre de Paolini ne sont jamais clos. La réflexion se déroule selon une trajectoire elliptique qui permet à chaque passage sur un point donné de rendre encore plus complexe les questions posées. Car, c'est toujours de questions dont il s'agit. Les pièces regroupées dans la première salle de l'exposition fournissent les indices qui offrent au spectateur les moyens d'aborder les oeuvres subséquentes. Par exemple, le premier chapitre aboutit sur *Senza titolo* (1965) qui est composé par la superposition de deux tableaux blancs de même dimension et correspondant en tout point. "Le tableau peut-il décrire un tableau?"⁴ Ce principe de superposition amènera plus tard la position face à face d'éléments identiques pour aiguïser davantage la question de la représentation. On retrouve plus loin dans l'exposition des travaux s'appuyant sur cette stratégie du face à face. Pensons à *Demonstrazione* (1974) où deux chevalets (parfois deux lutrins) se font face et présentent chacun un dessin réfléchissant son double qui lui fait face. Ou encore à *Mimesi* (1975) où deux statues de plâtre identiques se dévisagent dans un face à face sans pitié. Si *Senza titolo* traitait de la description du tableau par le tableau, ces deux derniers travaux placent à l'avant-plan le point de vue: "le regard fixé sur une toile ou sur une sculpture ne s'adresse ni à l'auteur, ni aux autres, il n'admet pas un ou beaucoup de points de mire, il ne fait que réfléchir en lui-même la demande sur sa présence même".⁵ Cette mise en scène du réfléchissement origine dès lors de l'évidence qu'il est impossible de décrire un tableau sinon par un autre tableau.

L'analyse de la représentation par le biais de l'objectivation des moyens et des outils de la peinture ne pouvait être confinée au seul registre de la peinture. L'artiste devait aussi la situer dans son histoire. Si *Disegno geometrico* s'articule autour d'un ensemble de données abstraites et tend à une réflexion sur l'essence de



Giulio Paolini, *Scene di Conversazione*, (installation), (1982), courtesy: Musée d'Art Contemporain, photo: Denis Farley

la représentation. Paolini fait appel dans les chapitres subséquents à des données connotées pour situer plutôt le problème de la représentation dans l'histoire de la peinture. Annoncée par *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) où le sujet (que l'on soupçonne être Lotto lui-même) est extirpé du tableau pour devenir un mystérieux portrait une fois recadré, cette inscription de la peinture dans son "studium" historique se poursuit dans *Vedo (l'opera completa di Edouard Manet come decifrazinone del mi campo vi-sivo)* (1974) et *Contrafigura (critica del punto di vista)* (1974). *Vedo* fragmente l'oeuvre de Manet de part et d'autre de l'horizon tandis que le miroitement des fragments s'étend sur le mur à l'intérieur du champ de vision de Paolini. Si le peintre se posait par rapport à Lotto en extirpant un personnage de sa peinture pour relever le fait que l'artiste regarde toujours son spectateur à travers son oeuvre, il se sert maintenant de l'oeuvre de Manet pour cerner son champ de vision. Cette orientation de la réflexion de Paolini fut ponctuée entre temps de *1421965* où l'auteur était vu de dos, en train d'être photographié en prenant en main son tableau blanc (indiquant ainsi au spectateur sa position) et de *Diaframma 8* (1965) ainsi que *D867* (1967) où l'artiste traverse le champ de vision tenant en main son travail. Si le principe du réfléchissement guide à partir de 1965 les rappels des problématiques explorées précédemment et rendues complexes par l'addition d'autres données linguistiques (technico-linguistiques dans les cas où la photographie est utilisée), ce sont les références à l'histoire de l'art et à l'histoire de la culture qui approfondissent justement l'enracinement de toute la question de la représentation.

On pourrait croire que l'introduction de références historiques s'inscrirait en faux contre la tentative d'objectivation qui caractérise le premier chapitre de la recherche. Mais l'examen de *Apoteosi di Omero* (1970-71) où des portraits de Lénine, Verlaine, Garbo, Louis XIV et d'autres personnages de l'histoire se côtoient sur autant de lutrins, nous force à réaliser que la juxtaposition d'autant de références historiques rend impossible une lecture qui s'appuyerait sur le déchiffrement des rapports anecdotiques suggérés par les fantômes peuplant la scène. Les polarités sont trop nombreuses pour permettre l'élaboration de toute trame narrative linéaire. Et Homère, source d'inspiration classique tirée du tableau d'Ingres d'où provient *Apoteosi di Omero*, met une fois de plus en évidence la suspension de l'histoire dans la théâtralité de l'oeuvre. *Mnemosine (Les charmes de la Vie I)* (1981) où neuf fragments de feuilles de papier blanc flottent au-dessus d'un agrandissement du tableau de Watteau (réalisé à la manière des décors de théâtre) relève du même schéma de lecture. Y est confronté encore une fois le chevauchement des données et des stratégies explorées depuis *Designo geometrico*. Chaque référence à l'histoire ou à la culture classique revient de façon lancinante souligner l'instabilité de la mémoire. Ainsi donc, contrairement à l'impression première, les connotations historiques n'impliquent aucune anecdote lisible au sens où Barthes y référerait.

Le cheminement de Paolini sur la représentation se dénoue en 1984 avec *Triomfo della rappresentazione*. Les images sont des projections de diapositives. Elles mettent en scène neuf silhouettes d'hommes en tenue de valets de chambre. Les projections d'images sur les murs de la salle se superposent à des fragments de pages de catalogue de l'oeuvre de l'artiste. Des fragments épars qui suggèrent à nouveau l'éclatement de l'histoire tout en ramenant à la mémoire de nombreux travaux passés comme



Giulio Paolini, *Trionfo della Rappresentazione*, (installation), (1985), courtesy: Musée d'Art Contemporain

Proteo (1971), *De Pictura* (1979), *Melanconia ermetica* (1983). L'histoire froissée par le processus d'objectivation vient charger la scène. Paolini y sacrifie même l'histoire de sa propre réflexion qui devient donnée absolue. Malgré des apparences allégoriques, tout demeure centré sur la représentation comme donnée abstraite. Ces apparences chatouillant l'imagination du spectateur comme une fausse piste de

lecture nécessitent un réajustement constant de ses registres. Leur pouvoir réside dans leur mystérieuse présence qui n'impose aucune demande narrative au personnage. Ainsi pour Paolini: "Faire un tableau, cela ne veut pas dire le justifier, le faire comprendre, le dénoter et connoter comme une synthèse significative. Cela signifie plutôt, déchiffrer un quelque chose d'imprescriptible, lui donner un visage, le



Giulio Paolini, *Mimesi*, (installation), (1975-76), courtesy: Musée d'Art Contemporain



Giulio Paolini, (installation), Musée d'Art Contemporain, Montréal, (1985), courtesy: Musée d'Art Contemporain, photo: Denis Farley

dévoiler".⁶ "L'oeuvre pré-existe à l'intervention de l'artiste -qui est le premier à pouvoir la contempler"⁷ Son activité devient une opération où sont mis en avant des indices qui font refaire au spectateur le cheminement du dévoilement. Le miroir, la doublure, la fragmentation, l'introduction de données à saveur historique, sont autant de moyens d'élaboration d'une théâtralité où le spectateur s'abîme dans un va-et-vient perpétuel et où les signes glissent constamment.

L'art des années 80 se fonde dans une théâtralité outreucidante où les multiples niveaux de références simultanées se croisent dans un mouvement accéléré. Des familles complètes de signes et de codes peuplant son territoire sont ainsi littéralement piétinées. Cette qualité, même si elle entretient des liens directs avec notre culture médiatique, prend souche dans les fondements de l'art moderne qui, selon Paolini, naît des erreurs d'Ingres.⁸ Mais c'est surtout à partir des années 70, après la commercialisation de la télédiffusion, que la stratégie théâtrale devint ici une force primordiale. On se souviendra en effet de l'importance grandissante de la notion de site dans l'art minimal et l'art conceptuel. Cette notion glissera peu à peu du site physique à un site littéraire tout au long des deux dernières décennies. Et l'on pourrait alors voir dans l'oeuvre de Paolini comment ce glissement s'est effectué.

Loin de favoriser l'excès et la monstrosité,⁹ devenus chez maints artistes actuels une stratégie réflexive où les acquis socio-culturels sont ébranlés dans leurs fondements, Paolini a nettement privilégié la sobriété et le charme dis-

cret: "J'ai essayé, en trois moments successifs, mais interchangeable, par la superposition de coordonnées, de condenser les pistes fondamentales de mon travail jusqu'à aujourd'hui."¹⁰ La multiplicité des rapports, des indices et des connotations qui fonde son analyse puise dans une tradition millénaire ses sources d'inspiration: "Des années lumière d'impressions, de sensations, de souvenirs, de mirages, de fiures, d'objets. .se pressent dans le champ visuel."¹⁰ Il s'agit donc d'une élaboration où les apparitions et les disparitions subtiles ne donnent jamais dans le tape-à-l'oeil. D'ailleurs n'a-t-on pas parlé de lui comme d'un prestidigitateur, ce que *Era Veroverro*(1983) avec son chapeau de magicien exprimerait. La démarche, on le voit, tient d'une épuration constante pendant que sa lecture nécessite une entière disponibilité, de la sérénité. Depuis 1960, le projet artistique de Giulio Paolini se déroule dans une "scène de conversation" avec l'histoire de la représentation. La transparence, la rigueur et l'austérité des moyens ne sont sans doute pas étrangers au fait que l'Amérique a boudé ce travail. □

NOTES

1. Lors des expositions: *The European Iceberg: Creativity today in Italy and Germany* préparée par Germano Celant pour le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario(Toronto) et *Les 20 ans de la collection* au Musée d'art contemporain de Montréal et Vancouver Art Gallery.
2. *Giulio Paolini*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1984.
3. op. cit., tome II, page 11.

4. op. cit., tome II, page 32.
5. op. cit., tome II, page 70.
6. op. cit., tome II, page 138.
7. op. cit., tome II, page 11.
8. op. cit., tome II, page 43.
9. Voir à ce sujet: Baudrillard dans *Les stratégies fatales*, Seuil, Paris, 1983.
10. op. cit., tome II, page 138.

From the proscenium of Arte Povera, Giulio Paolini has, since the beginning of the sixties, continued a tireless investigation into the subject of representation and the conditions for sight. Relying on the asceticism which marked minimal and conceptual art, he first shows us objects, focussing on painting as the privileged medium for representation. This in turn leads him beyond the painting's frame, progressing to eloquently lyrical *mise en scènes*. One could understand his endeavour at that time as a shift between the underside of painting and the ghost of theatre. About forty works were the object of a major exhibition at the Nouveau Musée de Villeurbanne (France) in 1984. The exhibition revealed the development of Paolini's investigation since 1960 and demonstrated its significance to art history of the past 20 years. In spite of its importance, Paolini's work has been seen on this side of the Atlantic on only two occasions, both in 1985.¹

Spreading out over nine rooms, Jean-Louis Maubant's presentation grouped works that dated between 1960 to 1985 (1984 in the case of the Nouveau Musée). It was accompanied by a catalogue/artist's book comprised of two volumes,²

assembling the artist's writing in the first and an index of images (subdivided into nine chapters) in the second. Each exhibition room corresponded to a chapter of the catalogue. Thus, nine rooms and nine chapters, as there are nine muses in Graeco-Latin mythology and nine great planets in the solar system.

The first room opens, just as the index of images does, on *Designo geometrico* (1960): a white painting. The main outlines of images that the artist could have drawn on the surface of the painting intersect in its centre. This key-work already shows the nature and orientation of his reflection: this is indeed about representation, about looking at painting. From this geometric drawing, Paolini questions in turn the tools of painting: image, surface, colour, support, sign, etc. In a series of *Untitled* works made mostly between 1960 and 1963 (of which we still see the sequels in 1965), he takes apart pictorial grammar. His methodology was inspired by the linguistic model and his concerns subscribe to the project of objectification which so strongly marks a large territory of the art of the sixties. The prevailing strategy of this era consists of stripping the painting of its anecdote. Thus each of the works highlights one of the grammatical tools of painting, now an inexpressible subject: each of them occupies the heart of the work by taking on most of the narrative functions. In this sense, the *Untitled* strategy which joins these works together also become a component. The narrative or anecdotal connotation, suggested by a descriptive title, is held back to force the viewer's attention towards the very heart of the work. "The painting ceases transmitting an image and becomes a silent presence, or it represents the elements which comprise it: a surface of hardboard."³ "Investigation strives towards absolute images."³

The chapters through which Paolini's works are tied together are never closed. The reflection occurs along an elliptical trajectory which allows each passage, at a given point, to make the questions it generates even more complex. The art is, clearly, still about questions. The works assembled in the first room of the exhibition provide indicia which help the viewer approach subsequent works. For example, the first chapter results in *Senza Titolo* (1965) which is comprised of the superimposition of two white paintings of the same dimension and corresponding to each other in every respect. "Can the painting describe a painting?"⁴ This principle of superimposition will eventually evolve into the face to face juxtaposition of identical components; the question of representation is polished even more. Further on in the exhibition we find works that rely on this face to face strategy. For example, *Demonstrazione* (1974) has two easels (sometimes two lecterns) opposite each other; each presents a drawing reflected in the replica which faces it. *Mimesi* (1975) has two identical plaster statues which stare at each other in a merciless encounter. If *Senza Titolo* dealt with the description of the painting by the painting, these last two works place the viewpoint in the foreground: "the gaze is focused on a canvas or on a sculpture is not directed at the author, or at others, it does not allow one or many focal points, it only reflects in itself the demand on its own presence."⁵ This *mise en scène* of the reflection consequently originates from the obvious fact that it is impossible to describe a painting except by another painting.

The analysis of representation using the objectification of painting's means and tools could not be confined to painting alone. The artist also had to situate it within its own history. If *Designo geometrico* is developed around a set of abstract data and tends toward a reflection on the

essence of representation, in the subsequent chapters Paolini calls upon connoted data instead to situate the problem of representation in the history of painting. This is foreshadowed by *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) in which the subject (suspected of being Lotto himself) is pulled out of the painting only to become a mysterious portrait once re-framed. The inclusion of painting in its historical "studium" continues in *Vedo (l'opera completa di Edouard Manet come decifrazione del mi campo visivo)* (1974) and *Contrafigura (critica del punto di vista)* (1974). *Vedo* divides Manet's work on either side of the horizon whereas the shimmering fragments are spread out on the wall within Paolini's field of vision. If the painter was affirming himself in relation to Lotto by pulling a character out of his painting in order to underline the fact that the artist always looks at his viewer through his work, he now uses Manet's work to outline his field of vision. This direction in Paolini's reflection was punctuated in the mean time by *1421965* in which the author was seen from behind, being photographed holding his white painting (thus indicating his position to the viewer) and *Diagramma 8* (1965) and *D867* (1967) where the artist crosses the field of vision carrying one of his works. If the principle of reflection directs, from 1965 on, the references to problematics previously explored and made complex by the addition of other linguistic data (technico-linguistic data when photography is used), it is the references to the history of art and culture which delve deeper into the entrenchment of the whole question of representation.

One could think that the introduction of historical references would negate the attempt at objectification which characterizes the first chapter of the investigation. But *Apoteosi di Omero* (1970-71), in which portraits of Lenin, Verlaine, Garbo, Louis XIV and other historical figures rub shoulders on as many lecterns, forces us to realize that the juxtaposition of so many historical references makes it impossible to achieve a reading based on deciphering the anecdotal relationships suggested by the ghosts that fill the stage. The polarities are too numerous to allow the elaboration of any linear narrative framework. And Homer, a source of classical inspiration taken from Ingres's painting which *Apoteosi di Omero* stems from, once again brings to the fore the suspension of history in the theatricality of the work. In *Mnemosine (Les charmes de la Vie I)* (1981) nine fragments of pieces of white paper float above an enlargement of Watteau's painting (made like theatre sets) is a product of the same schema of understanding. Again data and strategies explored since *Designo geometrico* overlap in confrontation. Each reference to history or classical culture hauntingly underlines the instability of memory. Thus, contrary to our first impression, the historical connotations do not imply any legible anecdote in Barthes's sense of the word.

The development of Paolini's ideas on representation unfolds in 1984 with *Trionfo della rappresentazione*. The images are slide projections. They present the outline of men in valet's clothes. The projections of images on the room's walls are superimposed on the fragments of catalogue pages of the artist's work. The scattered fragments suggesting in turn the splintering of history while bringing back to memory numerous past works like *Proteo* (1971), *De Pictura* ((1979), *Melanconia ermetica* (1983). History disturbed by the process of objectification gives meaning to the scene. Paolini even sacrifices the history of his own reflection which then becomes absolute datum. Despite its allegorical appearances, everything is focused on representation as abstract datum. These appearances, titillating

the viewer's imagination like a false lead, require a constant adjustment of registers. Their power lies in their mysterious presence which does not impose any narrative demands on the character. Thus for Paolini: "Making a painting does not mean justifying, explaining, denoting and connoting it like a meaningful synthesis. Rather it means, deciphering something indecipherable, giving it a face, disclosing it."⁶ "The work pre-dates the intervention of the artist who is the first to be able to contemplate it"⁷ His activity becomes an operation where indicia are put forward that make the viewer recount the development of this revelation. The mirror, the replica, the fragmentation, the introduction of data of a historical flavour, are as many ways of elaborating a theatricality where the viewer plunges into a perpetual oscillation and where the signs are constantly shifting.

The art of the eighties fades into an impertinent theatricality where the multiple levels of simultaneous references intersect in an accelerated movement. Complete families of signs and codes filling up its territory are thus literally crushed. Even though it maintains direct links with our media culture, this quality takes root in the foundations of modern art which, according to Paolini, is born out of Ingres's mistakes. But it is mostly since the seventies, after the commercialization of broadcasting that the theatrical strategy became a vital force. We can recall the growing importance of the notion of site in minimal and conceptual art. This notion slowly shifts from a physical to a literary site throughout the last two decades. And we can see in Paolini's work how this shift was carried out.

Far from privileging excess and outrageousness,⁹ which has become for many current artists a reflexive strategy in which the socio-cultural givens are shaken in their foundation, Paolini has clearly favoured restraint and discreet charm: "I have tried, in three successive, but interchangeable moments, by superimposing the coordinates, to condense the fundamental paths of my work up to now."¹⁰ The multiplicity of links, indicia and connotations which ground his analysis draw his sources of inspiration from an age-old tradition: "Light years of impressions, sensations, memories, mirages, figures, objects... are compressed in the field of vision."¹⁰ It is therefore a development where the subtle appearances and disappearances never become flashy. In fact, has he not been spoken of as a conjurer, which is what *Era Vero (averro)* (1983) with its magician's hat would express. The process, as we can see, depends on a constant weeding out whereas its reading requires total receptiveness, serenity. Since 1960, Giulio Paolini's artistic endeavour develops in a "conversational scene" with the history of representation. The transparency, the stringency and austerity of means are no doubt relevant to the fact that America has ignored this work. □

NOTES

1. During the following exhibitions: *The European Iceberg: Creativity today in Italy and Germany* put together by Germano Celant for the Art Gallery of Ontario (Toronto) and *Les 20 ans de la collection* at the Musée d'art contemporain de Montréal and the Vancouver Art Gallery (November 22, 1985 to January 19, 1986).
2. *Giulio Paolini*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1984.
3. op. cit., tome II, 11.
4. op. cit., tome II, 32.
5. op. cit., tome II, 70.
6. op. cit., tome II, 138.
7. op. cit., tome II, 11.
8. op. cit., tome II, 43.
9. On this subject see: Baudrillard in *Les stratégies fatales*, Seuil, Paris, 1983.
10. op. cit., tome II, 138.