

“Nessun mio quadro è nato dall'intenzione di cancellare il precedente... È sempre una dichiarazione assoluta, a se stante, sospesa nel tempo, senza relazioni di sviluppo. Di qui l'ipotesi di non aver potuto far nulla oltre il mio primo quadro”. O, più esplicitamente: “È come approntare un vocabolario che cambia il lessico ma non la sintassi. Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente”. Tale assunto poetico di Giulio Paolini, che non identifica la varietà delle immagini con quella dei messaggi in esse contenuti, appare comune ad altri artisti, soprattutto in

ambito concettuale. Così, il lavoro di Sol LeWitt o di Daniel Buren è tutto riconducibile alla sua idea originaria pur nella presenza, ridotta, semplificata e reiterata di una ipotesi pittorica e formale, si tratti della striscia o delle Strutture modulari. Eppure per Paolini il problema si pone sin da subito in termini originali e radicali: non si tratta per lui di identificare l'arte con la sua nominazione né di ridurla ad un lessico minimalista né di azzerarne colore e composizione come nell'opzione monocroma, ma di “dare forma ad un'opera senza la mortificazione di vederla compiuta”. Con ossessione: “Posata la prima pietra, ho continuato ad innalzare l'impalcatura di un edificio in attesa di costruzione, senza un committente né un destinatario. Eppure, insistere, ripetere e continuare sembrano l'unico modo per sostenere tutto il peso di un vuoto che nessuno pretende di colmare”.

In “Disegno geometrico” del '60 o nei “Senza titolo” immediatamente successivi, l'opera consiste infatti nella sua fase preliminare, come la squadratura della tela a matita, o nella pura esibizione degli strumenti del pittore, la tela, i pennelli, i colori. “In un'epoca in cui è facile fare gli iconoclasti”, osserva acutamente Italo Calvino nello stimolante confronto tra lo scrittore e il pittore, “egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta a un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa”. Opere che null'altro vogliono rappresentare che la loro esistenza, come quadro e come pittura. Quando Paolini sentenzia: “Cerco di non dare ai miei quadri una consistenza comunicativa che cancelli l'esistenza del quadro come tale. Il quadro è pura presenza”, non rammenta forse l'ostinazione con cui Castellani ribadisce la semplice esistenza fisica della superficie attraverso il binomio di rientranze e rilievi? C'è di più. In alcune prove di Castellani, una delle quali partecipa all'"Ambiente bianco" del '70, i tracciati virtuali convergono in una sorta di fuga prospettica disattivando però quell'artificio rappresentativo attraverso la discontinuità dei percorsi e l'effetto destabilizzante della luce. Nel 1972, a proposito delle 28 tele che strutturano “La Doublure”, così commenta Paolini: “Ogni tela riproduce la finzione prospettica di se stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico”. In entrambi i casi, ci sembra, quello strumento principe della mimesi pittorica è privato dell'oggetto della sua rappresentazione, ma, nel caso di Paolini, esso è ostentato come l'immagine stessa della rappresentazione.

Giulio Paolini: Le repliche del naufragio / The replicas of the shipwreck

«“Bravi, BRAVIII...”». La folla si era appena dispersa, defluendo rapidamente dalle sette strade che interrompono, a intervalli regolari, il vasto perimetro della piazza.

Io solo restai (sono ancora qui) fermo sul ponte che estende al di là del fiume, verso la collina, l'asse longitudinale di quell'incommensurabile teatro all'aperto.

Non riuscivo a spegnere l'eco di quell'esclamazione: afono ed esausto (forse per non averla mai neppure pronunciata) non riuscivo a rendermi conto che, discesi i danzatori dal palco, ci si dovesse rassegnare al silenzio.

Il buio, oltretutto, non incrementava la fiducia di poter accostare altre voci, o almeno uno sguardo disposto a protrarre quella ormai remota acclamazione... Tutto taceva e spariva, come inghiottito in un cratere che avesse esaurito l'ultima favilla del magma che pur doveva, poco più sotto, continuare ad agitarsi.

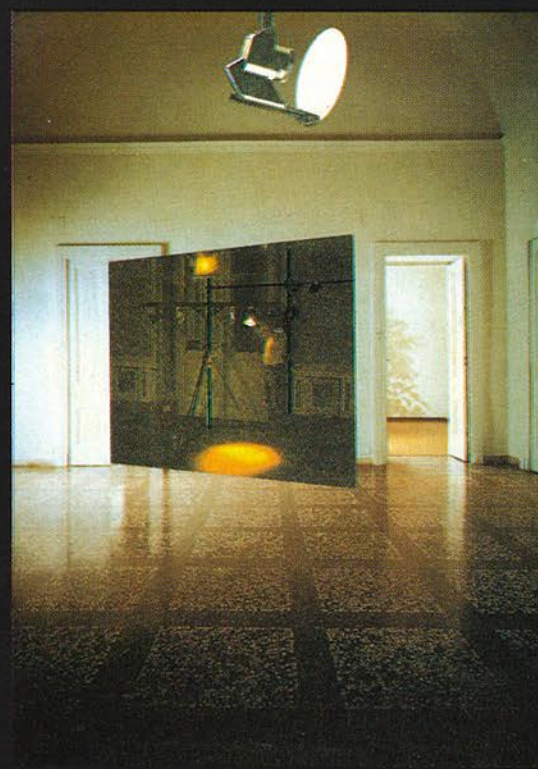
“...!”. Distolto da un qualsiasi sostegno, anche soltanto apparente, trangugiai quel che rimaneva di un'esclamazione senza parole, costretta a compiersi ancor prima di annunciarsi, ridotta com'era allo stato di puro segno ortografico».

(Contemplator enim - Fuoco fatuo, 1991)



1

Contemplator enim:
1 Fuoco fatuo, 1991.
2 Rovine future, 1991.
3 L'ospite, 1991.



2

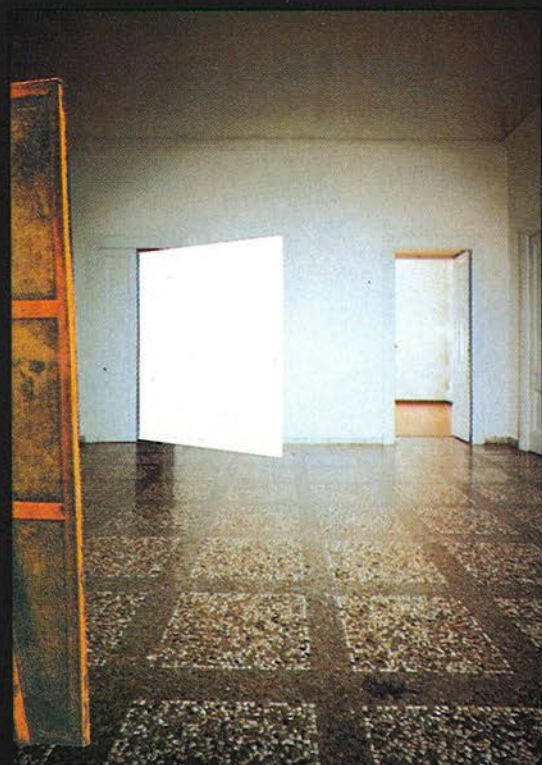


3

l'immissione dello spazio nella dimensione del quadro. Non si tratta tanto, come invece per Castellani, della fedeltà né alla bidimensionalità della superficie né all'ipotesi astratta ma, anzi, della loro violazione attraverso una impalcatura non destinata a scomparire per lasciar posto all'immagine compiuta, ma ostentata "per allargare il palcoscenico della rappresentazione oltre i limiti del quadro, per allontanare la scena dal suo sipario". L'impiego della prospettiva in pittura non nasce del resto, come dimostra Pierre Francastel, da quello precedente nel teatro? In "De pictura" del '79, dal titolo del trattato albertiano e poi in "Trionfo della rappresentazione" dell'83, Paolini complica l'uso di quello strumento in funzione più "mentale" che "ottica": mette in prospettiva il quadro ma anche le altre tele appese nell'involucro di quello spazio virtuale; lascia vuoto il centro della rappresentazione o vi dispone una tela rovesciata, introduce i servi di scena, figure in controluce per dare paradossalmente peso e consistenza al vuoto e all'assenza. "Il momento della verità dell'opera coincide con la sua esposizione. Il suo disegno originale si compie nel luogo che la accoglie, teatro di luce e di silenzio, lontano dal rumore dell'informazione. Un'esposizione è anche un'immagine, una cornice di tempo e di luogo che delimita, senza prescrizione di percorso ma attuando invece la messa in scena dell'opera". Dall'opera, allo spazio dell'opera, a quello della sua possibilità di relazione.

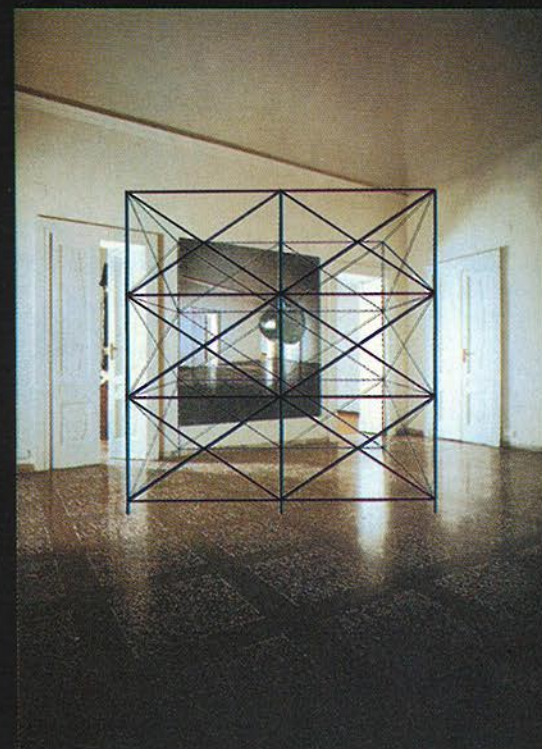
Già nel '63, il progetto di "Ipotesi per una mostra" non consisteva nell'esposizione delle opere ma in quella delle sagome di visitatori, nello stesso numero dei quadri esposti, ma separati dai visitatori reali attraverso un vetro. Noi stessi, insomma, se avessimo potuto

abitare lo spazio della galleria. Dopo i primi approcci fisici allo spazio, come "Narciso" del '66 dove sei tele bianche triangolari strutturano un angolo, o concettuali, dove è la parola a divenire immagine di se stessa, come in "Lo Spazio", "Dove" e "Qui" del '67, in "Quattro immagini uguali" del '69 le quattro tele riproducono l'immagine di se stesse in relazione alle altre. Le mostre di Paolini, momenti centrali dell'arte degli ultimi 30 anni, costituiscono da sempre vere e proprie rappresentazioni o, meglio, l'apprestamento ad un grande evento: tele bianche ovunque, dritte o rovesciate, appese o poggiate per terra, isolate o sovrapposte e accatastate; frammenti di calchi e di colonne disseminati al suolo, statue che si guardano enigmaticamente come in "Mimesi" o le loro metà che si inseguono all'infinito nello spazio come in "Intervallo" dell'85, figure o leggi che pendono capovolti dal soffitto. Ovunque un'aria di cantiere aperto, di spazio in allestimento, di assenza di coordinate spazio-temporali. "Che l'artista abiti l'obliquità e sfugga ai richiami della centralità mi pare cosa ovvia: la sua condizione è uno stato di non appartenenza, di distrazione o di scetticismo, che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria". Un nomade, dunque, oppure un naufrago, come quelli della "Zattera della Medusa" in "Anteprima" al Castello di Rivoli. Le dimensioni dell'enorme telaio in bilico sul cavalletto sono quelle dell'opera di Géricault ma la sua inclinazione è quella della zattera, dunque del soggetto del quadro mentre la tela, come quella originale, vi si adagia invertebrata e priva di immagine. Ma, alla spinta centrifuga, alla deflagrazione delle opere nello spazio, subentra, nelle prove più recenti,



Contemplator enim:
4 Fuori l'autore, 1991.
5 Contemplator enim, 1991.
6 La città proibita, 1991.

4



5



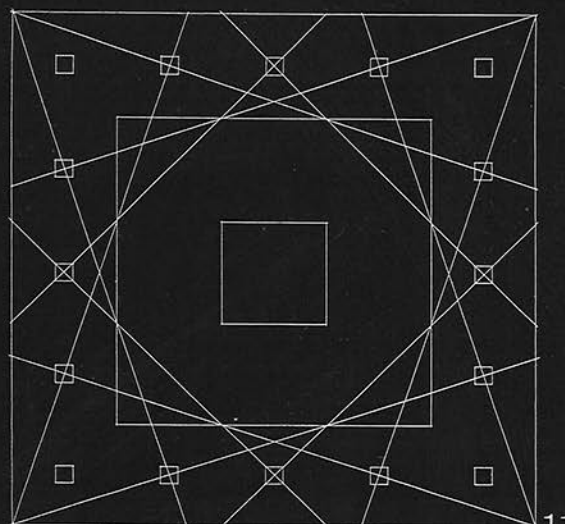
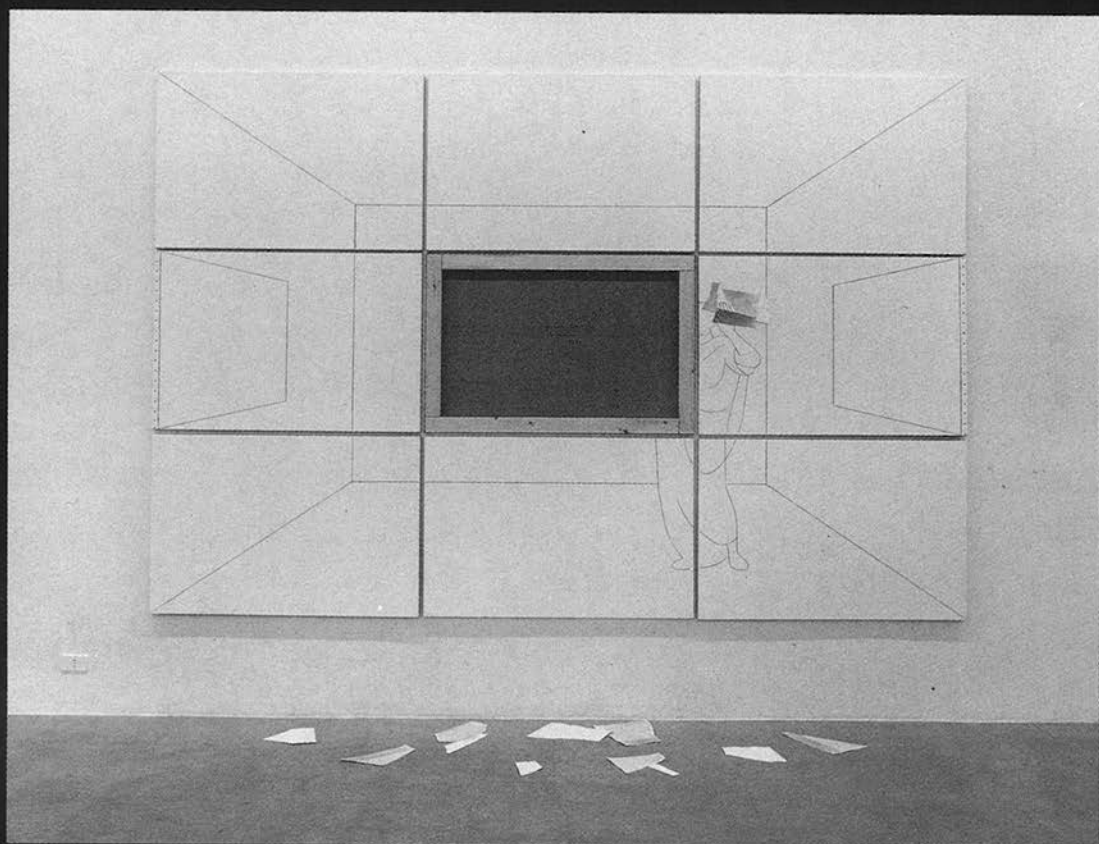
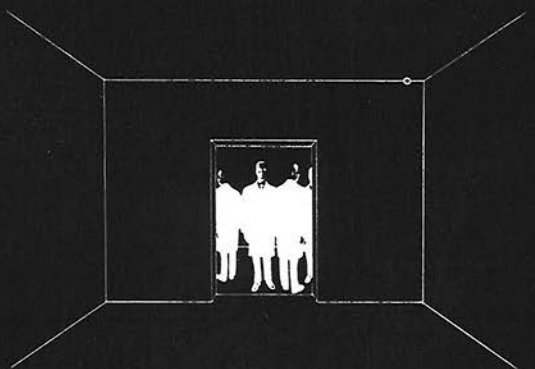
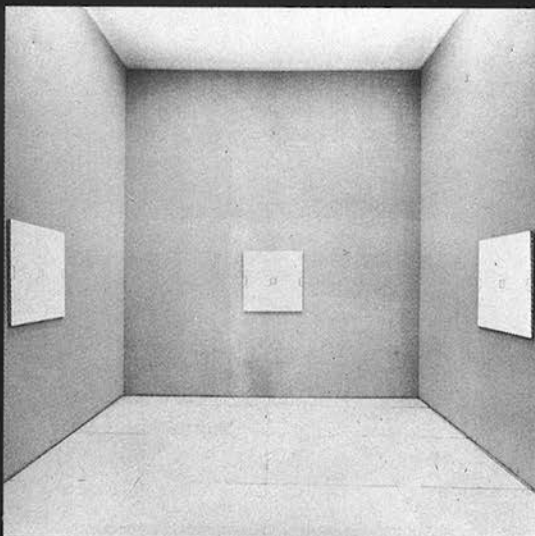
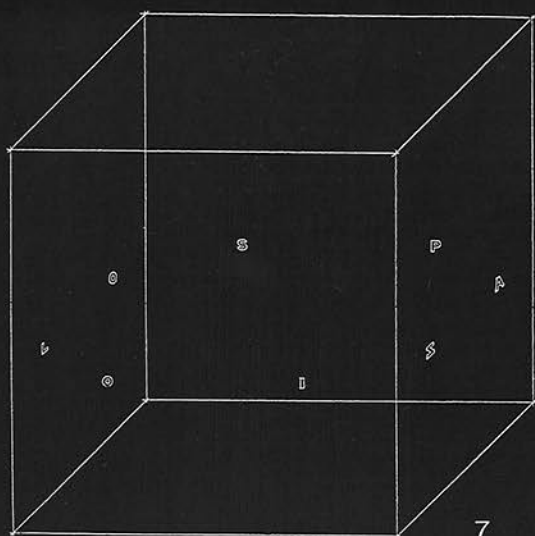
6

«In un'intervista di qualche anno fa, mi fu chiesto qual era, secondo me, il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. Risposi, senza esitazioni, l'Embarquement pour Cythère di Jean-Antoine Watteau. Dimenticavo, o meglio non potevo prevedere, che successivamente mi sarebbe stato chiesto di dire qualcosa su Diego Velázquez. Non potrei dire nulla ora su di lui, senza affermare, smentendomi, che Las Meninas è certamente il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. E in effetti lo è, come lo è "anche" il quadro di Watteau e lo sono, con uguale diritto, tutti i quadri che, per un verso o per l'altro, offrono immagini trasparenti, consapevoli — vorrei dire — di non essere altro che immagini. Ma se di "verso" mi è capitato di parlare poche righe più sopra, non è per caso: il verso, appunto, della tela che Velázquez sta dipingendo apre il "fronte" moderno della visione e illumina, da quell'istante, le tormentate, innumerevoli vie, in parte ancora inesplorate, che ci consentono di guardare, oggi, un'opera d'arte».
(Contemplator enim - Fuori l'autore, 1991)

quella contraria, alla centralità e all'affollamento: come in "L'ospite" dell'89 dove telai e cornici si sovrappongono a tavoli, sedie ed altre suppellettili. Con i sette studi di "Contemplator enim" "si apre una fase diversa: per poterla osservare si chiude la pratica del 'grand tour', la precaria conquista e il conseguente abbandono degli 'spazi espositivi'. L'attenzione si concentra all'interno di quelle quattro pareti". Paolini non è più ora "decoratore" dello spazio affidatogli come quando, nell'87 nel Musée des Beaux Arts di Nantes, disponeva le opere a riecheggiare la pianta quadrata dell'edificio o quando, nell'89 alla Galleria d'arte moderna di Roma, rispettava e assecondava gli assi spaziali o sottolineava l'involucro disponendo le opere a mo' di fregio. La prospettiva ora non serve solo ad allontanare il piano della rappresentazione, tela o parete, ma è nuovamente un "artificio" atto a rappresentare un altro spazio, quello domestico, quello che "custodisce la stessa possibilità di manifestarsi dell'opera" e ove, comunque, nessun evento si compie. Il pavimento a scacchiera converge verso la parete dove si aprono due porte, presidiate dai servi di scena, attraversate diagonalmente — in un dinamico intrecciarsi di rimandi e convergenze — da altre tele con le fughe porticate di piazza S. Carlo a Torino dove affaccia lo studio o dall'immagine frammentaria del suo "Ospite" o fronteggiate dalla tela sulla quale Velázquez dipingeva il suo soggetto, a noi invisibile. Ma le prime opere "oltre la tela" non erano forse l'immagine fotografica dell'artista nel suo spazio? E l'impalcatura nell'androne della settima stazione di "Contemplator enim" non è eretta sul modulo di "Disegno geometrico"? È vero: "ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente".

"Not one of my works was created with the intention of cancelling the previous one... it is always an absolute statement, something apart, suspended in time, without any development connections. Thus the hypothesis that, after my first work. I have been unable to do anything". Or, more explicitly: "It's like preparing a dictionary in which the lexicon changes, but not the syntax. In short, each of my works is a replica of the previous one". The poetic task of Giulio Paolini, who does not identify the variety of the images with that of the messages they contain, seems to be common to other artists, particularly in conceptual circles. Thus, the work of Sol LeWitt or Daniel Buren can be traced back to its original idea, even in the reduced, simplified and reiterated presence of a pictorial and formal hypothesis, whether this be stripes or modular structures. Nevertheless, as far as Paolini is concerned, the problem becomes immediately apparent in an original and radical way: in his case, it is not a question of identifying art through its nomination, or of reducing it to a minimalist lexicon, or of eliminating colour and composition as in the monochrome option; but of "giving form to a work without the mortification of seeing it completed". Obsessively: "After having laid the first brick, I have continued to erect the scaffolding of a building awaiting construction, without a buyer or a receiver. Nevertheless, to persevere, to repeat and to continue seems to be the only way to bear the weight of an emptiness which no one presumes to fill". In "Disegno geometrico" of '60, or in the "Senza titolo" series immediately after it, the work in fact consists of its preliminary phase, like the squaring-up of the canvas in pencil, or in simply exhibiting the painter's tools, the canvas, brushes, colours. As Italo Calvino acutely

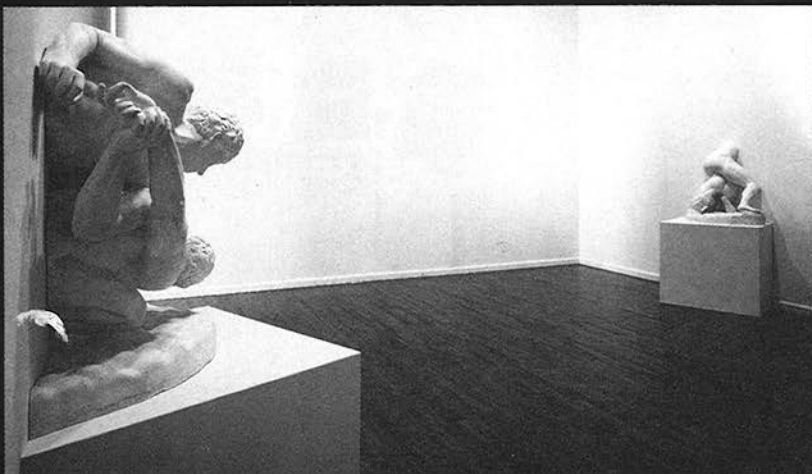
Giulio Paolini



7 Lo spazio, 1967 (assonometria).
 8 Quattro immagini uguali, 1969. Mostra "Vitalità del negativo", Roma, 1970.
 9 Ipotesi per una mostra, 1963 (progetto).
 10 De pictura, 1979.
 11 Progetto di esposizione al Musée des Beaux-Arts, Nantes 1987.

observed in his stimulating comparison between the writer and the painter, "In a period in which it is easy to be iconoclastic, he stands out for the respect he shows towards painting, for his loyalty to the craft of the painter in its most humble aspects, for his modesty together with the confidence with which he draws up new works within the extremely tight margins that remain of a creative activity reduced to analyzing itself". Works which do not aim to represent anything other than their own existence, as pictures and as painting. When Paolini pronounces: "I try not to give to my works a communicative consistency which cancels the existence of the work as such. The work is pure presence", does he not perhaps call to mind the obstinacy with which Castellani confirms the simple physical existence of the surface through the binomial of hollows and reliefs? There is more. In some of Castellani's works, one of which formed part of "Ambiente bianco" in '70, the virtual lines converge in a sort of perspective vista refusing however the artifice of representation through the discontinuity of the lines and the destabilizing effect of the light. In 1972, regarding the 28 canvases which formed "La Doublure", Paolini commented: "Each canvas reproduces the perspective pretence of itself and suggests a virtual, emblematic space". In both cases, it would seem, the principal means of pictorial mimesis is deprived of the object of its representation but, in Paolini's case, it is flaunted as the image of the representation itself, the immission of space in the dimension of the painting. It is not so much a question of loyalty to the bidimensionality of the surface or to the abstract hypothesis, as we would find in Castellani, but rather a violation of it through a scaffolding which is not meant to disappear in order to

make way for the completed image, but displayed "to widen the representation's stage beyond the limits of the painting, to remove the scene from the stage curtain". On the other hand, does not the use of perspective in painting derive, as Pierre Francastel has demonstrated, from its earlier use in the theatre? In "De pictura" of '79, which takes its title from that of Alberti's treatise, and then in "Trionfo della rappresentazione" of '83, Paolini complicates the use of this instrument in a function that is more "mental" than "optical": he not only puts the painting in perspective but also the other canvases hanging in the shell of the virtual space: he leaves the centre of the representation empty or else he places there a reversed canvas, he introduces the valets on the stage, figures seen in silhouette, in order, paradoxically, to give weight and consistency to the emptiness and absence. "The momento of truth as far as the work is concerned coincides with its being put on show. Its original design occurs in the place which houses it, theatre of light and silence, far from the noise of information. An exhibition is also an image, a frame composed of time and place which marks the confines, without prescribing the route but activating the staging of the work". From the work, to the space of the work, to that of the possibilities of its relationship. Already in '63, the project "Ipotesi per una mostra" did not consist of the exhibition of works but in that of the silhouettes of visitors, the same number as that of the works shown, although separated from real visitors to the show by a glass screen. In short, ourselves, had we been able to live in the gallery space. After the first physical approaches to space, like "Narciso" of '66 in which six white triangular canvases compose a corner, or the conceptual



12

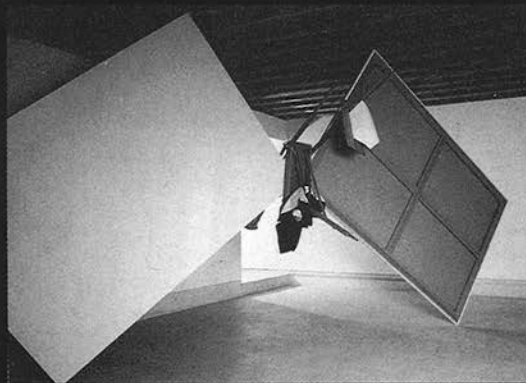
- 12 Intervallo, 1985.
- 13 Abat-jour, 1986. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1988.
- 14 Rialto, 1990. Galleria Barnabò, Venezia.
- 15 Signore e Signori... Museo di Capodimonte, Napoli 1988.
- 16 Contemplator enim: Hic et nunc (Le radeau de la Méduse), Mostra "Anteprima", Museo del Castello di Rivoli, 1991.



15



13



14



16

«Che cosa significa, per un artista, la continuità (il proprio continuo smentirsi) l'esperienza ripetuta nella traiettoria del tempo? E perché, se di tempo si parla, così conseguentemente ricerchiamo l'evoluzione di una linea, ancorché senza fine? Scartata l'impresa di scrutare le cause di tale necessità conservo per me l'illusione, appena sostenibile, di percorrere un sentiero ove il calcolo dei propri passi diventi, esso stesso, la materia in cui perdersi».

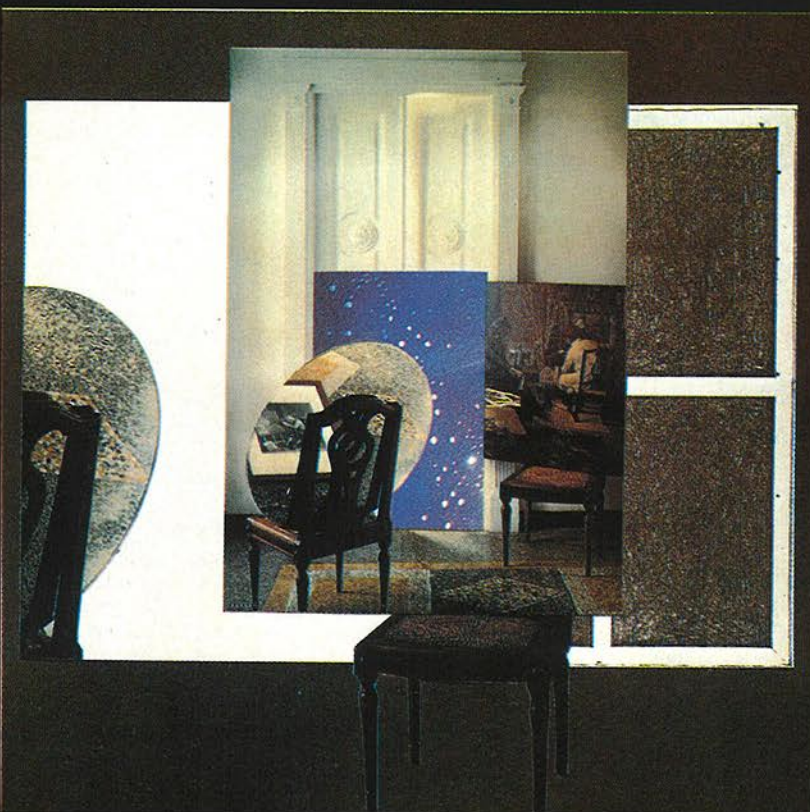
(Contemplator enim - Pro memoria, 1983)

ones, where it is the word which becomes the image of itself, as in "Lo Spazio", "Dove" and "Qui" of '67, in "Quattro immagini uguali" of '69 the four canvases reproduce the image of themselves in relation to the others. Paolini's exhibitions, which have marked important moments in the art of the last three decades, always constitute real performances or, better still, the preparation of some great event: white canvases everywhere, upright or upturned, hanging or propped up on the ground, alone or one on top of the other, stacked up; fragments of moulds and columns spread on the ground, statues which stare at each other enigmatically, as in "Mimesi", or their halves which follow each other for ever in space, as in "Intervallo" of '85, figures and lecterns which hang upside down from the ceiling. Everywhere has the air of an open building site, of exhibition which is being prepared, of absence of spatial-temporal coordinates. "That the artist lives in obliquity and flees from the call of centrality seems to me to be obvious: his condition is a state of not belonging, of distraction or of scepticism, that the rule in force, be it revolutionary or conservative, is ready to interpret as provocative". A nomad, therefore, or someone who has been shipwrecked like those of "Le Radeau de la Méduse" in "Anteprima" at the Castello in Rivoli. The dimensions of the enormous frame balanced on the easel are those of Géricault's work but the angle at which it is inclined is that of the raft, thus of the subject of the work, while the canvas, like the original, reclines there, spineless and lacking any image. But the centrifugal thrust, the deflagration of the works in the space, are succeeded in more recent works by the exact opposite, by centrality and overcrowding: as in "L'ospite" of '89 in which canvas and frames are placed on tables, chairs

and other objects. With the seven studies of "Contemplator enim" "a new phase begins: and, to observe it, the practice of the 'grand tour' comes to an end, the precarious conquest and consequent abandonment of the 'exhibition space'. Attention is concentrated within those four walls". Paolini is now no longer "decorator" of the space entrusted to him as, for example, in '87 at the Musée des Beaux-Arts in Nantes, when the works were arranged so as to re-echo the quadrangular plan of the building, or when in '89, at the Galleria d'arte moderna in Rome, he respected and complied with the spatial axes or stressed the form of the space by arranging the works like a frieze.

Perspective no longer serves only to remove the representational surface, canvas or wall, but is once again an "artifice" used to represent another space, the domestic one, that which "holds the very possibilities of becoming manifest as the work" and in which, anyway, no event takes place. The chequered floor converges towards the wall in which two doors open, guarded by the valets, crossed diagonally — in a dynamic intertwining of deferrals and convergences — by other canvases with the receding porticoes of Piazza S. Carlo in Turin which the studio overlooks or the fragmentary image of his "Ospite" or faced by the canvas on which Velázquez painted his subject, invisible to our eyes. But were the first works "beyond the canvas" not perhaps the photographic image of the artist in his space? And was the scaffolding that occupied the lobby in the seventh station of "Contemplator enim" not erected perhaps on the module of "Disegno geometrico"? It really is true that, in the end, "each of my works is a replica of the previous one".

Giulio Paolini



17

18



17 L'ospite, 1989.
18 Senza titolo (senza figura), 1986-87. Museo Rath, Ginevra.
19 Senza titolo, 1986-87. Staatsgalerie, Stuttgart.
20 L'ospite, 1989. Galleria Massimo Minini, Brescia.



19

20

