

Giulio
Paolini



Ausgabe 33
Heft 7
1. Quartal 1996

Eine Edition
der Verlage
Weltkunst und
Bruckmann

B 26079

Künstler
Kritisches Lexikon der
Gegenwartskunst

Giulio Paolini

Künstler

Kritisches Lexikon der
Gegenwartskunst

erscheint viermal jährlich mit insgesamt
32 Künstlermonographien auf über 500
Text- und Bild-Seiten und kostet im
Jahresabonnement einschl. Sammel-
ordner und Schuber DM 198,-,
im Ausland DM 214,-, frei Haus

Postanschrift für Verlag und Redaktion
WB Verlag GmbH + Co KG
Nymphenburger Straße 64
D-80606 München
Telefon 0 89/12 69 90-0
Telefax 0 89/12 69 90-11
Telex druck d 5-23/39
Bankkonto: Deutsche Bank
Konto-Nr. 7535560
Postprokonto: München 470047-807

Herausgeber
Prof. Lothar Roman
Dr. Detlef Blumier

Redaktion
Lothar Roman (verantwortlich)
Dr. Detlef Blumier

Dokumentation
Dr. Ivo Kraußfelder

Ständiger Redaktionsbeirat
Dr. Eouard Beaucamp, Frankfurt/Main
Dr. Christoph Brockhaus, Duisburg
Prof. Dr. Johannes Glasdler, Krefeld
Rolf-Günter Donat, Baden-Baden
Dr. Helmut Frießel, München
Rainer Hasmann, Kiel
Dr. Wulf Herzogemann, Bremen
Dr. Bernhard Holeczek, T.
Prof. Dr. Dieter Honsach, Berlin
Prof. Klaus Honnel, Bonn
Prof. Dr. Max Inhoff, T.
Prof. Dr. Georg Jappe, Köln/Hamburg
Prof. Dr. Jans Chr. Jensen, Hamburg
Dr. Petra Kipphoff, Hamburg
Dr. Georg W. Kitzsch, Essen
Prof. Kasper König, Frankfurt am Main
Dr. Jochen Poissier, Baden-Baden
Prof. Dr. Eberhard Roters, T.
Prof. Karl Ruhberg, Köln
Prof. Dr. Wieland Schmied, München
Prof. Dr. Manfr. Schneckenburger, Köln
Prof. Dr. Uwe M. Schneede, Hamburg
Dr. Dietl. Stemmer, Mönchengladbach
Dr. Karin Stempel, Mülheim/Ruhr
Prof. Dr. Eduard Trier, Bonn
Dr. Rolf Wedauer, Leverkusen
Dr. Armin Zweite, Düsseldorf

Grafik
Michael Müller
Gabriela Pohl/Jessette Ruchardt

Geschäftsführer
Jurgen Kleid
Dr. Jörg D. Stebner

Abonnement und Leserservice
WB Verlag GmbH + Co KG
Nymphenburger Straße 64
Postfach 19 09 18
D-80609 München
Telefon 0 89/12 69 90-0
Künstler ist auch
über den Buchhandel erhältlich

Gesamtherstellung und Vertragspartner
der Deutschen Post AG
F. Bruckmann München Verlag + Druck
GmbH + Co. Produkt KG,
Pf. 20 03 50, 80003 München

Die Publikation und alle in ihr
enthaltenen Beiträge und Abbildungen
sind urheberrechtlich geschützt; jede
Verwertung, die nicht ausdrücklich vom
Urheberrechtsgesetz zugelassen ist,
bedarf der vorherigen Zustimmung des
Verlages. Dies gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen

© WB Verlag, München, 1996

Eine Edition der Verlage
Weltkunst und Bruckmann

Cover:
Giulio Paolini
Abat-jour, 1966
Lenwand und Objekte
250 x 250 x 70 cm
Privatbesitz

ISSN 0934-1730



Foto: Maria Cimri

Der Künstler ist jemand, der sich im Leeren her-
umtreibt, ohne darauf verzichten zu können, es
zu beschreiben. Sein ›Gegenstand‹ ist die durch-
sichtige Membran, die ungreifbare Hülle dieses
›Leeren‹, in dessen Innerem er sich befindet.

G. P. 1984

Als wir, eine kleine Gruppe von Freunden, in Venedig an einem der Anleger standen, ließ Giulio Paolini einen überfüllten Vaporetto nach dem nächsten weiterfahren. »Wirst du nicht deinen Zug verpassen?« fragte jemand besorgt. Lakonisch und leise antwortete Paolini: »Il tempo non manca, manca lo spazio.«¹

Entgegen vieler Kritiker, die das Werk des 55jährigen in Turin lebenden Künstlers mit den unterkühlten Kategorien einer Concept-Art italienischer Spielart besetzen, erschließt sich vielleicht ein ganz anderer Blick, wenn man seine Arbeiten als Lebenserfahrung und Lebensexperiment versteht, ganz in dem Sinn, wie er das selbst einmal geäußert hat: »L'artista forse è qualcuno o qualcosa, come una controfigura, che più non applica ma v i v e la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e discrezione, esige l'assoluto senza saperlo spendere.«²

Als Motto für ein Werk aus dem eigenen Lebensexperiment heraus könnten zwei frühe Arbeiten stehen. »Delfo« (Abb. 2) heißt eine Fotoleinwand von 1965; darauf ist der Künstler zu sehen, wie er hinter einem hochformatigen, unbespannten Keilrahmen stehend in die Welt blickt. Er steht leicht breitbeinig genau in der Mitte des Innenlatten-Kreuzes, so daß die vertikale Latte seinen Körper der Länge nach zu teilen scheint, sein Gesicht in der Mitte verdeckt und die horizontale Latte seine verschränkten Arme verschwinden läßt. Die Hände hinter der Quer-Latte sind unter die Arme geschoben, die Augen hinter der Längs-Latte sind hinter einer Sonnenbrille verborgen – als gelte es, die Arbeitsinstrumente des Künstlers doppelt dem Blick des Betrachters zu entziehen. Er selbst aber schaut, als wäre er geschützt vom Bildrahmen, den Betrachter an, ohne dessen Blick zu kreuzen; der Bilderrahmen wird hier zum beschützten Ausblick aus einem Fenster. Die zweite Arbeit, die den eigenen Blick zum Thema macht, entsteht mit dem Rücken zum Betrachter: Giulio Paolini nimmt einen Bleistift, stellt sich vor eine weiß gekalkte Wand und markiert mit kleinen schnellen Strichen die Fläche seines Blickfeldes: »VEDO – la decifrazione del mio campo visivo« (Ich sehe – die Decifrierung meines Blickfeldes), 1969 (Abb. 7). Im Grunde aber muß Paolini, um sein Blickfeld nicht ständig zu verschieben und zu erweitern, mit starrem Blick auf einen Punkt geschaut, eigentlich wie ein Blinder seinen Blick abgetastet haben.

Im gesamten Werk von Paolini geht es wie in einer Art Feldforschung um das Sehen und damit gleichzeitig immer auch um die Grenzen des Sehens und um die Frage, wie diese Grenzen aufgebrochen werden können. Als würde er in einem ersten Angang an dieses Lebensthema zunächst einmal sein eigenes Zentrum sichern und festmachen, so könnte man das »Disegno Geometrico« (Abb. 1), 1960, verstehen, das in den meisten Kritikerkommentaren gern gedeutet wird als der Versuch, einen Raum in einer Fläche zu konstruieren.

Was ist zu sehen? Eine rechteckige, monochrom weiß bemalte Leinwand wird von zwei kreuzenden diagonalen, mit rotem Farbstift gesetzten Linien so durchteilt, daß sie sich im Bildmittelpunkt treffen; dieser Mittelpunkt wird noch einmal getroffen von einer horizontalen und einer vertikalen, mit Bleistift gesetzten Linie, die sich kreuzen. Da schon allzuviel geschrieben wurde von einem imaginären Raum, der von diesen vier einander kreuzenden Linien in der Fläche aufgespannt würde, sei hier nur das festgehalten, was als zwingend ins Auge springt, nämlich die Markierung eines Mittelpunktes. Im Vergleich zu einer sehr viel späteren Installation wird deutlich, um welche Art von Mittelpunkt es gehen könnte. In der Arbeit »Hortus Clausus« (Abb. 12), 1981, ist eine Fotoleinwand von der Wand in den Raum ausgerollt. Darauf ist die stereotype Figurine eines beobachtenden Edelmannes aus dem 17. Jahrhundert reproduziert, der mit seiner linken Hand einen Kreis um sein Auge schließt. Wie aus einem Punkt sind aus seinem Auge vier Linien (straffgezogene Fäden) in den Raum gespannt. Zwischen ihren Endpunkten sind auf den Boden Leinwände ausgebreitet. Zieht man eine imaginäre Linie zwischen den vier Endpunkten, entsteht nur allzu sinnfällig das Gesichtsfeld der beobachtenden Figur. »Hortus Clausus«, der ideale, von der Welt abgeschlossene Garten, wird hier also anders aufgefaßt als das geschlossene, begrenzte Feld des Blickes, den der Mensch nur innerhalb seines Menschseins ein wenig hierhin und dorthin verschieben kann, um ihn zu erweitern, allerdings innerhalb der immer gleichbleibenden Grenzen.

In diesen Zusammenhang gestellt erscheint die Arbeit »Disegno Geometrico« als etwas wie ein grenzenloser Ausblick von einem Mittelpunkt aus, während im »Hortus Clausus« auf schmerzliche Weise die Grenzen eines solchen Ausblickes zu einer fast zynischen Darstellung kommen. Vielleicht aber ist eine solche Arbeit wie »Hortus Clausus«, in der Paolini das »Sehen« von außerhalb betrachtet, nur möglich vom einmal festgelegten Mittelpunkt aus. »Disegno Geometrico« könnte nämlich vielleicht auch für das gesamte Werk eine Art von Rückversicherung sein, so etwas wie ein an die Wand gehefteter Traum oder wie ein Kompaß, bevor man sich auf hohe See begibt. So als wäre diese erste geometrische Festlegung eines Zentrums ein Garant, ist es von dort aus eben möglich, dieses Zentrum zu verlassen, das eigene Ich, das in »Delfo« (Abb. 2) noch hinter dem Keilrahmen oder in »VEDO« (Abb. 7) noch in den Bleistift-Spuren erscheint, durch eine stereotype Figurine zu ersetzen und die Enge der menschlichen Sehstrahlen von außen zu zeigen.

Ist damit das menschliche Auge schon zur Unfähigkeit verdammt? Eignet es sich überhaupt dazu, die Welt wahrzunehmen? Solche Fragen scheint Paolini zu stellen, wenn er wie in



1

1 Disegno Geometrico, 1960
Tempera und Tinte auf Leinwand
40 x 60 cm
Privatbesitz

2 Delfo, 1965
Fotoleinwand
180 x 95 cm
Coll. R. Cochrane, Turin

3 Astrolabe, 1967
Objekt auf Plexiglas
9 x 4,5 x 4,5 cm; variabel
Privatbesitz

4 Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967
Fotoleinwand
30 x 24 cm
Sig. F. E. R., Laupheim



2



3



4

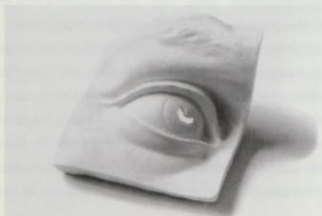


5

5 DOVE, 1967/85
Plexiglas
Ø ca. 100 cm; variabel
Galleria Christian Stein, Mailand

6 Elegia, 1969
Gipsabdruck und Spiegel
10 x 15 x 11 cm
Galerie Yvon Lambert, Paris

7 VEDO – la decifrazione del mio campo visivo, 1969
Zersetzte Fotografie, auf dem Boden
befestigte Schuhe
10 x 400 cm
Galérie Yvon Lambert, Paris



6



7

der Arbeit ›Elegia‹ (Abb. 6), 1969, auf die Gipsscherbe, die ein Auge des Michelangelo-Davids reproduziert, einen kleinen Spiegel setzt, dorthin, wo die Pupille wäre. Oder wenn er die Buchstaben des Wortes ›DOVE‹ (Wo), 1967 (Abb. 5), in spiegelnde Glasformen schneidet und im Kreis auf dem Boden auslegt. Der Kreis sprengt das Wort und bietet auch die andere Lesart, nämlich VEDO (ich sehe), als wäre die Frage nach dem Standort des Selbst, nach der Festlegung einer eigenen Mitte immer wieder doch an den eigenen Augenpunkt gebunden. Während Paolini aber das Vedo und das Auge immer deutlicher als blind, nämlich als reflektierenden, irritierenden Spiegel darstellt und von seiner eigenen Mitte löst, nimmt er auch die Darstellung des eigenen Ichs immer weiter zurück und löst es von seinem Blick: 1969 erscheint eine winzige runde Papierscheibe auf eine weiß gekalkte Wand geheftet, darauf stehen mit Schreibmaschine kleingeschrieben die beiden Buchstaben ›io‹ (ich).

Die Zuordnung von Augenpunkt und Ichpunkt und ihre gleichzeitige Verschiebung aus einem einmal entworfenen Mittelpunkt beschwören Wittgensteins Sätze über das Subjekt und das Auge herauf, wenn er schreibt: »Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze zur Welt. Wo in der Welt ist ein metaphysisches Subjekt zu merken?

Du sagst, es verhält sich hier ganz wie mit Auge und Gesichtsfeld. Aber das Auge siehst du wirklich nicht.

Und nichts am Gesichtsfeld läßt darauf schließen, daß es von einem Auge gesehen wird.

Das Gesichtsfeld hat nämlich nicht etwa eine solche Form:

Das hängt damit zusammen, daß kein Teil unserer Erfahrung auch a priori ist.

Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein.«³

Nicht sehendes Auge

Das Auge und das Ich als Grenze zur Welt, wie Wittgenstein das formuliert, aber auch das Auge, das eigentlich nicht weiß, was es sieht, wird bei Paolini zum Ende der 60er Jahre geradezu zum Auge, das nicht sieht. So wie das Wort, das nicht spricht, wenn er es in der Buchstabenarbeit ›DOVE‹ im Kreis auslegt und zersplittern läßt in seine Elemente, die sich auch anders zusammensetzen lassen. Das, was Mallarmé zu Ende des vergangenen Jahrhunderts begonnen hatte, als er das Wort ›rose‹ eine willkürliche Ansammlung zweier Vokale und zweier Konsonanten genannt hatte, die Brechung des alten Vertrages zwischen Wort und Gesehenem, beschäftigt Paolini weiter. Was er aber in seiner Arbeit unternimmt, ist nicht ein Illustrieren der Einsichten der Moderne, sondern ein Durchleben, ein Prüfen am eigenen Leibe, könnte man sagen. Genauso verhält es sich auch mit der Verschiebung des Augenpunktes aus dem Mittelpunkt an die extreme Grenze des Gesichtsfeldes

und damit der wahrgenommenen Welt. Paolini betreibt diese Auflösung des Mittelpunktes nicht akademisch, sondern erlebt innerhalb seiner Grammatik, nämlich der Zitate kunstgeschichtlicher Figuren, diese Einsichten neu.

Da ist der Giovane von Lorenzo Lotto. Paolini zeigt das Bild auf einer Fotoleinwand reproduziert und ändert mit zwei Worten den Titel: ›Giovane che guarda Lorenzo Lotto‹ (Abb. 4). Manche Kritiker haben diesen Vorgang versucht, auf eine Ebene zu setzen mit Duchamp, wenn der Leonardos Mona Lisa mit Schnurrbart verfremdet und dem legendären Titel ›L.H.O.Q.‹ (Elle a chaud au cul – Ihr ist warm am Arsch) versieht. Paolini aber verfremdet das Bild nicht, er katapultiert es zurück in dessen eigene Zeit, in die Ateliersituation von 1505, die seit einem halben Jahrhundert in diesem Bild eingefroren ist. Der Blick des Porträts gilt mit einem Mal nicht mehr dem Betrachter, der Betrachter wird aus der Blickachse geworfen, betrachtet von der Seite aus eine Situation, von der er ausgeschlossen ist. Sein Blick ist gar nicht gefragt, der Betrachter wird zum Voyeur einer intimen Szene zwischen Modell und Autor. In dieser Rolle aber erlebt der Zuschauer die eigentliche Bildrealität, erlebt die Malerei als Momentaufnahme von damals und steht allein in seiner eigenen Zeit. Denn der Autor dieses aktuellen Erlebnis wiederum hat sich zurückgezogen hinter einer anonymen Fotoreproduktion und zwei Worten, die aus dem Jahr 1967 in die Zeit des Zuschauers greifen.

Man kann viel über Raum und Zeit in der Renaissance und heute und dem Sprung dazwischen nachdenken und sich in konzeptuellen Verwirrspielen ergehen. Interessanter aber vielleicht ist das Erlebnis, die Erfahrung, die hier zu machen ist, nämlich, daß der Blick auf dem Bild plötzlich zu schauen anfängt und der Zuschauer sich darüber bewußt wird, daß dieser Blick angeschaut wird, daß dort ein alter Blickdialog auf völlig neue Weise lebt.

Kein Dialog

Diese Arbeit ist ein Angelpunkt in Paolinis Arbeit: In seiner Feldforschung des Sehens hat er seinen eigenen Augenpunkt verlassen, verzichtet auf Autorenschaft, ohne darauf hinzuweisen, läßt eine unberührbare Stille entstehen. Die Grenze des eigenen Gesichtsfeldes ist hier durchbrochen zugunsten einer fremden, unangetasteten Welt, die der eigene Blick zwar berühren, in die er aber nicht eindringen kann. Der alte Schlachtruf von Rimbaud »Je est un autre« (Ich ist ein anderer), mit dem er im Ausgang des 19. Jahrhunderts die Zukunft der Dichtung einleitete, spiegelt sich in dieser Arbeit, das Ich ist – grammatikalisch gesprochen – als ›dritte Person‹ an den Rand gestellt, die Hand des Autors bleibt fremd. Die alte Tautologie, die aus dem Dornbusch schallte: »Ich bin, der ich bin«⁵, gilt nicht mehr. Paolini trägt den Einsichten der Moderne

Rechnung. Aber ist auch die Forderung Rimbauds, durch die Brechung eines Ichs im gesicherten Mittelpunkt zum ›Voyant‹ zu werden, eingelöst? Kann man sie überhaupt einlösen? Kann man es wollen?

Paolini verschließt den Blick eher noch mehr, als daß er einen seherischen Anspruch wagt. Der Titel ›Mimesi‹ (Abb. 8), 1975, bezeichnet eine ganze Werkgruppe, in der immer zwei völlig gleiche Gips-Figuren einander in die weißen Augenhöhlen schauen. Es sind Gipsabgüsse römischer Repliken von griechischen Originalen – die Hand des Autors könnte nicht ferner sein. Paolini sagt über sich selbst und seine Autorenschaft: ›L'autore firma senza nome, l'autore non è dunque che latore – o l'attore, se preferite – dell'opera, il caso della cosa.‹⁶

Aphrodite oder Hermes sind in doppelter Abbildung einander so zugewandt, daß auch hier der Blick des Betrachters dem einander versenkten Blick der Figuren nur von der Seite beiwohnen kann, also von der Präsenz der Figuren, will man sie an der Illusion eines auf den Betrachter gerichteten Blickes festmachen, ausgeschlossen bleibt. Oftmals ist der Blick, der hier zwischen den beiden gleichen Figuren angelegt ist, als ein für den Betrachter unzugänglicher ›Dialog‹ verstanden worden. Wer so kommentiert, übersieht das Wesentliche dieser Skulpturen. Sie sind genau gleich. Das bedeutet, sie können gar nicht miteinander kommunizieren, denn unter Gleichem ist der Dialog, für den es den einen und den anderen braucht, unmöglich. Der Betrachter ist also nicht von einem Blickaustauschen ausgeschlossen, sondern, viel dramatischer: zwischen den Figuren selbst kann es gar keinen Blickwechsel geben, sie sind füreinander nicht wahrnehmbar, sie sind wie gebaute Spiegelbilder, nichts weiter. Der Betrachter ist also mit der Leere, die zwischen ihnen herrscht, konfrontiert. Noch dazu bleiben die Figuren in ihrer Gleichheit für den Betrachter unbegreiflich, weil die Wirklichkeit durch die Wiederholung des genau Gleichen aufgehoben wird.⁷ Die Darstellung eines Blickes, der nichts sieht, von zwei Blicken, die einander nicht begegnen, kommt der Darstellung des schwindelnden Abgrundes eines Nichts gleich. Dagegen ist es tröstlich, einen Blinden zu beobachten, der mit allen anderen Sinnen als mit seinem Gesichtssinn seine Umgebung ›sieht‹.

Sprachlose Ebene

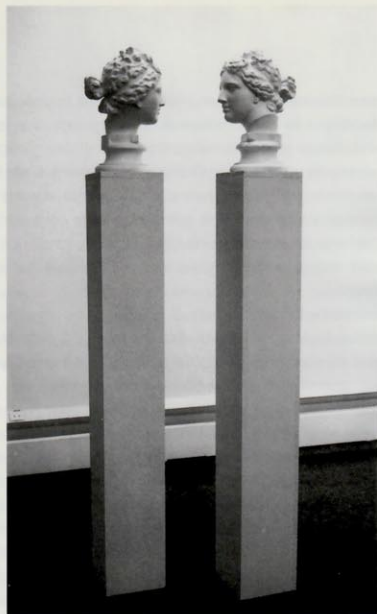
Die Gestalten der Reihe ›Mimesi‹ sind in gewisser Weise also Tautologien, die in ihrem Zwischenraum eines Nichts kein Wort, kein Zeichen, keinen Blick, keine Deutung zulassen – ganz ähnlich wie die Arbeit der Notenständer, die auf ihrer aufgeklappten Buchstütze wieder einen Notenständer mit aufgeklappter Buchstütze zeigen: ›Dimostrazione‹ (Abb. 9), 1975. Dazwischen gibt es keine Worte. Genauso wenig wie in der Arbeit ›L'exil du Cygne‹ (Exil des Schwans), 1984 (Abb. 16), in der in

einer Raumecke zwischen zwei Säulen und darüber hinaus an der Wand ein paar schwarze Schwanenfedern aufgesteckt sind. Paolini spielt mit den französischen Wörtern ›cygne‹ und ›signe‹, die gleich klingen (Schwan und Zeichen). Da er tatsächlich nichts anderes zeigt als die Abwesenheit eines Schwans, kann er auch hier soweit gehen, von einer Abwesenheit des Zeichens zu sprechen. Und doch ist seine Installation berechtigt, aber auf einer sprachlosen Ebene, auf einer ästhetischen Ebene.

Heimliche Präsenz

In der Arbeit ›L'altra figura‹ (Die andere Figur), 1984 (Abb. 15), geht es wieder um zwei gleiche Figuren auf einem Sockel, die nun aber so weit von einander entfernt aufgestellt sind, daß die Blickrichtung nicht mehr auf ein Gegenüber gelenkt ist, sondern sie in gegensätzliche Richtungen schauen. Auf einer Sockellinie zwischen ihnen und unter ihren Füßen stapeln sich Splitter. Die Splitter tauchen überall im Werk von Paolini auf, als wäre das Bild nach der Zersplitterung des Augenpunktes und nach der Dekonstruktion des ›Ich‹ nicht mehr möglich. Oder als wäre gerade aus diesen Splitttern eben ein neues Bild zu schaffen. Die Splitter aber evozieren noch etwas anderes – eine heimliche Präsenz des Autors durch eine Geste, die hier sichtbar wird. Wenn es auch nicht seine Hand gewesen sein muß, die zertrümmert hat, so muß es doch seine Hand gewesen sein, die hier aufgeschichtet oder zusammengelesen hat. Eine trümmernde Geste wird zum Thema in dem Bild ›Cythère‹ (Abb. 14), 1983/89, einem Seestück, dessen Glasscheibe wie durch einen Faustschlag sternförmig aufgesprungen ist. Paolini kommentiert selbst: ›Un gesto, dato per risolutivo o irremediabile, riaffiora invece per disegnare la distanza dell'orizzonte.‹⁸ Die zerschmetternde Geste also als eine raumschaffende und nicht unbedingt als eine zerstörerische Geste, denn zwischen den Glassprüngen und dem Bild entsteht ein Abstand, der tatsächlich den Horizont ein großes Stück weiter nach hinten rückt.

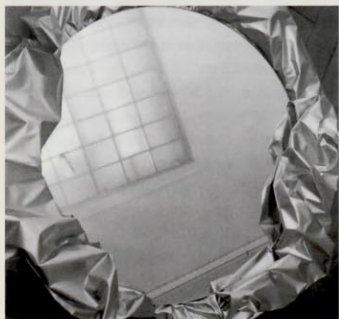
Eine Gipshand, die Steinsplitter aufliest und zuordnet, vielleicht Gedanken zuordnet, taucht in der Arbeit ›L'Arte e lo Spazio‹ (Die Kunst und der Raum), 1983 (Abb. 13), auf, die im Untertitel heißt: ›Quattro illustrazioni per uno scritto di Martin Heidegger‹ (Vier Illustrationen für eine Schrift von Martin Heidegger). Die Hand blättert die Seiten des schmalen Buches um und tut genau das Paradoxe, was Heidegger in diesem Text so wunderbar beschreibt, die Hand legt Steine zwischen die Seiten, schafft also leeren Raum zwischen den Seiten und läßt schließlich das ganze Buch zu einem räumlichen Gebilde werden. Bei Heidegger heißt es: ›Und was würde aus der Leere des Raumes? Oft genug erscheint sie nur als ein Mangel. Die Leere gilt dann als das Fehlen einer Ausfüllung von Hohl- und Zwischenräumen.‹



8 Mimesi, 1975
Zwei Gipsabdrücke
H.: 215 cm; variabel
Privatbesitz
Ausstellung Galerie Yvon Lambert, Paris 1976



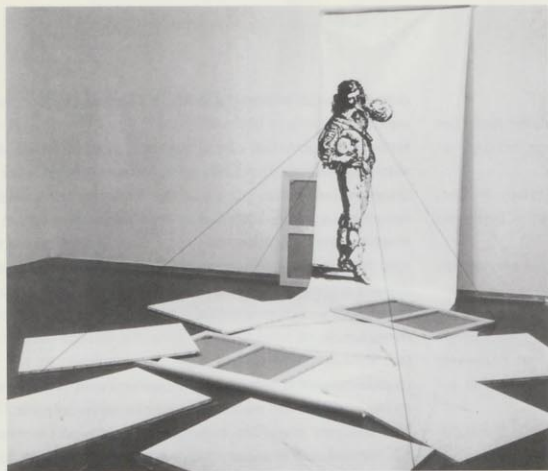
9 Dimostrazione, 1975
Zwei Notenständer, zwei Fotografien
Variables Format
Auflage: 5
Galerie Yvon Lambert, Paris



10 Empedocle, 1980
Stoff, Spiegel, Gipsabdruck
Ø 80 cm
Auflage: 3
Galerie Yvon Lambert, Paris

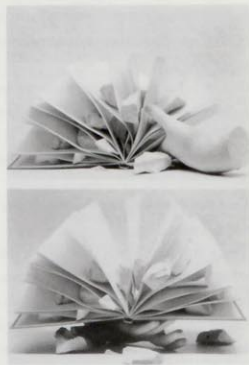
11 La caduta di Icaro, 1981
Neun Leinwände, Objekte
Variables Format
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven





12

12 Hortus Clausus, 1981
Fotografie, Bleistift auf Leinwand
Variables Format
Im Besitz des Künstlers



13

14 Cythere, 1983/89
Fotografie und Collage
103 x 127,5 cm
Coll. Galerie Yvon Lambert, Paris

13 L'Arte e lo Spazio, 1983
Vier Illustrationen für eine Schrift
von Martin Heidegger
Variables Format
Ed. Marco Noire, Turin



14

Die Leere

Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen.

Wiederum kann uns die Sprache einen Wink geben. Im Zeitwort ›leeren‹ spricht das ›Lesen‹ im ursprünglichen Sinne des Versammelns, das im Ort waltet.

Das Glas leeren heißt: es als das Fassende in sein Freigewordenes versammeln.

Die aufgelesenen Früchte in einen Korb leeren heißt: ihnen diesen Ort bereiten.

Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten.⁹

Die Leere gehört leitmotivisch zu Paolinis Räumen und Installationen. Zur Abwesenheit des Autors, von dem hier und da Spuren auftreten, gehört immer wieder die Abwesenheit des Bildes überhaupt. Wenn der Betrachter bei den beschriebenen gleichen Figuren der Reihe Mimesis eigentlich leer ausgeht, so ist es nur konsequent, ihn vor eine leere Leinwand zu stellen: einzige Referenz – die Schuhe des Autors, die oben auf der Leinwand stehen, und ein Stapel Bücher, auf der die Leinwand steht, ›Su due Piedi‹ (auf beiden Füßen), 1986 (Abb. 17). Die Spuren und Gesten des Autors implizieren immer auch ein Dagewesen-Sein des Autors, also einen Zeitfaktor, der sich als Vorzeitigkeit zwischen dem Standort des Betrachters und der Spur oder der Geste des Autors aufbaut.

In der Leere zwischen einem Spiegel auf der Erde und einem Gipsfuß an der Decke spannt sich der bühnenhafte Raum auf, in dem Paolini die Legende von Empedokles erzählt, ›Empedocle‹ (Abb. 10), 1980. Der Philosoph, so wird kolportiert, hätte eine Himmelfahrt fingieren wollen und wäre dazu vor den Augen einer großen Menschenmenge in den Aetna gesprungen. Der Vulkan aber entlarvte ihn und spie wenige Tage später seine unverbrannten Sandalen aus.¹⁰ Um den runden Spiegel herum ist goldenes Tuch drapiert; der Fuß an der Decke ist weiß und spiegelt sich in dem imaginären Krater. Lug und Trug? Die Wahrnehmung verwirrt in Luftspiegelungen und Seiltricks?

Wenn nun aber der Blick selbst der Seiltrick wäre? Paolini scheint auch vor dieser Frage nicht zurückzuschrecken, wenn er sagt: ›L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo. Il suo ›oggetto‹ è la membrana trasparente, l'involucro impalpabile di questo ›vuoto‹ all'interno del quale egli si trova. Oggetto del suo sguardo è il suo stesso sguardo che ha, per oggetto, un altro sguardo.¹¹ Der Blick als Gegenstand seiner Arbeit, sein eigener Blick, der einem anderen Blick begegnet – wenn aber nun seine Arbeit, wie wir gesehen haben, eigentlich zeigt, wie unfähig dieser Blick ist, die Welt wahrzunehmen (cf. Elegia), unfähig den Blick des anderen

aufzufangen (cf. Mimesi), wohin kann sich dieser Blick noch wenden?

In der Sehnsucht, das eigene Blickfeld zu erweitern, in dem Mut, das allererste Festhalten eines fixierten Mittelpunktes (cf. Disegno Geometrico) zu verlassen, schwang es eigentlich schon immer mit: das alte Ikarus-Thema. Paolini nimmt es als Anlaß für eine Installation, ›La caduta di Icaro‹ (Der Fall des Ikarus), 1981 (Abb. 11), die eine ganz eigene Geschichte erzählt, in Paolinis Worten: ›L'opera è costituita da nove tele, contraddistinte dai simboli convenzionali relativi ai nove pianeti del sistema solare.

Das Schöne

La dimensione e la collocazione di ciascuna di esse si riferiscono alla posizione che ciascun pianeta occupa nello spazio.

Il personaggio (Icaro) che abita questa ›scena di conversazione‹, nel tentativo di toccare Venere, cade sulla tela a terra (la Terra), la sola a far coincidere il proprio simbolo con l'immagine che si trova a rappresentare.¹² Paolini erwähnt nicht, daß den neun Leinwänden, die für die neun Planeten im Raum hängen, auf der Erde neun Stühle gegenüber stehen, als sollten sie vielleicht die neun Musen einladen, hier Platz zu nehmen. Einer der Stühle ist umgefallen, genau darunter liegt der schwarze Frack. Das Hemd, der Schal, der Kragen hängen noch in den ›Planeten‹ – Paolini spannt also auch hier seine eigentliche Bühne im leeren Zwischenraum zwischen Himmel und Erde auf, dort, wo der Fall eben seinen kaum existierenden Ort hat. Zum ersten Mal aber formuliert Paolini hier als Thema, was sonst in seinen Arbeiten sozusagen als Nebenprodukt entsteht: das Schöne. Nicht nur die Sehnsucht nach der Horzontenerweiterung, nach der Durchbrechung der engen Erdgrenzen, sondern die Sehnsucht nach dem Berühren des Schönen, der Venus, bricht seinem Ikarus das Genick. Tatsächlich berührt Paolini in seinen Arbeiten das Schöne nie, aber er bedient sich entschieden in seiner ›Feldforschung um das Sehen‹ einer ›schönen‹ Sprache. Allerdings ist er sich bewußt, das nicht bewußt wollen zu können, wenn er schreibt: ›Quella rosa ora è qui, sul mio tavolo, ma anche questa volta so che non mi riuscirà di designarla, fotografarla ... in una parola, rappresentarla. Respirarla, è tutto.¹³

Paolini arbeitet nicht nur in dem Bewußtsein, sich selbst als Autor aus dem Bild herauszunehmen, also mit seiner eigenen Abwesenheit, die selbstverständlich eine andere Form von Gegenwart ist, sondern er arbeitet bei seiner Analyse des Sehens auch immer in dem Bewußtsein, ›die Rose‹, das eigentliche Bild, das Schöne, nicht darstellen zu können. Die Legitimation und Lebenskraft des Wortes Rose, jener Ansammlung zweier Konsonanten und zweier Vokale hatte Mallarmé in der ›absence de toute rose‹ gesehen. In vergleichbarer Weise klammert Paolini den Gegenstand aus seinen Arbeiten aus, stellt nur Be-

ziehungen zwischen Bildfragmenten her, überläßt es der Leere, raumkonstituierend und bildkonstituierend zu wirken.

»Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt a u ß e r h a l b von Raum und Zeit«¹⁴, schreibt Wittgenstein. Mit großem Witz überholt Paolini die Sehnsucht des Ikarus, der die Welt im Fluge sehen wollte: In seiner Arbeit »Abat-jour« (Lampenschirm), 1986 (Cover), lehnt er eine im Vergleich riesige Leinwand gegen eine kleine Erdkugel, so daß diese tatsächlich halb im Schatten liegt. Auf der Leinwand versammelt sich wie auf einem Lampenschirm alles Licht, und ein Zylinder liegt auf der Schräge des Keilrahmens, so als hätte der Künstler seinen Hut gezogen und dort liegenlassen – wieder einer seiner Spuren. Von der Figurine aus der Arbeit »Hortus Clausus«, 1981, die ihre Sehstrahlen in begrenztem Feld absteckt, ist es nur ein kleiner Schritt ins Absurde, zum Traum, das Sichtfeld – die Leinwand – außerhalb der Welt aufzuspannen. Denn: »Gott offenbart sich nicht i n der Welt.«¹⁵ Da man aber Paolinis Arbeit vorwärts und rückwärts deklinieren kann und es nicht etwa so etwas gibt wie einen linearen Parcours seiner Sehanalyse, taucht der Blick vom Weltall auf die Erde in einer der ganz frühen Arbeiten auf: In »Astrolabe« (Abb. 3), 1967, nimmt die Welt ihren Platz als Planet auf einer der »Sphären«, wie sie in alten Astrolabien gezeigt werden, des Weltalls ein. Zwei Jahre später war mit der Landung des ersten Astronauten auf dem Mond dieser Blick auf die Erde vom Weltraum aus zum ersten Mal Realität geworden. Und doch ist die Figurine, die sich selbst verschieben muß, um ihr Blickfeld zu verschieben, die ihren Ich-Mittelpunkt verlassen muß, um ihren Horizont zu bewegen, das Drama der Weiterfassung geblieben.

Die Autorin ist Kunstpüblistin und lebt in Paris.

Anmerkungen

- 1 Während der Biennale 1990. (An Zeit fehlt es nicht, es fehlt an Raum.)
- 2 G. P., Non dirò nulla, Appunti per una conversazione su Lucio Fontana, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1988 (Ich werde nichts sagen; Anmerkungen zu einem Gespräch über Lucio Fontana), in: G. P., Suspense, Florenz 1988, S. 122; (Der Künstler ist vielleicht jemand oder etwas wie ein Doppelspieler, der die Zeremonie der Wahrnehmung der Welt nicht nur anwendet, sondern sie e r l e b t, der Umsturz und Vernunft zusammenbringt, der das Absolute fordert, ohne zu wissen, wie er dafür aufkommen soll.)
- 3 Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe, Bd. I, Frankfurt am Main 1984, S. 68, 5.632, 5.633, 5.6331, 5.634
- 4 Arthur Rimbaud, in: »Lettres du voyant«, Brief an Paul Demeny, 15. Mai 1871, Gesamtwerk, hrsg. A. Adam, Paris 1972
- 5 Heilige Schrift, 2. zweites Buch Mose, Ex., 14
- 6 G. P., Suspense, loc. cit., S. 40 (Der Autor signiert ohne Namen, nichts weiter ist er also als ein Überbringer – ein Ausführender, wenn

euch das lieber ist – des Werkes, er ist der Anlaß der Sache.)

- 7 Cf. »Das Simulationsprinzip überwindet das Realitätsprinzip und das Lustprinzip«, in: Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, 1982, zit. nach Wolfgang Iser (Hrsg.), Wege auf der Moderne, Weinheim 1988, S. 162
- 8 G. P., Suspense, loc. cit., S. 177 (Eine Geste, die als entschieden und nicht wieder rückgängig zu machen genommen werden muß, erscheint statt dessen, um die Entfernung des Horizontes zu zeigen.)
- 9 Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969, S. 12
- 10 Cf. Der kleine Pauly, München 1979, Bd. 2, S. 258
- 11 G. P. in: Francesco Poli, Giulio Paolini, Torino 1990, S. 41 (Der Künstler ist jemand, der sich im Leeren bewegt, ohne darauf zu verzichten, es zu beschreiben. Sein »Gegenstand« ist die durchsichtige Membran, das nicht greifbare Gehäuse dieser »Leere«, in der er sich befindet. Gegenstand seines Blickes ist sein eigener Blick, der als Gegenstand wiederum einen anderen Blick hat.)
- 12 G. P. in: Mirella Bandini, Bruno Corà, Saverio Vertone: Giulio Paolini »tutto qui«, Ravenna 1985, o. S. Kat.-Nr. 34 (Die Arbeit besteht aus neun Leinwänden, die sich von den Symbolen, die normalerweise die neun Planeten des Sonnensystems darstellen, unterscheiden. / Das Ausmaß und die Platzierung einer jeden von ihnen entspricht der Position, die jeder Planet im Raum einnimmt. / Die Figur (Ikarus), der in dieser »Gesprächsszene« wohnt, versucht Venus zu berühren und stürzt dabei auf die Leinwand auf der Erde (die Erde), die einzige Leinwand, bei der das Symbol und das Bild zusammenfallen.)
- 13 G. P. in: Giulio Paolini, »tutto qui«, loc. cit., S. 147 (Diese Rose ist jetzt hier, auf meinem Tisch, aber auch diesmal weiß ich, es wird mir nicht gelingen, sie zu zeichnen, zu fotografieren ..., in einem Wort, sie darzustellen. Daran zu scheitern ist alles.)
- 14 Ludwig Wittgenstein, loc. cit. S. 84, 6.4312
- 15 Ibid. 6.432

Fotonachweis

- | | |
|-----------------|-------------------------------|
| Abb. 15 | Carlo Cellion |
| Abb. 14 | Jacques Hoepffner |
| Abb. 19, 20, 21 | Konstantinos Ignatiadis |
| Abb. 8 | André Moran |
| Abb. 1–4, 6–12, | |
| 13, 17–21 | Courtesy Galerie Yvon Lambert |
| Abb. 5, 15, 16 | Galleria Christian Stein |



15

- 15 L'altra figura, 1984
Zwei Abdrücke und Fragmente in Gips
H.: 215 cm; variabel
Fondazione L. Amelio, Neapel

- 16 L'exil du Cygne, 1984
Zwei Gipsabdrücke, Bleistift und Collage auf Leinwand
50 x 800 cm
Auflage: 500
Biennale Venedig, 1984
Courtesy Galleria Christian Stein, Mailand

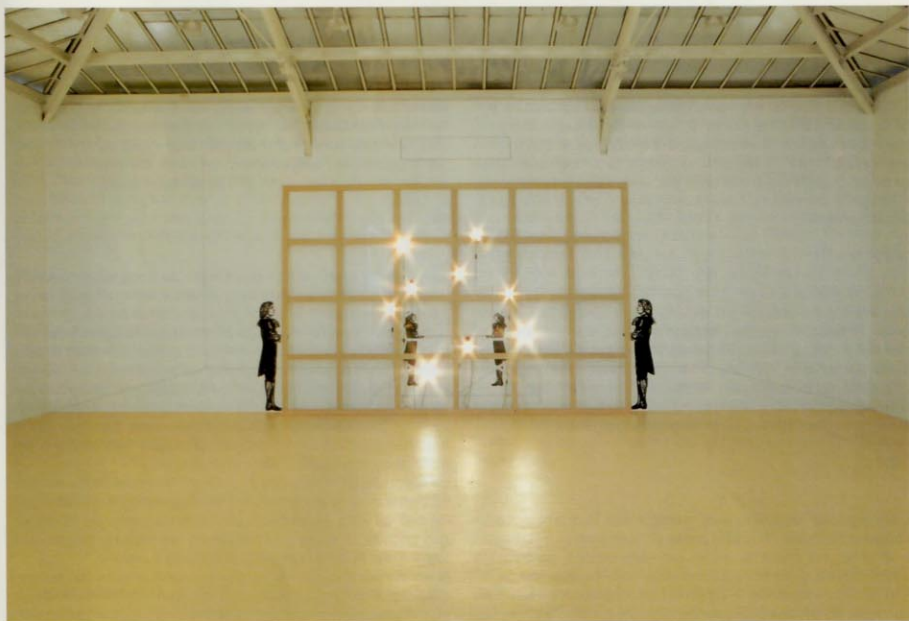
- 17 Su due Piedi, 1986
Leinwand und Objekte
230 x 250 cm
Privatbesitz



16



17



18

- 18 Ni le Soleil, ni la Mort, 1989
Bleistift auf Leinwand, Zeichnung auf Wand, Objekte
1300 x 400 x 25 cm
Privatbesitz
Ausstellung Galerie Yvon Lambert, Paris

- 19 Rosa dei Venti, 1992
Schneiderpuppe, Fotokopien,
Plexiglasplatten und bedrucktes Papier
50 x 50; gesamt: variable Größe
Im Besitz des Künstlers
Ausstellung Galerie Yvon Lambert, Paris



19

L'opera preesiste all'intervento dell'artista (che è il primo a poterla contemplare). La ricerca è tesa verso immagini assolute, inerenti alla natura stessa della tela e all'impiego di una tecnica elementare: colori a tempera, inchiostri, ecc. (la squadratura geometrica della superficie pittorica, la campitura monocroma, il ricalco di una carta quadrettata, il disegno di una lettera, una scala cromatica).

1960

Das Werk geht dem Eingriff des Künstlers voraus (der dessen erster Betrachter ist). Die Recherche richtet sich auf absolute, der Natur der Leinwand inhärente Bilder und auf die Verwendung elementarer Techniken: Temperafarben, Tinten etc. (die geometrische Einteilung der Malfläche, die monochrome Grundierung, die Durchzeichnung eines karierten Papiers, die Zeichnung eines Buchstaben, einer chromatischen Skala).

1960

L'enigmaticità degli strumenti obbliga alla loro lettura come soggetto ineffabile. Il quadro cessa di trasmettere un'immagine e diventa una presenza muta, rappresenta cioè gli elementi stessi con cui si costituisce: una superficie di masonite, un foglio di carta sono rifilati in modo da far intravedere il telaio su cui sono fissati. Una successione regolare di colori è presentata ordinatamente nel «vuoto» di una plastica trasparente, così un barattolo di vernice, il rovescio di una tela, ecc.

1961-63

Der rätselhafte Charakter dieser Mittel macht sie zu irreduziblen Gegenständen einer eigenen notwendigen Lektüre. Die Tafel hört auf, ein Bild zu vermitteln, wird zur stummen Präsenz, nichts weiter repräsentierend als eben jene Elemente, aus denen sie sich aufbaut: eine Oberfläche aus Preßholz, ein Blatt Papier werden derart versetzt, daß man die Leinwand erkennt, auf der sie angebracht sind. Eine Farbskala wird im «leeren Raum» einer transparenten Plastik präsentiert, ebenso ein Farbtopf, die Rückseite einer Leinwand usw.

1961-63

Dimostrazione è forse una delle parole che meglio si Prestano alla verifica dei confini, convenzionali e indecifrabili, dei segni del linguaggio. Mi è parsa quindi opportuna per definire un aspetto della percezione che tende, appunto, a dimostrare se stesso.

1975

Demonstration ist vielleicht eines der Worte, die sich am besten zur Feststellung, sei es konventioneller, sei es unleserlicher Grenzen, sprachlicher Zeichen eignen. Es schien mir daher angemessen, einen Aspekt der Wahrnehmung zu definieren, der dazu tendiert, eben sich zu demonstrieren.

1975

La superficie di una tela, o di un foglio da disegno, sono luoghi attraversati, nell'esperienza del passato e nella prospettiva del futuro, da proiezioni e sperimentazioni innumerevoli. Prima di addentrarsi in verifiche particolari, suggerirei di soffermarci sulla disponibilità e sulla funzione che al supporto vogliamo attribuire. In altre parole, e paradossalmente, tutte le possibili immagini che una qualsiasi superficie ha rappresentato, o potrebbe rappresentare, possono ridursi, o dilatarsi, alla rappresentazione di se stessa. Come in una scommessa con l'infinito, si tratta dunque di trasferire l'identità del segno dalla natura di artificio illusorio a quella di strumento virtuale.

Le esercitazioni in Accademia possono attingere, dallo stesso, ambiente in cui si svolgono, tutte le suggestioni e gli interrogativi che via via si presentano. La «copia dal vero», per esempio, non esclude la copia di un'immagine già dipinta, perché non meno «vera» di un qualsiasi oggetto scelto a caso.

Nulla è insomma più «finito» che un'opera ancora da iniziare: tutto però perché sia esistente, ci induce a «ricominciare». Il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla.

1979

Die Oberfläche einer Leinwand oder eines Zeichenblatts sind Orte, die hinsichtlich vergangener Erfahrungen wie künftiger Perspektiven von zahllosen Projektionen und Experimenten durchquert werden.

Ehe wir uns speziellen Problemen zuwenden, schlage ich vor, ein wenig bei der Verfügbarkeit und der Funktion zu verweilen, die wir dem Bildträger zuweisen wollen. Mit anderen Worten könnten paradoxerweise alle möglichen Bilder, die eine beliebige Oberfläche repräsentiert hat oder zu repräsentieren in der Lage wäre, sich auf die Repräsentation ihrer selbst reduzieren bzw. erweitern.

Wie in einer Wette mit dem Unendlichen handelt es sich darum, die Identität des Zeichens von der eines illusorischen Kunstgriffs in die eines virtuellen Instruments zu verwandeln.

Die Übungen an den Hochschulen können dabei alle sich nach und nach einstellenden Anregungen und Fragen aus ihrem eigenen Ambiente schöpfen. Die «wirklichkeitsgetreue Wiedergabe» zum Beispiel schließt die Kopie eines schon gemalten Bildes nicht aus, da es nicht weniger «wirklich» ist als jeder beliebig ausgebildete Gegenstand. Nichts ist «endlicher» als ein noch zu beginnendes Werk; alles aber veranlaßt uns, «wieder anzufangen», damit es endlich existiere. Der Raum ihrer Ankündigung ist Schauplatz der Repräsentation.

1979

L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte ed al suo posto appare un gentiluomo: tutti i quadri che riuscirà a mostrare in seguito si metteranno in posa, come a formare un'immensa cornice a quel riquadro vuoto. Il punto è di attribuire data e luogo a quel primo istante ...

Non ne sono convinto, forse è vero il contrario: è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?

1983

Sobald der Künstler sein erstes Werk vergißt, tritt er beiseite, und es erscheint an seiner Stelle ein Gentleman. Alle Tafeln, die er später ausstellen wird, werden sich so in Szene setzen, als gelte es, einen gewaltigen Rahmen zu jener leeren Tafel zu bilden. Es geht um die Bestimmung von Ort und Zeitpunkt jenes ersten Augenblicks ...

Ich bin nicht davon überzeugt, vielleicht ist das Gegenteil richtig: es ist der Künstler, der am Schluß erscheint, er ist derjenige, der überdauert! Von wem wären denn sonst jene Spuren, die uns jetzt das Sprechen ermöglichen?

1983

E l'opera, adesso, ad immaginare l'autore. Ciò che si rivela allo sguardo è dunque un momento anteriore ad ogni possibile definizione, oltre il quale tutte le definizioni saranno invece possibili. L'intervallo che ci separa dall'immagine è l'eternità che si consuma nell'attesa dell'inizio.

La visione è affidata a nove figure maschili: il non ancora (o il già più) che celebrano è la quintessenza dell'inespressività e della distanza.

Indossano l'abito del «valet de chambre», la loro presenza è quanto mai anonima e discreta, la loro stessa portata gravitazionale è messa in questione dalle basi trasparenti su cui sono disposti. Al segnale convenuto – buio in sala – gli oggetti che finora erano rimasti immobili, sospesi nelle mani 0quantate di bianco, cadono al suolo.

Un istante dopo le luci si riaccendono, i personaggi sono scomparsi: restano i frammenti, a indicare una traccia mai apparsa. L'artista è lontano, ad ammirare il silenzio delle costellazioni.

1983

Nun ist es das Werk, das den Autor imaginiert. Was sich dem Blick enthüllt, ist daher ein jeder Definition vorgängiger Moment, jenseits dessen allerdings alle Definitionen möglich werden. Das Intervall, das uns von dem Bild trennt, ist eine in Erwartung des Anfangs sich verbrauchender Ewigkeit.

Träger dieser Vision sind neun männliche Figuren; das Nicht (oder das Schon-Nicht-Mehr), das sie zelebrieren, ist die Quintessenz von Ausdruckslosigkeit und Distanz. Sie sind, als Kammerdiener gekleidet, auf eine überaus anonyme und diskrete Weise anwesend, selbst ihre gravitatische Haltung wird von den transparenten Sockeln, auf denen sie angebracht sind, in Frage gestellt.

Beim verabredeten Zeichen – Verdunkelung des Saals – fallen die Gegenstände, die bislang unbeweglich in den weiß behandschuhten Händen ruhten, zu Boden. Einen Augenblick später gehen die Lichter wieder an, die Figuren sind verschwunden. Es bleiben die Bruchstücke, eine nie aufgetauchte Spur anzuzeigen.

Weiter weg der Künstler, der das Schweigen ihrer Konstellation bewundert.

1983

Tanto vale dirlo subito: l'artista, non conosce gli oggetti, non li vede. Eppure, mai come ora tanti oggetti hanno affollato la scena quotidiana, hanno satuttrato il nostro campo visivo ...

Chi è dunque l'artista, vuole o non spiegarsi? O, se si preferisce, dove sono (dove ha nascosto) tutti questi oggetti? L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo. Il suo «oggetto» è la membrana trasparente, l'involucro impalpabile di questo «vuoto» all'interno del quale egli si trova. Oggetto del suo sguardo è il suo stesso sguardo che ha, per oggetto, un altro sguardo.

Dunque gli oggetti non esistono perché esistono le cose, anzi la cosa. Che cosa? La cosa stessa!

1984

Um es gleich zu sagen: der Künstler kennt seine Gegenstände nicht, er sieht sie nicht. Und doch haben noch nie so viele Gegenstände unseren Alltag bevölkert, unser Gesichtsfeld besetzt ...

Wer also ist der Künstler? Will er sich erklären oder nicht? Oder, wenn man so will, wo sind all diese Gegenstände. (Wo hat er sie versteckt?)

Der Künstler ist jemand, der sich im Leeren herumtreibt, ohne darauf verzichten zu können, es zu beschreiben. Sein «Gegenstand» ist die durchsichtige Membran, die ungreifbare Hülle dieses «Leeren», in dessen Innerem er sich befindet.

Gegenstand seines Sehens ist sein eigener Blick, der einen anderen Blick zum Gegenstand hat.

Also existieren die Gegenstände nicht, weil es die Sachen gibt, genauer: die Sache. Welche Sache? Die Sache selbst!

1984

Aus: Kat. Stuttgart 1989

Übertragen aus dem Italienischen von Doris von Drathen



20 O. T., 1992
Collage auf Papier
67,5 x 67,5 cm
Coll. Yvon Lambert, Paris

Doris von Drathen

Vortex of silence

Proposition for an art criticism
beyond aesthetic categories



CHARTA

Of seeing blindness

As a group of us, all friends, stood on a jetty in Venice waiting for the next boat to ferry us to the railway station, Giulio Paolini insisted on letting one *vaporetto* after another go without boarding. "Won't you miss your train?" someone asked anxiously. In a quiet voice, the artist laconically replied, "Il tempo non manca, manca lo spazio."¹

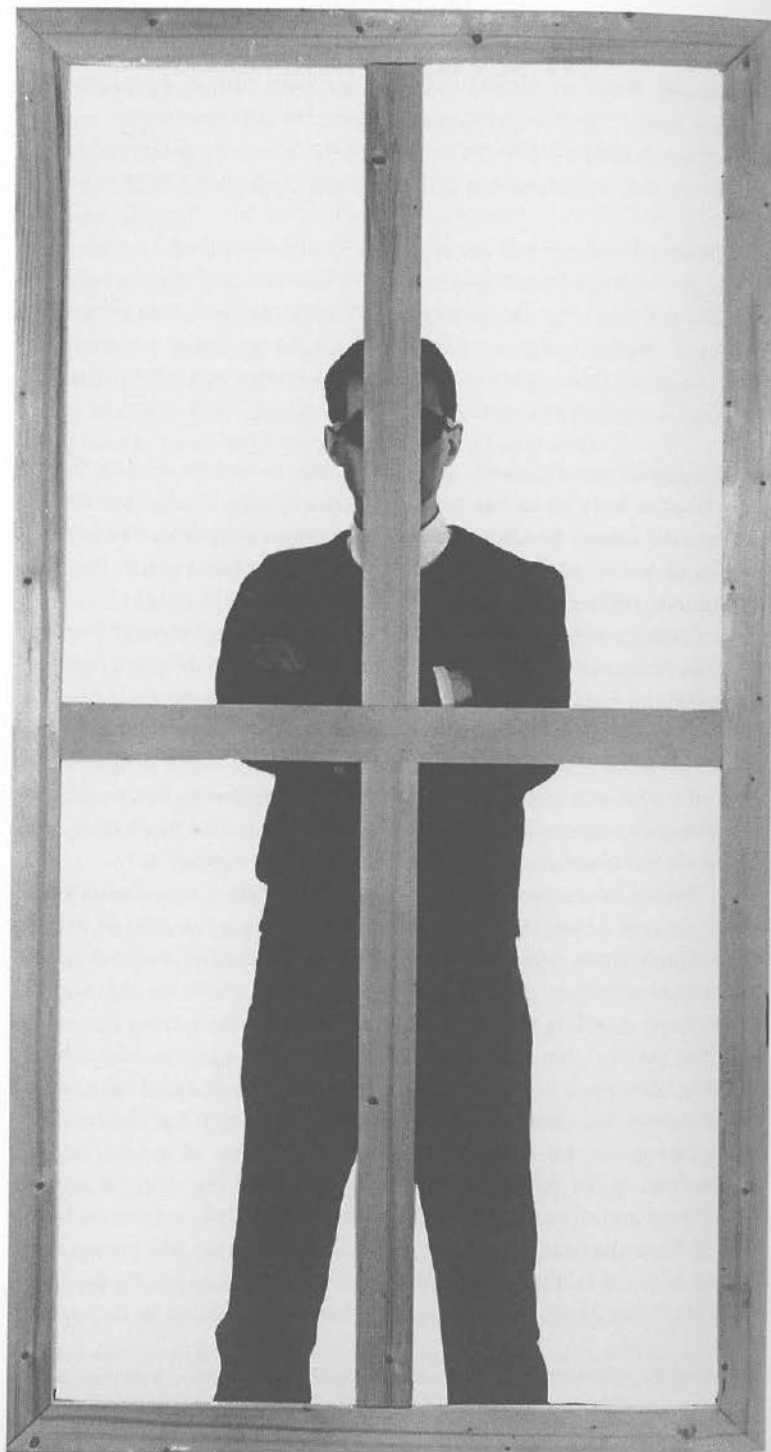
Contrary to what many critics think who have branded Paolini's work as "concept art in the Italian manner", quite a different perspective might be opened up if one were to grasp it as the product of experience and experiment, along the lines of what he himself once pointed out: "The artist is perhaps someone or something like a double agent who not so much applies the ceremony of perceiving the world, but actually *experiences* it, who marries revolution with discretion, who demands the absolute without knowing how to expend it."²

Two of his early works could almost be taken as a motto for an entire oeuvre based on experimentation. *Delfo* is the title of a large photograph from 1965 showing the artist standing behind a tall, uncovered stretcher, peering out into the world. With his legs slightly apart, he is standing in the very centre of the frame's cross braces, so that the vertical brace divides his body lengthways in two, almost entirely obscuring his face, while the frame's horizontal support all but conceals his crossed arms. This might bring to mind the tradition of 'squaring up' for proportions, but what seems of greater significance here is the artist's gaze. His eyes behind the upright support have been additionally masked by sunglasses, while his hands to the rear of the cross brace have also been slipped out of sight between his folded arms. It is almost as if the artist were doubly hiding his work tools from the gaze of the viewer. He himself is staring at the viewer,

First published in *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, No. 33, 1996.

1. "It's not time we're short of, it's space." (The remark was made by Paolini during the 1990 Biennale.)

2. Giulio Paolini, "Non dirò nulla. Appunti per una conversazione su Lucio Fontana", Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1988, in: Giulio Paolini, *Suspense*, Florence, 1988, p. 122.



Delfo, 1965

yet without meeting his eyes. Whereas in the Renaissance the picture was traditionally considered to be a window onto the world,³ here the picture becomes a self-portrait with window frame, which for the artist acts as a visual barrier, and maybe also as a shield.

The second work of exemplary character, one which by contrast addresses the artist's own gaze, was carried out with the artist's back turned to the viewer. Paolini took a pencil, stood in front of a white-washed wall and marked the limits of his visual range with short swift lines, calling the process, *VEDO—la decifrazione del mio campo visivo* (1969) (I see—the decipherment of my field of vision). As can be clearly seen from a photograph documenting this experiment, in order to prevent his field of vision shifting or expanding while he was working on this drawing, he had to keep his gaze rigidly anchored to one spot. In other words, he was forced to grope after the limits of his range of movement rather like a blind man.

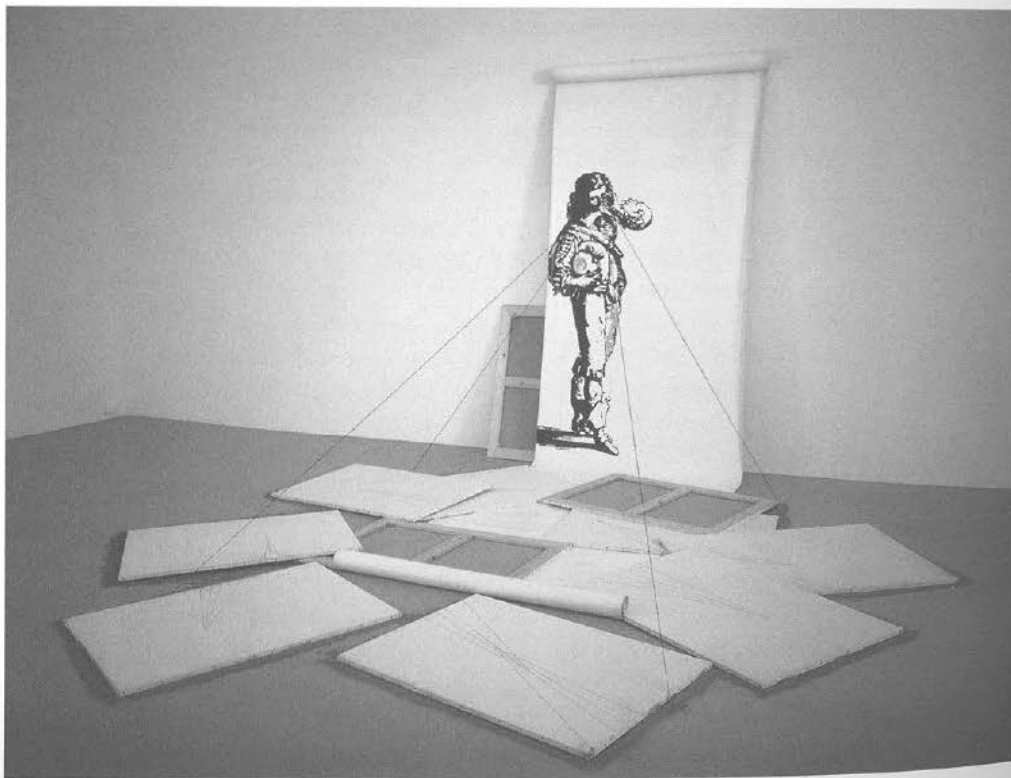
Throughout his work, Paolini seems to take vision itself as his point of departure for a kind of field research that explores the limits of seeing, while also endeavouring to determine how only a slight shift in the horizon could open up these boundaries. One of his earliest pieces, *Disegno Geometrico* (1960), might make more sense if one imagined that, at the very outset of his existential enquiry, he first needed to identify and secure his own centre, rather than heeding the suggestions put forward in most commentaries that this work represents an attempt to build three-dimensional space within a flat plane. What exactly do we see? A rectangular, monochrome white canvas is divided up by two diagonal lines drawn in red crayon that intersect at the picture's very centre. This same point is also intersected by a horizontal and a vertical line drawn in pencil. Since so many other commentaries have placed such emphasis on the imaginary space that is fanned wide open over the surface by these four intersecting lines, let it simply be noted that the marking of a central point is what first and most dramatically strikes our eyes.

On the question of the nature of the central point depicted here, it would perhaps be useful to consider an installation Paolini made some twenty years later, *Hortus Clausus* (1981). Again, what we see is a long piece of photographic paper suspended from a wall and unfurled across the floor. Reproduced on it is the blown-up figure of a seventeenth-century gentleman from a typical engraving of the time who is busy observing something. With his left hand he is mimicking a telescope, through which he is peering at the ground. Starting from a point in his eye, the lines of four tautened threads shoot out into the room. Between the points where these lines end, several canvases are strewn over the floor in a seemingly random fashion. But when the

3. Cf. Leonardo da Vinci, "Wettstreit zwischen Malerei und Poesie", in: *Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus 1270* (part 1, chap. 4), Osnabrück, 1970, p. 31. (Leonardo's *Il trattato della pittura* was started c. 1490 but remained unfinished upon his death in 1519.)

four ends of these threads of sight are lined up with an imagined horizon, it becomes all too clear that this constructional figure measures the extent of the man's range of vision. In this work the term *Hortus Clausus*, designating an idealized secret garden concealed from the world, acts as an image for the restricted, bordered field of vision that we can to some degree shift to and fro and extend within the boundaries set by the human condition. But we will always be dogged by the dramatic awareness of the fact that, in spite of this variability, we can only ever guess at what lies beyond these boundaries.

Taken in this context, *Disegno Geometrico* would then instead appear to describe the adventure of possessing an unlimited perspective from a single central position of observation. The lines of vision are severed by the picture's frame, an abrupt boundary that suggests that these lines could conceivably continue to infinity. In *Hortus Clausus*, however, these boundaries have been incorporated in the *mise-en-scène* in an ironic and almost cynical manner. Arguably, a piece like *Hortus Clausus*, in which Paolini contemplates vision and its limitations from the outside, is only tolerable when contemplated from the security of an anchored central point. So maybe *Disegno Geometrico* could also be taken as a kind of last-resort insurance for his entire oeuvre, a sort of



Hortus Clausus, 1981

imagined ideal compass pinned to the wall, one with which we might dare to set off on a hazardous journey into troubled regions. The persona of the artist appearing behind the empty picture frame in *Delfo* or in the midst of the pencilled marks of *VEDO* can now be supplanted by stereotypical fictitious figurines. Furthermore, even the narrow limits of the scope of human vision can now be observed from the outside and the boundaries of the world shown from another planet.

Does this then mean that the human eye is incapable of assessing the world? It is these kinds of questions Paolini is asking when, for instance, in *Elegia* (1969), he lodges a tiny mirror in the eye of Michelangelo's David, which he has reproduced in plaster, placing it on the very spot where the pupil would be. Or when in 1967 he cut the letters of the word *DOVE* (where) out of reflective glass and distributed them around a room. The loose arrangement of the letters shatters the word and isolates each letter, making it easy to reassemble them into other constellations, such as *VEDO* (I see). This puzzle once more raises the question as to the subject's position, his point of view, linking it to perspective and characterizing this 'I see'—commensurate with 'I recognize'—as a quest. Hence, inscribed into the act of grasping the world is the issue of 'where' and 'whither', as if Paolini were adjusting the principle of 'I think, therefore I am' of classical antiquity to become the 'I ask, therefore I am'⁴ of the Jewish tradition. Yet while Paolini increasingly represents this 'vedo', and the eye itself, as a visual barrier, equating them with a reflective mirror and clearly releasing them from their status as a central point, he also progressively withdraws from the presentation of his own self, dissociating it from his gaze. In 1969 he pinned a tiny disc of white paper onto a white wall; typed onto it in small, lower-case letters were the two characters *io*, the work's title that tautologically pinpoints the centre of its author, 'me'

The equation of one's vantage point with the definition of one's self and their simultaneous shift away from a preconceived notion of centrality are reminiscent of what Wittgenstein wrote about the subject and the eye: "The subject does not belong to the world but it is a limit of the world. Where *in* the world is a metaphysical subject to be noted? You say that this case is altogether like that of the eye and the field of sight. But you do *not* really see the eye. And from nothing in the *field of sight* can it be concluded that it is seen from an eye. For the field of sight has not a form like this:



This is connected with the fact that no part of our experience is also *a priori*. Everything we see could also be otherwise."⁵

4. Cf. Marc-Alain Ouaknin, *Les mystères de la Kabbale*, Paris, 2000, p. 70.

5. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, vol. 1, Frankfurt am Main, 1984, p. 68, 5.632, 5.633, 5.6331, 5.634; in English translation by C.K. Ogden, London, 1922, available from: <http://www.kfs.org/~jonathan/witt/ten.html>.

With *VEDO*, Paolini has visualized precisely this situation of being anchored in the centre of the field of vision. As Wittgenstein puts it, the eye and the self as the boundary to the world is also the eye that does not know what it sees, but for Paolini in the late sixties this became an eye that perceives its own blindness. The blind gaze is commensurate with the silent word when his word-piece *DOVE* dissolves the word into its components and allows the viewer to reassemble them. What Mallarmé initiated at the end of the nineteenth century when he described the word 'rose' as a random accumulation of two vowels and two consonants and thereby precipitated a rupture with the ancient contract between the word and the seen phenomenon, is now taken further by Paolini. But his endeavour is not concerned with illustrating the insights and discoveries of modernism, but with comprehending these through his own experience. The same applies to the shift of the vantage point away from the centre towards the extreme periphery of the field of vision and, consequently, of the perceived world. Paolini's articulation of this process is not academic: he formulates it as a theatrical experiment whose protagonists are art-historical figures. Thus the viewers do not find themselves in front of a picture but witness these works as experience.

Take, for instance, the figure of Lorenzo Lotto's *Giovane* (young man). Paolini presents his image reproduced on a photographic panel, supplementing it with the title of a few words, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) (Young man looking at Lorenzo Lotto), thereby changing the image and the dialogue of glances. Some critics have compared this process to Duchamp's famous alienation of Leonardo's *Mona Lisa* with a moustache and the punning title, *L.H.O.O.Q.* (Elle a chaud au cul/She has a hot ass). But Paolini is not alienating the image, he is catapulting it back into its own time, into the studio context of 1505 that had been captured and frozen in this picture for almost 500 years. All of a sudden the glance of the model is no longer intended for the viewer, but only for the painter. The beholder has been ejected from the line of vision and now looks on from the outside, observing a situation he is excluded from. In Paolini's photograph the viewer's glance is no longer in demand; the viewer is instead relegated to the status of a voyeur secretly observing an intimate and long-past exchange of glances between the artist and his model. Time gapes wide open; all at once the viewer discovers the true reality of the original painting by Lorenzo Lotto—the one that is not before his eyes—and in its photographic reproduction experiences it as a snapshot of an event in the sixteenth century. Isolated within the context of his own time, the viewer is thrown back upon himself and stands alone. For the author of this current experience has himself also withdrawn behind an anonymous photo-reproduction and a slightly shifted title. The

present tense of the title, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, combined with the year of its making, 1967, is the pivotal point that makes Paolini's work a perplexing visual puzzle.

Oscillating in this manner between the Renaissance and the present day, one might relish the delights of further visual puzzles playing on time and space. But perhaps it is more rewarding to examine the experience and the occurrence that this work generates: the glance of the young man in the reproduced image does, after a while, suddenly begin to encompass the viewer. But the viewer himself is looking on in the belief that he is observing this glance from the outside, experiencing the traded glances as a visual puzzle which upsets all sense of orientation.

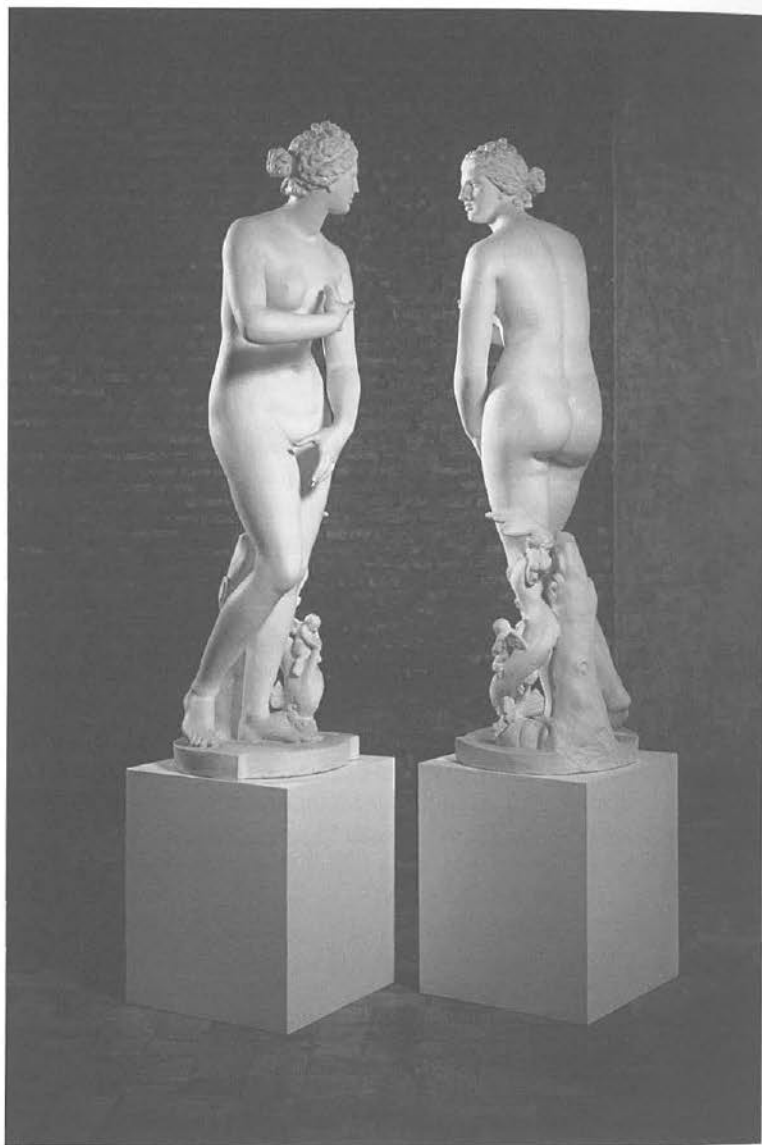
Giovane che guarda Lorenzo Lotto is a turning point in Paolini's oeuvre. The limits of his own field of vision may perhaps have been breached, opening up a strange and unassailable world to perception, but it is a world he continues to be excluded from. Rimbaud's revolutionary proclamation, "Je est un autre" (I is another), with which he wanted to herald the launch of a new future in the dying days of the nineteenth century,⁶ is palpably echoed in this work. The 'I' of the author, as well as that of the viewer, is squeezed out onto the margins. The august and ancient notion of the indivisibility of the self, "I am who I am"⁷, uttered by the resounding voice coming from the flames of the burning bush, is shattered here. But Paolini is not treating this shift away from the centre as a purely aesthetic dimension; he is using the dissociation of the subject from the centre as an exploratory tool in his field research.

Again and again, Paolini seals off the exchange of glances. *Mimesi* (1975) is the title of a series of plaster busts showing identical pairs of heads staring into each other's empty white eye sockets. The glances traded by each of the identical couples has frequently been seen as a 'dialogue' which excludes the viewer. And of course he is excluded, but not from a dialogue—because no true communication is possible between two things of an identical nature. What is visualized here, instead, is the impossibility of dialogue. One could even interpret the expulsion from Paradise in this light, as the preservation of difference, as the reconstitution of the dialogue between God and man, who had aspired to be his equal.⁸ In other words, the viewer experiences these *Doppelgänger* as something of far greater drama than the condition of being excluded: the plaster figures are constructions of mirror images separated by a gaping void, by nothingness. This is the chasm with which the viewer is confronted. Besides which, as images the figures remain intangible, in that

6. Arthur Rimbaud, letter to Paul Demeny, 15.5.1871, from "Lettres du voyant", in: *Œuvres complètes*, Paris, 1992, p. 233.

7. Exodus 3:14. For the comparison with Rimbaud, cf.: George Steiner, *Von realer Gegenwart*, Munich, 1990, pp. 134f (originally published in English as: *Real Presences*, London, 1989).

8. Cf. Marie Balmay, *Le Sacrifice interdit*, Paris, 1986, p. 216.



Mimesi, 1975

through repetition their reality has been suspended.⁹

Thus the busts in the series of *Mimesi* are tautologies that in the void between them leave absolutely no room for a word, sign, glance or interpretation. The same condition is echoed in *Dimostrazione* (1975), a work involving two music stands whose unfolded music rests each hold a photograph showing a further music stand with an unfolded music rest—between them there are no words, no notes. Just as in the piece *L'exil du Cygne* (1984), in which several black swans' feather quills are spiked through sheets of paper loosely dis-

tributed on a panel between two columns and over the surrounding walls in the corner of a room. Paolini is playing on the consonance of the two French words *cygne* (swan) and *signe* (sign, character). Since he is indeed doing nothing more than showing the absence of a swan, he can also go so far as to speak of the absence of signs. On a non-linguistic level, however, this installation is highly eloquent.

In his work *L'altra figura* (1984) (The other figure), Paolini has again placed two identical figures on plinths; this time the statuettes are standing so far apart that their lines of vision are not trained on one another, but peer in opposite directions. Placed on three further plinths standing directly in line between the other two, as well as between the figures' feet, are small piles of shards. Fragments of this kind can be seen throughout Paolini's work, almost as if to say that once the single point of view has been shattered and the coherence of identity deconstructed, the image has ceased to be possible. Or, conversely, that it is precisely from such shattered debris that a new image could be forged. But the shards also evoke something else: the secret presence of the author, signalled by the palpable gesture of having demolished and piled up the remnants. A destructive gesture is the theme of a photographic collage entitled *Cythère* (1983), a seascape whose glass frame is severely cracked in a star shape, as if it had been pounded with a fist. As Paolini points out, "A gesture that is necessarily resolute and irreversible has been made in order to indicate the distance of the horizon."¹⁰ It is the very destructiveness of the demolishing gesture that turns it into a constructive gesture capable of creating space, since the gap established between the cracked glass and the picture's surface is primarily what makes the horizon recede much further into the distance.

A plaster hand picking up small lumps of plaster and inserting them between the pages of a thin book, maybe to mark certain ideas, is the motif of *L'Arte e lo Spazio* (1987) (Art and space), which bears the subtitle *Quattro illustrazioni per uno scritto di Martin Heidegger* (Four illustrations for an essay by Martin Heidegger). As the hand leafs through the book, it sets empty spaces between the pages, intervals that ultimately transform the entire book into a spatial construction. Revealingly, one of the ideas Heidegger formulates about space in this small publication is: "Emptiness is considered ... to be the lack of filling for hollow spaces or intervals. Presumably, however, emptiness is intimately united precisely with the particular nature of a place and is hence not a lack but a kind of accentuation."¹¹

9. Cf. Jean Baudrillard, "The principle of simulation overcomes the principles of reality and of desire", in: Jean Baudrillard, "Der symbolische Tausch und der Tod", 1982, quoted in: Wolfgang Welsch (ed.), *Wege der Moderne*, Weinheim, 1988, p. 162.

10. Paolini, *Suspense*, op. cit., p. 177.

11. Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, 1969, p. 12: "Die Leere gilt ... als das Fehlen einer Ausfüllung von Hohl- und Zwischenräumen. Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen." (translated here by M.P.)

Emptiness is a constant feature and leitmotif in all of Paolini's spaces and installations. The absence of the author, of whom sporadic traces do nonetheless crop up, is frequently accompanied by an absence of the image itself. So, if the viewer is left 'empty-handed' by the identical busts of the *Mimesi* series, surely it is utterly consistent to present him with a blank canvas whose only points of reference are the author's shoes perched up on top the canvas and a pile of books supporting it from beneath—its title: *Su due piedi* (1980) (On two feet). The traces and gestures of the artist also always imply his remote, former presence, suggesting a sense of time that is materialized between the appearance of the author and that of the viewer.

In *Empedocle* (1980) a stage-like space unfolds in the void between a mirror on the ground and a plaster-cast foot on the ceiling, an immaterial arena where Paolini recounts the legend of Empedocles. The philosopher, it is said, one day decided to pretend he could ascend to heaven and thus vanished into the billowing smoke of Mount Etna before the eyes of a vast crowd. But his planned deception failed and he was fully consumed by the flames of the volcano, all except for his sandals, which were spat out again several days later in a fountain of lava.¹² Draped around the round mirror on the floor is a piece of gold cloth: an imaginary crater bearing the reflection of the white foot mounted above it on the ceiling.

Echoing in the desire to expand one's own horizon of vision and in the courage to let go of the primal grasp on a fixed central point as in *Disegno Geometrico*, there are palpable vestiges of a yearning for the heavens that once propelled Icarus. But in Paolini's installation *La Caduta di Icaro* (1981) (The fall of Icarus) a very particular story is being told. As the artist comments: "The work consists of nine canvases that differ from the symbols conventionally used to depict the nine planets in the solar system. The dimensions and the location of each one correspond to the positions they occupy in space. The figure of Icarus who inhabits this 'conversation piece' tries to touch Venus, causing him to crash down onto the canvas on the ground (Earth), the only canvas in which both the symbol and the image coincide."¹³ Paolini omits to mention that on the floor, loosely grouped below the nine canvases suspended in space that represent the planets, there are nine chairs, almost like a silent invitation to nine muses to take a seat. One of the chairs has fallen over, revealing beneath it a black tailcoat. The white shirt, scarf and collar belonging to it are still hanging 'in the stars' Paolini has set up his actual stage in the empty void between heaven and earth, itself caught in a placeless free

12. Cf. *Der kleine Pauly*, Munich, 1979, vol. II, p. 258.

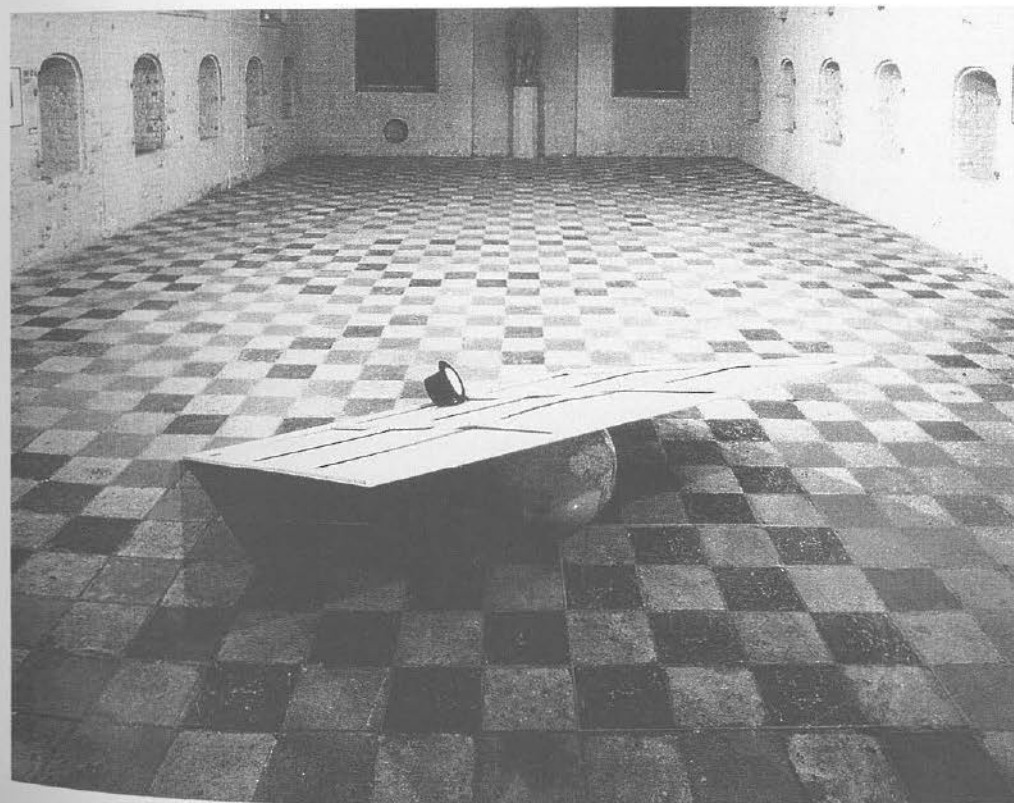
13. Giulio Paolini, in: Mirella Bandini, Bruno Corà, Saverio Vertone, *Giulio Paolini 'tutto qui'*, Ravenna, 1985 (unpaginated)

14. Paolini, *Suspense*, op. cit., p. 147.

15. Wittgenstein, op. cit., p. 84, 6.4312

fall. But here, for the first time, Paolini has directly addressed a dimension that elsewhere in his work he has treated more as a by-product: the lure of beauty. It is not only the yearning for an expanded horizon of perception or the ambition to breach the narrow limitations of our earth-bound existence that has caused Icarus to break his neck, it is also his longing to touch the most beautiful of all goddesses. Paolini, it would seem, also works under the shroud of a yearning for beauty, but he does not allow it to become the object of his endeavours: "This rose is now here on my table, but again I know I will not manage to draw or photograph it ... in a word, to represent it. Simply to smell it is everything."¹⁴

Paolini's work is generated by more than just an awareness of removing himself from the image as the author. In his analysis of vision he also explores the absence of pictorial subjects, establishing simple links between pictorial fragments and allowing empty space to act as a productive source of spatial and pictorial composition. It is as if he were colluding with Wittgenstein's insight that, "the solution of the riddle of life in space and time lies outside space and time."¹⁵



Abat-Jour, 1986

One work appears to be a parody of the Icarus theme: *Abat-jour* (1986) (Lampshade). An enormous, brightly lit canvas is propped up against a small globe, actually casting half of it in shadow. Rather than Earth being the source of light for this 'lampshade', it seems that the canvas is in fact screening off the sunlight. A top hat lies on the stretcher's sloping surface, as if Icarus had lost it during his fall. From the figure depicted in *Hortus Clausus*, whose line of vision was charted within a limited field, it requires only a small step to span the range of vision—the canvas—*outside* the world. Nonetheless, the leitmotif in Giulio Paolini's oeuvre remains the small figurine trapped within the borders of its range of vision, however much it endeavours to modify its vantage point—a highly dramatic subject for someone so widely misapprehended as a 'conceptualist'