

Germano Celant, Giulio Paolini, in Id., Senza titolo 1974, Bulzoni, Roma 1976, pp. 257-262.

Se l'arte ha un'esistenza reale, conoscibile mediante la fenomenologia e la semiologia, la filosofia e l'estetica, essa è un "esistente", dinamico e concreto, che non cessa di evolvere secondo un certo modo di pensare e di operare. Appare quindi come una determinazione oggettiva. È un oggetto o apparato, di cui converrà verificarne l'esistenza, trattandolo, a priori e a posteriori, nei suoi processi fondamentali. Questa verifica è iniziata negli anni sessanta quando si è presa in considerazione, invece dell'artefatto¹ singolo, la totalità degli artefatti: l'arte, come insieme autosignificante. L'assunzione del "tutto" artistico, evitando la scelta dell'artefatto per investire di significato il contesto "arte", ha costretto la ricerca a ripiegarsi su se stessa. L'arte si è allora ritrovata, nell'opacità e nella impersonalità dei suoi processi, a riflettere sulla sua "fisionomia" e sulla "misura" linguistica delle sue strutture comunicazionali. Ha voluto conoscere quale immagine si è data e ha cercato di vedersi come sistema pieno di atti, senza autore, o di costruzioni, senza costruttore.

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

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

Ne consegue che l'arte aspira a non dar vita a nuovi insiemi linguistici, ma gira intorno al significato di se stessa. Si realizza e si vede come entità autonoma e come strumento prefabbricato. Non si stravolge negandosi, ma prende coscienza di "esserci", analizzandosi ed oggettivandosi.

Una ricerca di "autocoscienza", sollecitata dall'idea che l'arte è prodotto del proprio prodotto, che è sfociata nella decodificazione, pragmatica e filosofica, delle particolarità e delle generalità dell'arte.

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

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

Disegno geometrico consiste nella "scelta di copiare su una tela, nella giusta proporzione, il disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie"⁴ (fig. 1).

Questo lavoro circoscrive immediatamente l'ambito della sua ricerca, che tende a delimitarsi, mediante un discorso svolto in termini "reali" e "convenzionali", all'analisi del linguaggio "positivo" e concreto dell'arte.

Un procedere che si approfondisce negli anni seguenti, quando Paolini “riflette” non solo sui limiti possibili dell’arte, ma sugli strumenti connessi, quali la tela, la grafia ed il colore. In particolare quest’ultimo focalizza la sua attenzione tanto da dedicargli diversi lavori. Prima come “categoria” è rappresentato dal suo contenitore, poi come “croma” è attestato dai cubetti di diverso colore ed infine come inventario di scelte cromatiche possibili è documentato tramite il campionario commerciale dei colori, plakat cartoon (fig. 2).

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

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

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

Ma se l’artefatto storico è un “oggetto” evidenziabile, l’iconografia è occasionale. Essa tende a giustificare temporalmente l’esistenza del “quadro” come discorso. È anzi l’attestato neutro dell’idea concreta di “discorso” artistico, come il titolo *E* è l’enunciato divergente dell’autosignificanza del titolo stesso. Un’operazione conoscitiva che non evita nessuna implicazione concreta dell’arte, cosicché negli stessi anni, Paolini passa a considerare come parti costitutive del contesto arte, il visitatore, lo spazio e l’ambiente, ipotizzando delle esposizioni in cui il pubblico fosse “in mostra”, diventasse cioè oggetto di indagine e d’esposizione. Può apparire abbastanza comprensibile che la scoperta di una molteplice ubiquità del contesto arte possa condurre a rilevare alle entità correlate, tra cui diversi oggetti, anche il supporto del supporto, la parete occupata dall’opera d’arte. Nel 1964 Paolini espone una serie di pannelli in legno compensato; elementi capaci di ricordare l’entità fisica occupata dal quadro e appesi alle pareti. L’uso di superfici neutre serve a caratterizzare non i valori, ma il rapporto di occupazione di una superficie sull’altra. L’idea di occupare lo spazio è centrata sull’identità tra le due superfici, quadro e parete, e sul significato di una superficie sull’altra, che al fine diventa uno strumento che illustra se stessa, in *Duepiùdue* (fig. 3). “La fotografia sul pannello più grande è l’immagine di come il quadro si presentava davanti all’obbiettivo, riproduce cioè l’immagine stessa che si ha del quadro”⁶. In base a questo lavoro la definizione di supporto e dell’immagine del supporto, tramite la fotografia, si esibisce, comprendendo così al suo interno la lettura esterna. Una coscienza dell’esserci fisico e visuale del supporto che chiama in causa l’esserci storico dell’autore, i cui prodotti si inseriscono in una storia dell’arte, insieme alla sua immagine.

174 è un pannello di legno su cui è incollata la fotografia della pagina 174 di un libro d’arte, riprodotte il diagramma dei movimenti artistici dal 1900 al 1965, data di esecuzione del lavoro. Il significato “è di dare al quadro proprio la misura della collocazione storica con cui viene a coincidere; il quadro è così il limite estremo e fisico del diagramma che riproduce”⁷.

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

L'istanza di calare all'interno della ricerca l'implicazione storica, l'istanza d'autore e tutte le cause che hanno concorso all'affermarsi dell'oggetto d'arte conducono Paolini ad allargare ulteriormente l'analisi per assumere non solo i dati essenziali, ma "i dati in situazione". I quali sono "descritti" tramite un medium capace di massima oggettività, la fotografia. La fotografia dilata infatti l'analisi fino ad includere tutti i dati precedentemente evidenziati, ricostruendone la genesi. L'adozione della fotografia, dal 1965, come "riflessione" del contesto globale dell'arte rende meno incombente la materialità del processo analitico e sposta la ricerca su un piano strettamente concettuale di defisicizzazione dell'oggetto. Il superamento dell'oggettività, avvenuto con l'adozione della fotografia, assume però il medesimo valore analitico dei lavori precedenti. Il documento appare come tela fotografica. "Con la fotografia ho modo di dilatare il linguaggio fino ad includere l'indagine dei gesti e la figura dell'autore"⁸, che da *Delfo* a *Diagramma 8*, del 1965, sino a *D867* del 1967 (fig. 4), compare come veicolo di se stesso. La ricerca temporale non procede meccanicamente secondo una continuità prestabilita, dal presente al passato o dal passato al presente. Il circolo del tempo ammette interruzioni e pause che non riguardano soltanto il contesto specifico dell'arte, ma anche dell'artista, con le sue predilezioni storiche e linguistiche. Cosicché dal 1968 Paolini invoca, nel suo lavoro "la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David"⁹.

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

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

Vedo, esposto a Documenta, è la stesura diretta sulla parete di una serie di punti a matita corrispondenti alla superficie del campo visivo di Paolini (fig. 7). È la documentazione della finitudine dell'autore, quindi è l'attestato di un altro limite dell'arte. Una finitudine che dal 1970 "si ridipinga" o "si riscrive", nella raccolta delle firme e delle date dei lavori precedenti, dal 1960 al 1971.

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

"Finora era il linguaggio in se stesso a presumere l'immagine, ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio"¹¹, per cui le opere da quest'anno diventano il diaframma tra il suo lavoro ed il modo di vederlo. Un lavoro che, per essere rivisitato, deve essere la proliferazione razionale del precedente.

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

¹ Dal latino *arte factum*, fatto ad arte.

² M. Volpi, *Fabro Paolini Kounellis*, catalogo della mostra, QUI Arte Contemporanea, Roma, aprile 1968.

³ G. Paolini, *Note di Lavoro*, 1971-72, inedito.

⁴ G. Celant, intervista con G. Paolini, 1972, inedito.

⁵ G. Paolini, *Note di lavoro*, cit.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

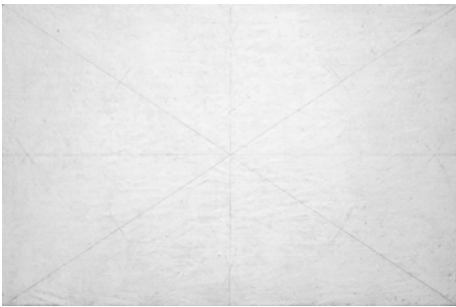
⁹ G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1968.

¹⁰ G. Paolini, *Note di Lavoro*, cit.

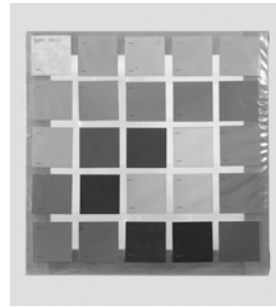
¹¹ C. Celant, Intervista con Paolini, cit.

© Germano Celant

Prima pubblicazione in G. Celant, *Image of the Image*, in "art and artists", vol. 9, n. 98, Londra, maggio 1974, pp. 12-17 (in inglese).



1. *Disegno geometrico*, 1960



2. *Senza titolo (Plakat Carton)*, 1962



3. *Duepiudue*, 1965



4. *D867*, 1967



5. *Capitemi!*, 1966



6. *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto, 1967



7. *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969