

**Tommaso Trini, Giulio Paolini, in “Art press”, n. 4, Parigi, maggio - giugno 1973, pp. 14-17.**

« La seule histoire de ces œuvres est qu'elles sont consacrées de façon absolue au phénomène, ancien, de la vision. »

Giulio Paolini, 1970

## DESSINER

Au début, Giulio Paolini intervient dans l'expression artistique par le préliminaire du dessin, un dessin géométrique, donc une mesure. De 1960 à 1963, il traite successivement le thème de la toile, puis celui de la couleur, mesurant, par la technique élémentaire du dessin, les relations de critique du tableau et ceci « en fonction d'une lecture réduite de l'œuvre, c'est-à-dire de la pure apparence ». La critique est inhérente à l'opinion selon laquelle « projeter, aujourd'hui, ne peut que signifier volonté d'une expérimentation “déterminée”, c'est-à-dire qui ne vise pas à, mais se consacre à... », et comme telle, c'est une critique interne de l'art. Il écrit encore en 1963 : « le dessin “signifie”, révèle l'intention, le tableau l'oublie, l'efface ». Dès le début, ce n'est pas le projet qui compte, mais l'analyse du projet.

Les premiers travaux situent et mesurent cet effacement que Paolini ne poursuit pas intentionnellement comme un processus réducteur, mais parce qu'il appartient déjà au langage visuel. N'oublions pas que lorsque Paolini entreprend son œuvre, il ne peut que composer. Littéralement, avec *Disegno geometrico* (Dessin géométrique) (1960, fig. 4), il accomplit l'opération préliminaire à tout dessin – l'équarrissage de la surface – en sectionnant au crayon l'espace d'une toile. Avec *Disegno di una lettera* (Dessin d'une lettre) (1960), où la lettre A est dessinée avec une précision impersonnelle sur une toile dont le fond est apprêté pour recevoir la peinture, le tableau devient le support d'un langage discontinu, l'écriture. Avec *Senza titolo* (Sans titre) (1960), tout le problème du tableau est défini, qui se fait *topos* visible du discours de / sur l'art et n'est plus seulement apparition de signes: apparaît seule, ostensible, une simple toile en tant que toile. La transcription en termes structuraux des éléments continus et discontinus du tableau touche à la tautologie car Paolini, plutôt que de les abstraire d'après un langage déjà codifié – celui de la peinture, d'une toile déjà peinte – les élabore à partir de matériaux encore à combiner tels que la toile, le crayon, le tire-ligne, le châssis, les boîtes et les tubes de couleurs etc. La pratique de la peinture est tautologique, plus que ne l'est sa lecture.

Les travaux de 1961-62 poursuivent cette mesure concrète des objets qui permettent de réaliser un tableau, une peinture, mettant en évidence la toile et l'attente de la couleur. Paolini présente un châssis dans le vide intérieur duquel une toile de dimension réduite est suspendue avec des fils ; le tout est enveloppé de matière plastique transparente. Le châssis circonscrit un espace, tandis que la toile intérieure peut être interprétée comme le « sujet » du tableau ; une fois dissociés les composants du support qui ne sont plus rigides, ceux-ci laissent une ouverture, une transparence qui indique le mur comme surface réelle du tableau. Ainsi, Paolini suspend aussi un pot de peinture à l'intérieur du châssis d'un tableau retourné contre le mur et enveloppé de plastique transparent. Ainsi présente-t-il d'autres aspects extrinsèques de la couleur (montrée dans des tubes fermés, dans un assemblage, sur un *Plakat Carton* qui montre les différentes valeurs chromatiques standards) pris avant son utilisation, et même avec de l'indifférence pour celle-ci. Pour Paolini, qui jusqu'à ce jour n'a colorié que rarement ses travaux, et seulement dans une intention didactique, la couleur est l'un des composants du langage pictural qui tombent sous son analyse, mais qu'il n'emploie pas. Probablement parce que la couleur est l'agent privilégié du stimulus optique, qu'elle est le véhicule des images, et Paolini cherche précisément à ne véhiculer aucune image; ou parce que la couleur, l'élément le plus intellectuel du tableau, chargerait inutilement d'une polysémie sa rigoureuse analyse des matériaux du langage pictural.

Parmi ceux-ci – et après la structure propre au tableau – Paolini admet l'iconographie que l'histoire de l'art fait préexister aux choix individuels d'un artiste. En 1962-63, apparaissent des « citations » iconographiques d'œuvres de Perilli, Schifano, Novelli, mais pas seulement d'artistes contemporains; au travers de reproductions d'art l'artiste passe d'un portrait de Bronzino à un *Portrait présumé de Pirro* (1963); la reproduction du portrait, dû au premier, d'Eléonore de Tolède, est superposée, sans être intégrée, à un châssis laissé en évidence ; le portrait présumé de Pirro est collé sur l'envers du tableau dont la surface visible est constituée d'un papier millimétré (autre paramètre du signe, déjà plusieurs fois étudié par Paolini). Bref, la mesure des relations de critique, à l'intérieur de l'art lui-même, s'étend aux prédéterminations extérieures qui conditionnent chaque œuvre, chaque artiste.

Ces remarques ne peuvent rendre compte de façon intéressante des rapports logiques établis par Paolini, pendant ces années de formation, d'un travail à l'autre, d'en rendre compte en fonction des différences, des variantes, des prolongements. Il n'est pas possible – que le lecteur en soit averti – de définir le « pourquoi » de son schéma dynamique de déterminations, mais seul le « comment » de leur apparition peut l'être. Bien sûr, l'œuvre même de Paolini tend à ne pas aller au-delà d'elle-même, à ne pas favoriser les points de repère extérieurs, parce qu'elle est précisément conçue comme une investigation opérationnelle, et non pas aprioriste, de ces mêmes points de repère. Ainsi, par exemple, l'apparition des modèles iconographiques librement tirés de l'histoire de l'art, suppose le point de vue d'un spectateur de cette histoire et, en effet, Paolini accepte depuis 1963 l'évidence dialectique du rapport auteur-spectateur. Une fois admise, au sein de son investigation, la présence du spectateur – non comme une simple notion, mais comme contrepartie active dans le contrat perceptif établi par la communication artistique –, Paolini entreprend, dès 1964, de mettre en évidence l'action de l'espace, du lieu, dans lequel son travail s'inscrit. Ici aussi, l'extension est logique mais n'est pas expliquée, les mises en évidences s'accumulent mais ne restituent pas les critères en fonction desquels Paolini en a mis à profit quelques-unes et éliminé d'autres. La critique d'art est mise dans l'impossibilité, dans l'incapacité, d'étudier les critères et les choix prioritaires d'un artiste lorsque l'artiste fonde proprement son travail sur la discussion de ces critères et de ces choix, objectivement issus du contexte artistique, comme c'est le cas pour Paolini. Elle ne peut que rapporter les conclusions faisant suite à l'examen.

« Il y avait cette visée d'une image objective, dans le sens où à ce moment-là j'ai essayé de soustraire le tableau à sa fonction de véhicule de l'image », dira Paolini par la suite. « C'est-à-dire que j'ai présenté le tableau comme une image de lui-même, en d'autres termes l'image du tableau est constituée des mêmes éléments que ceux qui le composent ... Ceci me paraissait alors une opération objective, à savoir le respect absolu du procédé et des matériaux; aujourd'hui, de loin, je le vois plutôt comme le désir d'une image absolue. Objectif et absolu sont un peu les termes, les deux pôles, entre lesquels mon travail oscille. »

## SITUER

A partir de 1964, après être parvenu au point zéro des formes visibles et préétablies du système linguistique de l'art (l'élément objectif) dans une multiplicité de travaux sans autre « finalité » que celle d'exaspérer la perception visuelle d'une façon ostentatoire, capable de stimuler la réflexion mentale (l'élément absolu), Paolini situe tous les termes concrets et intellectuels de son œuvre, désormais en possession de sa propre identité. *Ipotesi per una mostra* (Hypothèse pour une exposition) (1963) entend faire connaître un public préexistant aux visiteurs réels qui sont le sujet de l'exposition. Lors de la première exposition personnelle qui a lieu effectivement à Rome en 1964, sont exposés des panneaux de bois, neutres, qui mettent en évidence l'occupation de l'espace par une image sur un tableau, sur un mur, où l'image peut tout aussi bien être la photographie du panneau exposée sur le panneau lui-même, comme dans *Duepiudue* (Deux plus deux)

(1965). Le spectateur, puis l'espace d'exposition de l'œuvre, puis le temps – soit le temps historique de l'art, soit le temps existentiel de l'auteur – sont les prédéterminations extérieures acceptées par Paolini pour mieux les neutraliser ; il les voit et les donne à voir afin qu'elles n'affectent pas de façon occulte et conditionnante la clarté des énoncés.

La situation du tableau dans l'espace renvoie à la préexistence du lieu (galerie) et donc de son auteur (l'artiste). *Senza titolo (un quadro)* (Sans titre (un tableau)) (1965) est constitué de deux toiles identiques accolées, d'autres toiles (1966) sont, lors d'une exposition à Milan, disposées de façon à rendre visibles tantôt les limites du lieu (les angles), tantôt l'illusionnisme lié à la perspective, tantôt l'étalement dans le temps des différents stades d'un tableau, depuis le châssis vide jusqu'à la toile blanche, jusqu'à l'artiste représenté au moment où il saisit la toile etc. dans *Capitemi ! (Comprenez-moi !)* (1966). L'occupation visuelle et spatiale de l'œuvre est aussi analysée en fonction des mots qui depuis toujours désignent les notions préétablies de l'espace : les mots « lo spazio » (l'espace) et « qui » (ici) (1967) énoncent leur propre localisation sur les quatre murs et en un point du sol de façon à ce que coïncident la lecture et la réalité, le concept et l'objet.

Si dans *Monogramma* (Monogramme) (1965), Paolini découpe grandeur nature sa propre silhouette en train de peindre, il étend sa présence en tant qu'auteur à un signe parmi d'autres signes dans *Delfo* (Delphes) (1965) où le rapport toile-châssis-artiste est mis en évidence par l'image photographique de Paolini derrière le châssis, image elle-même superposée au châssis réel de façon à ce que le recto coïncide avec le verso du tableau. La mise en situation de l'auteur survient également dans le temps en fonction d'une reconnaissance tout aussi mentale que la plus complexe relation critique entre auteur et spectateur. Paolini, qui du rôle de spectateur de l'histoire de l'art est passé à celui d'auteur, peut maintenant passer d'auteur à spectateur de son œuvre qui fait partie de cette histoire, dans un renversement des rôles et des fonctions qui sont remis en question sur le thème de l'identité. *Diaframma 8* (Diaphragme 8) (1965, fig. 1) est l'image photographique de Paolini, pris dans la rue alors qu'il transporte une toile : une image réalisée lors d'un travail précédent où l'on voit aussi apparaître le photographe qui prend Paolini au moment où celui-ci saisit une toile, complétée ensuite avec *D 867* (1967, fig. 2), parfaite tautologie constituée de l'image photographique représentant Paolini dans la rue en train de transporter, non plus la toile vide, mais justement *Diaframma 8*. Ainsi naissent ces renvois complexes à l'intérieur de l'œuvre qui seront interprétés comme des « secrets » à déchiffrer, considérés à tort comme l'opacité littéraire d'une œuvre qui, au contraire, est strictement consacrée au « phénomène ancien de la vision », à commencer par sa propre et perpétuelle visibilité.

En présentant avec *174* (1965) l'agrandissement d'une page de livre d'art, un graphique qui dresse l'inventaire des mouvements artistiques de 1900 à 1970, Paolini affirme (bien qu'il ne l'énonce pas, il n'a jamais explicité son propre travail en termes théoriques) que son investigation tombe dans le déterminisme historique. Il assume l'histoire comme s'il s'agissait d'un présent opérationnel et donc comme une prévision du passé, hypothèse d'une « révision » de ce que d'autres yeux et d'autres artistes ont vu et effacé.

## VOIR

Il est nécessaire et il est correct de voir dans l'œuvre de Paolini des anticipations de caractère conceptuel et analytique, mais aussi ses différences par rapport aux manifestations de l'*art conceptuel*, et son anti-purisme par rapport à l'*art analytique* (nous renvoyons à la lecture approfondie de G. Celant dans *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, 1972, où sont bien mis en lumière les raisons du développement de l'œuvre à l'intérieur du contexte historique de l'époque). Il est utile aussi de souligner que les formes conceptuelles et analytiques, telles qu'elles se sont développées depuis 1965, codifient précisément des pratiques

empiriques comme celles de Paolini, les matériaux et les idées non systématiques de travaux qui n'ont pas retenu de leçon des systèmes précédents mais qui les ont forcés.

La liberté avec laquelle Paolini se déplace dans l'histoire, parmi les documents du passé, parmi les technique (de reproduction et d'enseignement) qui nous les transmettent, tend à produire un déconditionnement de notre perception, optique ou mentale. Paolini, qui est un auteur sachant être spectateur, propose des hypothèses, les « secrets » perceptifs des autres auteurs et de son œuvre afin de se libérer lui et les autres spectateurs de tout déterminisme optique et préconceptuel. Voici quelques-unes des œuvres qui opposent ce relativisme de la perception, impersonnel et non-psychologique, à une incapacité à voir : *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (Jeune homme regardant Lorenzo Lotto) (1967), est la reproduction sur toile photographique et au format original d'un portrait d'un jeune homme de Lotto. Paolini le décrit : « le portrait est très beau : le sujet regarde fixement l'objectif, c'est-à-dire le peintre, au point de restituer l'impression du moment où Lotto peignait ce tableau. Le titre est précisément *Jeune homme regardant Lorenzo Lotto* ». « *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco* (Au milieu du tableau Flora répand les fleurs, tandis que Narcisse se regarde dans une amphore d'eau tenue par la nymphe Echo) (1968) est la reproduction photographique d'un détail du tableau de Poussin ; la reproduction est double, un tableau posé sur un autre tableau plus grand, afin que Flora elle-même présente au spectateur les traits sous lesquels le peintre l'a représentée. » *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (Le dernier tableau de Diego Vélasquez) (1968), reproduit les personnages reflétés par le miroir des *Ménines*, les inverse et les montre grandeur nature, avec pour résultat la représentation devant nos yeux de la scène vue par Vélasquez, «et rendue invisible d'une part à cause de la structure du tableau d'autre part à cause de son existence en tant que peinture ».

On retrouve dans ces travaux et dans d'autres encore, les procédés, non pas de l'iconologie ou de la phylogénèse historique, mais plus simplement de l'investigation des procédés symbolistes qui mènent à l'illusionnisme, quelles que soient les techniques et les époques. Paolini semble même accepter le principe de l'autorité des auteurs du passé – caractéristique jusqu'à la naissance des expériences scientifiques et critiques, et définitivement abolie en art par les avant-gardes modernes – lorsqu'il écrit (en 1968) : « Je fais appel dans mon travail à la transparence étymologique des œuvres de Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David. » En fait, il ne reconnaît que la nécessité première de se confronter aux problèmes de la connaissance (ne serait-ce que comme la « transparence étymologique ») et de le faire au moyen de la désignation des jeux, illusionnistes et magiques, qui régissent la structure immuable et gnoséologique de l'art. Si avec *L'invenzione di Ingres* (L'invention d'Ingres) (1968) – superposition sur l'autoportrait de Raphaël, de « l'autoportrait de Raphaël » repeint trois siècles plus tard par Ingres – Paolini fait coïncider l'invention avec la répétition ou la copie, il intervient ensuite une nouvelle fois avec *2121969* (date d'une exposition à Milan) – qui est la photographie de la galerie entièrement vide bien qu'elle soit le lieu où il présente d'autres travaux tout à fait visibles – sur la question qui le préoccupe : dans quelle mesure la visibilité ostensible d'une œuvre ne nous cache-t-elle pas celle-ci à l'esprit, jusqu'à quel point son absence ne nous rappelle-t-elle pas à sa présence ? Ce travail constitue un nouveau degré zéro de la vision, un énoncé différent de la proposition initiale selon laquelle « le tableau efface le projet ».

On remarque que l'œuvre de Paolini procède par cycles qui tendent à épuiser, à l'intérieur d'eux-mêmes, les différents niveaux de connaissance d'une investigation spécifique prédominante, mais non pas isolée. Chaque cycle met en jeu tous les éléments coexistants dans la communication artistique, d'abord en tant que langage, puis en tant que phénomène, enfin en tant que forme historique, jusqu'à ce que l'analyse se déplace vers une autre dominante qui fera l'objet du cycle suivant. Les cycles se décalent les uns par rapport aux autres, accompagnés d'un discours qui revient toujours sur lui-même, mais chaque fois avec une

orientation différente. C'est ce qui se produit lorsque Paolini – les mécanismes de la perception ayant été historiquement situés comme corollaires à l'inventaire des données du langage pictural – se trouve confronté à la nature même de l'art, considérée du point de vue visuel. L'exposition intitulée « Vedo » (Je vois), à Turin en 1970, attaque ce thème qui évolue, comme d'habitude dans l'œuvre de Paolini, grâce aux développements des articulations synthétiques de la pensée. L'importance de la description des travaux (tout comme l'importance acquise par les titres à partir de 1963, alors qu'ils sont utilisés dans le but de soutenir ce que le matériel visuel cache dans les replis de l'apparence pure) révèle, en outre, que le fait qu'ils soient « consacrés de façon absolue au phénomène, ancien, de la vision » les situe, en tant que tels, en dehors de toute recherche d'une excitation optique. Voir, pour Paolini, n'est possible que si l'on dépasse les limites de l'objet, et parcourt le champ qui précède, puis qui suit, la concrétion visuelle soudaine, matérialisée dans une œuvre. Il dira avoir toujours réalisé des œuvres qui n'étaient que les traces de la façon dont il était parvenu aux œuvres elles-mêmes : ceci afin d'annihiler l'intermédiaire, entre lui et les œuvres, des interpolations subjectives du langage.

Une transcription du Livre des Proverbes, « La gloire de Dieu est de cacher les choses, la gloire des rois est de les chercher », sert d'introduction à une exposition de travaux de 1969. Le mot « je » est retenu d'un fragment de lettre, afin d'objectiver le sujet qui voit. « Je vois », à la première personne, rendant absolu un autre acte objectif, « le déchiffrement de mon champ visuel », est l'acte par lequel Paolini couvre de points au crayon une partie du mur sans pouvoir aller plus loin dans l'identification matérielle des limites physiques et spatiales. *La dea Iride* (La déesse Iris), présentation d'une toile blanche qui apparaît d'elle-même au milieu des bandes colorées qui l'entourent sur le mur, établit une tension contradictoire entre le sujet et l'objet de l'acte visuel. Il se produit ensuite un renversement du regard du sujet et des éléments objectifs de la vision, tels que la lumière, l'espace, l'objet et ses fictions. Paolini applique sur le mur un point phosphorescent qui reproduit l'intensité lumineuse de la pièce, ainsi s'agit-il d'« Une copie de la lumière ». Sur quatre toiles identiques, placées au centre des quatre murs de la salle, il dessine la disposition de chacune d'entre elles par rapport aux autres, obtenant « Quatre images identiques ». *Elegia* (Élégie) est le moulage en plâtre d'un œil dont la pupille est un miroir : le phénomène visuel se trouve constitué d'avance par rapport à l'objet qui, au lieu de le produire, se borne à le refléter, à le simuler. Mais Paolini ne traite pas seulement à fond la partie phénoménologique de la vision, comme toujours il la reprend au niveau historique, du point de vue de l'artiste qui voit lui aussi, ou qui se rappelle, les œuvres des autres; ainsi donne-t-il à une toile vide le titre de *Mille du Val d'Ognes*, copie exécutée d'après le souvenir de l'original, le tableau de David vu à New York ; ou bien il expose un tableau original d'Albers, procédé repris ensuite avec un tableau de Picabia.

## PEINDRE

Les relations critiques que l'œuvre de Paolini, avec tous les attributs de l'« expression artistique » dans les années soixante, entretient avec l'extérieur, refluent de plus en plus vers le développement interne de l'œuvre elle-même, jusqu'à ce que le corpus même des travaux déjà réalisés soit repris, à partir de 1970, comme hypothèse d'analyse, « prévision » sur ce qui a déjà été fait, ceci quand Paolini reprend l'image de son premier tableau, *Disegno geometrico* (1960). Le nouveau cycle « suppose que tous les tableaux réalisés après le premier sont à considérer comme des transcriptions oubliées du premier », ce qui revient à se défier des possibilités cognitives du langage de l'art qui, longtemps après toutes confrontations, reste « une énigme ». Toutefois, ceci n'empêche pas de récupérer l'historicité acquise d'une œuvre qui, de fait, dans les avant-gardes des années soixante, a agi concrètement, créant une image propre, ne fut-elle que formelle. Divers travaux reprennent ce « dessin géométrique » avec lequel Paolini avait divisé la surface de son

premier tableau : *Un quadro* (Un tableau), précisément, le reproduit dans les mêmes dimensions, et au travers de quatorze toiles photographiques distinctes, les unes des autres, par un nom d'auteur et un titre différents; quoique fictifs, imaginaires, les auteurs et les titres sont liés, implicitement, à l'histoire de l'art, à des œuvres de Kandinsky, de Matisse etc. La logique interne de ce travail s'étend peut-être à toute la perspective dans laquelle Paolini situe ses travaux et sa présence en tant qu'auteur protagoniste : ce sont des dangers qui interposent un « écran entre mon travail et ma façon de le voir » : autrement dit, l'œuvre et l'auteur sont liés entre eux par des rapports aussi ténus, changeants et fictifs que de possibles liens établis avec des œuvres et des auteurs d'autres époques. Une représentation est alors donnée, que Paolini dévoile ponctuellement avec *Apoteosi di Omero* (Apothéose d'Homère) (1970-71, fig. 3), action théâtrale qui comprend l'exposition de photographies d'acteurs incarnant autant de personnages et la lecture d'un texte qui est leur énumération. Une autre possibilité de maintenir toujours ouverte à la discussion une œuvre qui tend à se figer dans le temps, dans des conclusions datées, serait d'énumérer visuellement toute l'œuvre, comme dans les très récentes « redites » (*Idem*) qui reproduisent la succession de tous les tableaux sur une série de toiles dont la dimension est proportionnelle à celle du premier « dessin géométrique ».

Avec les huit tableaux présentés à New York (à la galerie Sonnabend) en 1972, Paolini fait le point du travail passé afin de le distancer, le traitant à nouveau, comme au début, de façon analytique, dans une perspective qui est à la fois une vérification de son œuvre et une vision globale de la catégorie « art ». Il renverse ses méthodes, mais en conséquence : « Jusqu'alors, c'était le langage en soi qui présuait de l'image, maintenant c'est l'image (présumée) qui tend à illustrer l'énigme du langage. » La dimension de tous ces tableaux amplifie dans le temps et dans l'espace celle du « dessin géométrique » initial dont l'image vient se découper picturalement sur l'une des grandes toiles (fig. 5). Celles-ci constituent « un fond servant de décors à mon premier tableau qui reste intact et qui reste le principal ». Quant à la technique picturale adoptée, elle sert à la description : « Ces tableaux sont réalisés avec une technique explicitement picturale, précisément parce qu'ils veulent être la description en images du travail accompli jusque là. »

© Tommaso Trini

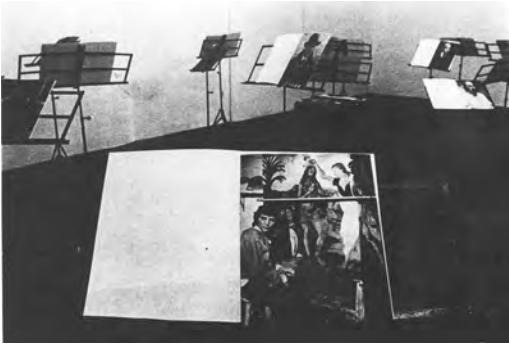


1. *Diaframma 8*, 1965

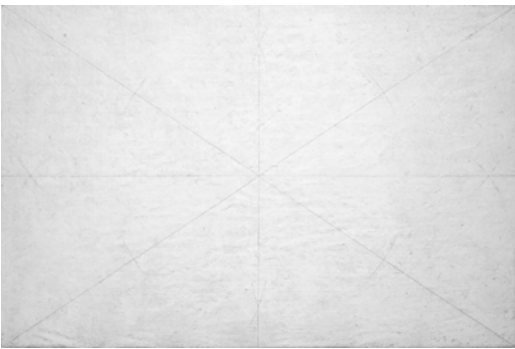


2. *D867*, 1967

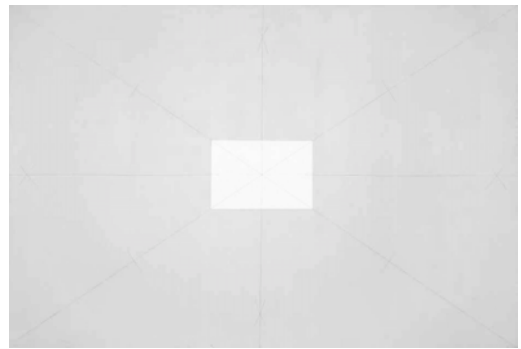




3. *Apoteosi di Omero*, 1970-71



4. *Disegno geometrico*, 1960



5. "*Disegno geometrico*", 1971