

Crónica de Italia

Giulio Paolini y Piero Dorazio

Por Germano Celant

El lenguaje visual es un conjunto de normas y de hábitos, es un horizonte infinito, es un umbral abierto a todas las exploraciones, encierra, en fin, en sí toda posible creación plástica. Es el espacio virtual en el que el artista se encuentra en acción, un área potencial abierta a todas las opciones, a todas las repulsas, acciones y contradicciones.

Antes de ser manifestación fantástica o imaginística, es un campo con el que el artista debe familiarizarse para utilizar seguidamente sus componentes, que vienen diferenciándose a través del uso y de la intención.

Su instrumentalización se convierte en la producción periódica del pintor, del escultor y del diseñador gráfico. Inicialmente, es una "forma" sin finalidad, un magma abúlico y plano, silencioso, un elemento en estado bruto que espera que le sea impresa una dirección. Su direccionalidad deriva del comportamiento del individuo que mediatiza su experiencia mundana a través de la selección de sus componentes, organizados en discurso.

El lenguaje visual, incluso desestimada la metáfora del artista, permanece siempre cargado de una continua movilidad y diferibilidad, que excluye su consecución.

Esta energía de lenguaje todavía en estado potencial es el horizonte de Paolini, interesado no tanto en crear alegóricas metáforas figurativas como en enfocar el instante en que el autor entra en relación con el campo lingüístico y sus instrumentos, privados todavía de dirección.

Su acción está, pues, dirigida a descifrar el lenguaje visual como "límite inicial de lo posible" (Barthes).

De ahí deriva un panorama de gestos que solicitan una reflexión sobre los instrumentos y sobre la realidad ambigua y a la vez abierta con la que se establece la relación entre el artista y la sociedad. Una serie de señales libres que no obstaculizan la totalidad del lenguaje sino que sobreentienden su potencialidad, que es la energía infinita del arte mismo.

Un "suspender el juicio" que trae a un primer plano las fuentes instrumentales a las que se dirige el artista, la tela, el bastidor, la tela montada, su propia utilización espacial, la aleatoriedad de la técnica, la imagen —inicialmente la del autor, primera "figura" de la que adquiere conciencia—, su dimensión óptica y física, la mutabilidad de las actitudes y de los gestos, la complementariedad entre el artista y la tela, el compromiso insito en la opción operativa, la situación sociocultural en cuyo gesto viene a manifestarse.

Obsérvese bien, no una tábula rasa, una recusación de compromiso respecto a temas mundanos (pop-art) o tecnológicos (arte programado u op-art), un quedar fuera de las propuestas (Ives Klein o Manzoni) sin el primer capítulo de un código todavía por estudiar, un código que en su escritura exige la objetivación del proceso de concatenación de la lógica operativa.

A base de la operación de Paolini, "Diseño geométrico" y "Diseño de una letra", de 1960, año en el que los áchromos de Piero Manzoni suscitaban polémicas por su "negación" del acto de pintar.

"Diseño geométrico" consiste en un lienzo en bruto, el soporte visual corriente, escuadrado geoméricamente a lápiz y compás. El enfoque del primer gesto del artista, la estructuración del espacio sobre el que ha de trazarse una serie de signos, más o menos intencionales. Qué lejos estamos del gesto provocativo de Manzoni, todavía afectado de una carga emotiva, irracional; el áchromo de Manzoni es todavía cuadro; el blanco, el yeso, el algodón, son ya signos; su negación es una propuesta, no un cero del que partir; es una variante lingüística, no, por acaso, parte de las propuestas de Klein: una crítica de los monocromos de éste. En Paolini, la tela en bruto, tomada para ser pintura, apenas escuadrada es ya pintura, en su ser verdaderamente "antes" del hecho de pintar. Su elección, en la vida de un hombre, significa la elección de un comportamiento que soporta una responsabilidad enorme. De ahí, el detenerse en un estadio que no es todavía pintura, el verdadero punto cero.

"Diseño de una letra", también dibujo sobre tela, está subrayando la provisionalidad y el valor del primer momento del programa. Es un tipo de letra A. El primer signo lingüístico de nuestro alfabeto. Un fonema que representa una categoría pronta, también ella, a ofrecer al usuario una infinita posibilidad de expresiones.

Con estas dos obras se abrían a Paolini la pintura y la literatura. Ha escogido la primera, sin excluir, sin embargo, una futura apertura hacia la segunda.

1961/63. Su elección le lleva a alejarse del espacio puro de la tela en bruto hacia la tela como continente, soporte sobre el que conducir colores y materiales varios.

El bastidor, con sus infinitas instrumentaciones signícas. He aquí el primer tema de los "sin título" de Paolini. El bastidor, como vector cromático y matérico, es el "foco" de una serie-comprobación de cuadros en los que una madera coloreada, un papel superpuesto al bastidor, demostraban —al dejarlo descubierto en algunos puntos— su calidad de vehículo de signos. El bastidor en negativo, y he aquí dos telas ensambladas, el soporte-comprobación de sí mismo, tras haber comprobado los signos convencionales. Su áchromo no es todavía pintura; es aún campo de opción de una posible pintura.

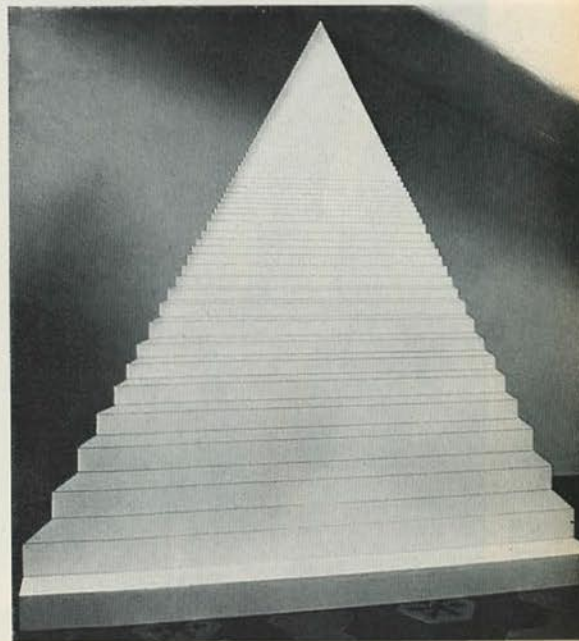
A finales de 1963, "Estudio para una exposición": un ambiente blanco en el cual, en un escaparate —ambientado en una pared— unos maniqués representan, o mejor dicho son, los espectadores. También en este caso el comportamiento, no ya de Paolini sino del público, está reflejado, resaltado, propuesto en una visión anterior a la muestra para subrayar el peso crítico.

1964. La superficie viene relacionada con su continente, la pared o el espacio ambiental. Los "sin título" de este año comprenden una tela de cuyo borde superior pende una cadenita de la galería, pronta a soportar el peso del cuadro. La energía de la pintura se dilata en el ambiente que ha de acogerla. El continente del cuadro puede ser el propio cuadro, y de ahí la reflexión sobre la dimensión óptica de la tela o de la madera.

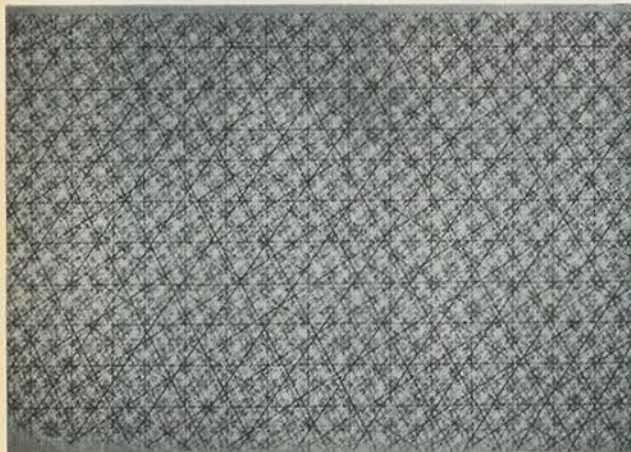
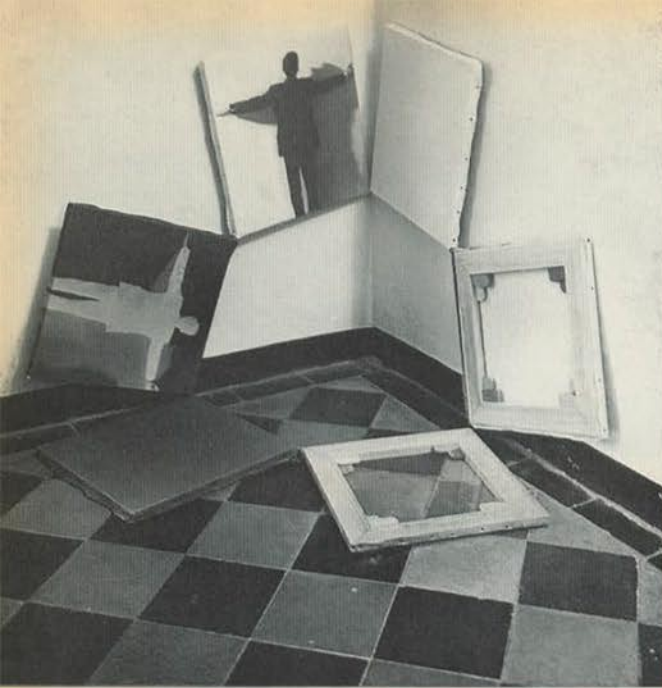
El cuadrado sobre el cuadrado, una dimensión sobre una dimensión.

1965. De la objetivación del utensilio a la objetivación del usuario situado en un preciso contexto histórico.

"174": la fotografía, estampada en el lienzo, de una página, el ciento setenta



De arriba a abajo, "Dibujo geométrico" (1960), "Monograma" (1965) y "A.J.B.L." (1965), obras de Giulio Paolini.



Arriba, "Capitemi I" (1966), de Giulio Paolini. Debajo, "Durante la incertidumbre" (1965) y "X. W. Wise" (1966), ambas obras de Piero Dorazio.

y cuatroavo de un libro de arte en el que halla reproducido el diagrama del consumo del producto artístico, desde la impresión al pop-art. La conciencia de hallarse inscrito en el devenir artístico como sustrato sobre el que operar se manifiesta a través de la fotografía, dilación también de lo real. Un gesto a la Godard, cuando el director de la película "Il disprezzo" hace pronunciar a un protagonista juicios críticos sobre directores de la nueva ola, o cuando, en "Pierrot le fou", pone de relieve la ficción del cinema haciendo que el protagonista se dirija al público que está viendo el film. En el primer gesto, la conciencia de hacer cine en una determinada situación ambiental; en el segundo, la advertencia respecto a la ilusión de un lenguaje que no es real; es decir, "174" es el uso desmistificador de la fotografía por parte de Paolini.

La objetivación del usuario, en el caso Paolini, se ofrece posteriormente en "Monograma", la silueta de madera revestida de tela blanca con su figura en el acto de pintar. El flash del gesto banal y consuetudinario, la ostentación de algo cuya importancia no se tiene en cuenta. En este caso, se podría hablar de una lectura de carácter pop, si no fuese porque la atención no se dirige "antes" a la representación de un instante que puede ser pop, op, top, etc., pero que todavía tiene que ser. Los dos momentos, utensilio y usuario, se integran, y obtenemos así un "Hi-fi", alta fidelidad. La silueta de Paolini encorvado (el suyo no es narcisismo, pero necesita de la conciencia de "ser") apoyada en una gran tela, cuya totalidad está recubierta de grumos y violentas pinceladas de color. La inescindibilidad de una relación que se produce a través de infinitos signos, en este caso, el color. Del mismo año es "Diaframma", la fotografía impresa de Paolini pasando por una calle, con un cuadro bajo el brazo. La documentación de un moverse en un ambiente social que exige, sobre todo, respuestas prácticas.

Fines del año 65 y principios del 66. "A J.L.B.", una plancha triangular sobre la que están marcados y silueteados en una perspectiva al infinito, varios escalones. La cualidad física del conjunto es ofrecida solamente por el primer escalón, tridimensional. De la unión tela-artista nacen las ilusiones ópticas y fantásticas.

1966. Los rincones, revestimientos en tela de un rincón, compuestos por telas cuadradas o telas triangulares. La ostentada evidencia de un espacio absoluto pero no habitual a nuestros ojos y la facilidad de la tela para sostener cualquier compromiso espacial.

Y, finalmente, "Entendeme"; la alegoría del pintar de Paolini. Seis lienzos de formato medio unidos por los ángulos para formar un gran círculo. Cada una de ellas representa un capítulo de la historia "privada y no" de Paolini. El cuadro es ante todo bastidor (I), que se reviste de una tela en bruto (II) que se convierte en superficie (III) sobre la que representar la imagen (IV) —naturalmente, de Paolini en el acto de levantar la tela—, imagen que denuncia su estado de precariedad y de ilusión en el negativo (V) (también en este caso una analogía muy precisa con otra película de Godard, "Missionsse Alphaville", donde el negativo, al romper el ritmo del film y del "suspense" final, llamaba la atención del espectador sobre la realidad de la ilusión filmica), negativo que se anula finalmente en el negro total (VI); la imagen se ha "quemado", el bastidor vuelve a ser el protagonista.

La historia continúa. (Galleria del Teatro, Turín).

En la situación contemporánea, dada la multiplicidad de las técnicas de producción y organización respectiva, es evidentemente casi imposible para un artista dominar cumplidamente todos los acontecimientos a los que está llamado a imprimir dirección mediante un signo, un texto, un color, si estos elementos son cada vez más engañosos respecto a la realidad de aquello que llevan dentro y en parte se sirve de ellos.

En las obras de Dorazio se evidencian dos filones de interés, dos problemas que le han preocupado: de una parte, la vicisitud del elemento singular cromático, cuyos intereses han de ser determinados; no sólo el color como conformación material de la textura y del patrón óptico, sino todo su desarrollo, sus mutaciones, sus interferencias del luz y espacio hasta rehacerse en el interior de determinada dimensión de la tela, la historiografía, entendida como revisión selectiva, del color. De otra parte, le interesa el estudio de la situación en que se encuentra el elemento cromático singular, en el caso que contemplamos, la banda de color, en una construcción, en un enlace con otros colores, o con el mismo color pero de intensidad y timbre mayor o menor; es decir, un color que posee cierta dimensión ha sido repetido mediante cierto método selectivo y que se aproxima, se superpone, se enlaza a nosotros, cuyo origen y valor pueden ser completamente diferentes. En Dorazio, existe esta voluntad de clarificar, poner de manifiesto visualmente, este doble riel, y de hacerlo continuo, en lugar de discontinuo, como es en la práctica.

Dorazio, para obtener un tipo de manifestación visual con "lógica" estética, alcanzable únicamente a través de un determinado tipo de operación, acepta en parte una reducción de los instrumentos de uso, reduciéndolos a uno sólo, el color, con lo que ofrece un ejemplo que puede servir de alegoría del pintar. Parte de determinada dimensión —el color— y, a la manera de todos los especialistas, del músico al arquitecto, del matemático al físico, opera en su interior.

Afirma así: "Cuando hago un cuadro, jamás me preocupo de hacer un cuadro bello o feo, sino de ver lo que sucede llevando a cabo cierta operación que inicio con unos elementos que conozco y que, después, se extiende un poco casi automáticamente y sin control". Una parábola del pintar: sus telas huyen, en efecto, de la dimensión de la ambigüedad, es decir, de la dimensión histórica de un hacer para obtener determinados resultados, que son resultados de posibilidad de uso múltiple, precisamente porque Dorazio convierte al pintar en una parábola mental e intuitiva, una "ecuación con tres incógnitas", sentidos (pintura), cerebro (investigación metodológica) e instinto (intuición cromática), que se manifiestan en una actividad: la investigación óptica.

Sus tejidos, conjunto de formas y colores en los que la participación de la luz cumple funciones de catalizador, son tramas infinitas de elementos y módulos cromáticos que contienen en sí la posibilidad de una superficie visual total, que no tiene a proponerse como objeto diferenciado del ambiente o superficie "conteniente", sino que la define enteramente como lugar de acaecimientos estéticos.

Cada cuadro suyo, como afirma Dorles, pretende proponer el sentido de lo infinito y el de lo concluso; sus tramas están, en efecto, muy cerca de las investigaciones del tipo de las de Wachsmann en arquitectura y de las de Wittgenstein en lingüística; en ellas subsiste la tentativa de investigar estructuras de desarrollo infinito y composiciones en "frases de sentido", en grupos cromáticos de sentido, en los que la correspondencia entre series, tramas, colores y fondo poseen cierto sentido expresivo o semántico que refleja perfectamente la partitura del cuadro en elementos cromáticos de diferente origen. (Galleria Ferrari, Verona).

PAOLINI

GERMANO CELANT

**PRIMA DELLA "PITTURA",
GIULIO PAOLINI**

Il linguaggio visivo è un insieme di norme e di abitudini, è un orizzonte infinito, un limen aperto ad ogni esplorazione, racchiude infatti in sé ogni possibile creazione visuale. È lo spazio virtuale in cui l'artista si trova ad agire, un'area potenziale, aperta ad ogni scelta, ad ogni rifiuto, azione o contestazione.

Prima di essere manifestazione fantastica od immaginifica è un campo con cui l'artista deve familiarizzare, per utilizzare in seguito le sue componenti, che vengono differenziandosi attraverso l'uso e l'intenzione.

La sua strumentalizzazione diventa il periodare del pittore, dello scultore e del grafic-designer. Inizialmente è una "forma" senza scopo, un magma abulico e piatto, silenzioso, un elemento allo stato bruto che attende di essere direzionato. La direzionalità gli deriva dal comportamento dell'individuo che media la sua esperienza mondana attraverso la scelta delle sue componenti, organizzate in discorso.

Il linguaggio visivo pur avulsa la metafora dell'artista, rimane sempre carico di una continua mobilità e differibilità, che ne esclude il consumo.

Questa energia del linguaggio ancora allo stato potenziale è l'orizzonte di Paolini, interessato non tanto a creare allegorie o metafore figurali, quanto a focalizzare l'istante in cui l'autore entra in rapporto con il campo linguistico e i suoi strumenti, privi ancora di vettorialità. Il suo impegno è quindi indirizzato a decifrare il linguaggio visuale come "limite iniziale del possibile" (Barthes). Ne deriva un panorama di gesti, che sollecitano una riflessione sugli strumenti e sulla realtà ambigua e parimenti aperta con cui si attua il rapporto tra artista e società. Una serie di libere tracce, che non intaccano la totalità del linguaggio, ma ne sottintendono la potenzialità, che è l'energia infinita dell'arte stessa.

Un "sospendere il giudizio" che porta in primo piano le sorgenti strumentali a cui attinge l'artista, la tela, il telaio, la tela intelaiata, l'utilizzazione spaziale della stessa, la aleatorietà della tecnica, l'immagine — inizialmente quella dell'autore, prima "figura" di cui prende coscienza — la sua dimensione ottica e fisica, la mutabilità degli atteggiamenti e dei gesti, la complementarità tra artista e tela, il compromesso insito nella scelta operativa, la situazione socio culturale in cui questo gesto viene ad estrinsecarsi.

Si badi bene, non una tabula rasa, un rifiuto di impegno su argomenti mondani (pop-art) e tecnologici (arte programmata o op-art), un rimanere al di fuori delle proposte (Yves Klein o Manzoni), ma il primo capitolo di un codice ancora da studiare, un codice che nella sua stesura esige l'oggettivazione del processo di concatenazione della logica operativa.

A base dell'operazione di Paolini sono Disegno "geometrico" e "Disegno di una lettera" del 1960, anno in cui gli achromes di Piero Manzoni suscitavano polemiche per la loro "negazione" del dipingere.

"Disegno geometrico" consiste di una tela grezza, il comune supporto visuale, squadrata geometricamente a matita e compasso. La focalizzazione del primo gesto dell'artista, la strutturazione dello spazio su cui tracciare una serie di segni, più o meno intenzionali. Quanto siamo distanti dal gesto provocatorio del Manzoni, ancora intriso di una carica emotiva, irrazionale; l'achrome di Manzoni è ancora quadro; il bianco, il gesso, il cotone sono già segno; la sua negazione è una proposta, non uno zero da cui ripartire, è una variante linguistica, non a caso parte dalle proposte di Klein, una critica dei suoi monochromes.

In Paolini già la tela grezza, prelevata per essere dipinta, appena squadrata è già pittura, nel suo essere ancora "prima" del dipingere. La scelta di essa, nella vita di un uomo, vuol dire la scelta di un comportamento futuro che sottende una responsabilità enorme. Di qui il fermarsi ad uno stadio che non è ancora pittura, quindi il vero punto zero.

"Disegno di una lettera", sempre un disegno su tela, a sottolineare la provvisorietà e il valore del primo momento progettuale, è un tipo di lettera A. Il primo segno linguistico del nostro alfabeto. Un fonema che rappresenta una categoria, anch'essa pronta ad offrire all'utente infinite possibilità di espressione.

Con queste opere due vie si aprono a Paolini, la pittura e la letteratura, ha scelto la prima, senza escludere però un'apertura futura verso la seconda.

1961/63: la scelta lo porta ad allontanarsi dallo spazio puro della tela grezza alla tela come contenitore, supporto su cui veicolare colori e materiali vari.

Il telaio nelle sue infinite strumentalizzazioni segniche, ecco il primo tema dei "senza titolo" di Paolini. Il telaio, come vettore cromatico e materico, è il "fuoco" di una serie — verifica di quadri in cui un legno colorato, una carta, sovrapposti al telaio ne dimostrano — col lasciarlo scoperto in alcuni punti — il suo essere veicolo di segni. Il telaio in negativo ed ecco due tele combacianti, il supporto verifica se stesso, dopo aver verificato i segni convenzionali. Il suo achrome non è ancora pittura è ancora campo di scelta di una possibile pittura.

Alla fine del 1963, "Ipotesi per una mostra", un ambiente bianco in cui alcuni manichini rappresentano, o meglio sono, gli spettatori. Anche in questo caso il comportamento non più di Paolini, ma del pubblico viene riflesso, ribaltato, proposto in visione prima della mostra, per sottolineare il peso critico.

1964: la superficie viene rapportata al suo contenitore, la parete o lo spazio ambientale. I "senza titolo" di quest'anno comprendono una tela dal cui bordo superiore pende una catenella da galleria, pronta ad attendere il peso del quadro. L'energia della pittura si dilata all'ambiente che l'accoglierà. Il contenitore del quadro può

essere il quadro stesso, di qui la riflessione sulla dimensione ottica della tela o del legno.

Il quadrato su quadrato, una dimensione su una dimensione.

1965: dall'oggettivazione dell'utensile all'oggettivazione dell'utente, inserito in un preciso contesto storico.

"174" la fotografia stampata su tela di una pagina, la centosettantaquattresima, di un libro d'arte in cui è riprodotto il diagramma del consumo del prodotto artistico dall'impressionismo alla pop-art. La coscienza di essere inseriti nel divenire artistico, come substrato su cui operare, si estrinseca attraverso la fotografia, anch'essa sospensiva del reale.

Un gesto alla Godard, quando il regista nel film "Il disprezzo" fa pronunciare ad un protagonista giudizi critici sui registi della nouvelle-vague, oppure quando in "Pierrot le fou" richiama la finzione del cinema facendo rivolgere il protagonista al pubblico che sta vedendo il film.

Nel primo gesto la consapevolezza di fare del cinema in una data situazione ambientale, nel secondo il richiamo all'illusione di un linguaggio, che non è mai reale; cioè "174" e l'uso demistificante della fotografia, in Paolini. L'oggettivazione dell'utente, nel caso Paolini, è data poi in "Monogramma" la sagoma in legno rivestito di tela bianca della sua figura nell'atto di dipingere. Il flash del gesto banale e consueto, l'ostentazione di qualcosa di cui si è persa l'importanza. In questo caso potremmo parlare di una lettura di ordine pop, se l'attenzione non fosse portata "prima", alla presentazione di un attimo, che può essere poi pop, op, top ecc. ma è ancora da essere.

I due momenti utensile ed utente si integrano, e abbiamo "Hifi", alta fedeltà. La sagoma di Paolini, ricurvo (il suo non è narcisismo, ma precisa coscienza di "esserci"), appoggiata ad una grande tela, il tutto ricoperto di grumi e di violente pennellate di colore. L'inscindibilità di un rapporto che si attua attraverso infiniti segni, nel caso il colore.

Sempre dello stesso anno "Diaframma 8", la fotografia di Paolini che passa per strada con una tela sotto braccio. La documentazione di un muoversi in un ambiente sociale, che esige innanzi tutto risposte pratiche e che preferibilmente rifiuta di riflettere e di far riflettere su se stesso.

Fine '65 inizio '66, "a J.L.B." una tavola triangolare, su cui sono segnati e sagomati in prospettiva all'infinito, dei gradini. La fisicità dell'insieme è data solamente dal primo gradino, tridimensionale. Dal connubio tela-artista nascono le illusioni ottiche e fantastiche.

1966: gli angolari, rivestimenti in tela di un angolo, composti da tele quadrate, o triangolari. L'ostentata evidenza di uno spazio assoluto, ormai desueto ai nostri occhi e la facilità della tela a sottostare a qualsiasi compromesso spaziale.

Ed infine "Capitemi!" l'allegoria del dipingere di Paolini. Sei tele di medio formato, unite agli angoli a formare un grande cerchio.

Il quadro è anzitutto telaio (I), che si riveste di una tela grezza (II) che diventa superficie (III) su cui presentare l'immagine (IV), naturalmente di Paolini nell'atto di sollevare una tela-immagine che denuncia il suo stato di precarietà e di illusione nel negativo (V) (anche in questo caso un'analogia alquanto precisa con un altro film di Godard, "Mission Alpha-ville" dove il negativo rompendo il ritmo del film e della suspense finale, richiama lo spettatore alla realtà dell'illusione filmica), negativo che si annulla infine nel nero totale (VI), l'immagine si è bruciata, il telaio ridiventa il protagonista.

La storia continua.

Giulio Paolini



Fondazione Prada

Collage 1

Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Genova
13-21 December 1967

10° anniversario

Galleria La Salita, Rome, from 13 December 1967

The starting-points for Paolini's work are *Disegno geometrico* and *Disegno di una lettera*, both dating from 1960, the year in which Piero Manzoni's "achromes" aroused a great deal of controversy because they appeared to be the negation of painting.

Disegno geometrico consists of a bare canvas – the usual visual support – geometrically squared with a pencil and compass: it is the focalization of the artist's first gesture and the structurization of the space on which a series of more or less intentional "signs" are drawn. How far removed is this from Manzoni's provocative gesture, which is still imbued with an emotive, irrational charge. Thus Manzoni's "achrome" is still a picture: the white, the gesso and the cotton are already "signs"; its negation is a proposal, not a zero from which to restart. It is, therefore, a linguistic variant, and it is no coincidence that it is inspired by Klein's works and is, effectively, a critique of his "monochromes"

In the case of Paolini, the bare canvas, ready for painting, but so far only squared, is already a painting in its existence before it is painted. The choice of this, in a person's life, signifies the choice of future behaviour, which implies enormous responsibility. That is why the artist has stopped at a stage that is not yet painting and is, therefore, the real zero-point.

Disegno di una lettera, also a drawing on canvas, which stresses the provisional nature and the value of the first step in the planning of a work, is a sort of letter A. The first linguistic sign in our alphabet, it is a phenomenon representing a category and is also ready to offer its user an infinite range of possible forms of expression.

[→ p. 206]

As a result of these works, Paolini was faced with two alternatives: painting and literature. He chose the former, without, however, ruling out possible future involvement in the latter.

1961-63: the choice led him to distance himself from the pure space of the bare canvas to the canvas as a container, a support onto which to spread colors and various materials.

The stretcher in its infinite uses as a "sign": this is the first theme of Paolini's untitled works. As a medium for color and matter, the stretcher is the focus of a series of pictures in which a piece of colored wood and a sheet of paper superimposed on the stretcher – leaving it bare at various points – demonstrate that it is also vehicle of "signs". The stretcher in negative: and here are two canvases fitting together; the support verifies itself after having verified the conventional "signs". Not yet painting, his "achrome" is still an area of choice for possible painting.

At the end of 1963: *Ipotesi per una mostra*, a white space where a number of mannequins represent – or rather are – the spectators. In this case, too, the behaviour – no longer Paolini's, but rather that of the public – is reflected, reversed and is on view before the exhibition in order to stress its critical weight.

1964: the surface is related to its container, the wall or the surrounding space. The untitled works executed in this year comprise a canvas from the upper edge of which hangs a gallery chain, ready to bear the picture's weight. The painting's energy expands to the space where it is located. The picture's container can be the picture itself; this gives rise to reflection on the optical dimension of the canvas or the wood.

The square on a square, a dimension on a dimension.

1965: from the objectification of the tool to the objectification of the user, situated in a specific historical context.

The work entitled *174* consists of a photograph, reproduced on canvas, of a page – the hundred and seventy-fourth – of an art book where there is a diagram showing the consumption of artworks from impressionism to pop art. The awareness of being part of the coming into being of art as a substratum on which to work, expresses itself through photography, which also suspends reality.

This is a gesture à la Godard, when the director of the film *Le mèpris* has a character express criticism of the auteurs of the *nouvelle vague*, or when in *Pierrot le fou* he reminds us that cinema is essentially make-believe by getting the leading character to address the audience watching the film. [→ p. 208]

In the first gesture there is awareness that the films are being made in a specific milieu, in the second the reference to the illusion created by a particular type of language that is never real: that is, 174 and the demystifying use of photography in Paolini's work. The objectification of the user, in this artist's case, is then found in *Monogramma*, which consists of the wooden silhouette of his figure as he paints, covered with white canvas. This is, in other words, the banal routine gesture, the ostentation of something that is no longer of any importance. In this case we might refer to an interpretation reflecting the influence of pop art if the spectator's attention were not focused on the presentation of a moment that may be pop, op or top or whatever, but has yet to happen.

The two notions of tool and user were then combined, resulting in *Hi-Fi*, high fidelity. Paolini's silhouette – rather than narcissism, this is awareness of being present – leaning over the huge canvas. The whole work is thickly covered with paint laid on with violent brushstrokes, thereby representing the solidity of a relationship realized by an infinite number of "signs", in this case using color.

Dating from the same year is *Diaframma 8*, a photograph of Paolini walking in the street with a canvas under his arm. This is the record of his movement in a social environment that requires, first and foremost, practical responses and preferably refuses to reflect and cause reflection on itself.

Late 1965-early 1966: *A J.L.B.* is a triangular panel on which steps are drawn and outlined in perspective, to infinity. The physical nature of the whole is only indicated by the first step, which is three dimensional. From the union of canvas and artist are born fantastic optical illusions.

1966: the corner works, the covering up of a corner with square or triangular canvases. The clear evidence of an absolute space, now no longer familiar to us and the ease with the canvas may be subjected to any spatial compromise.

And lastly *Capitemi!*, Paolini's allegory of painting. Six medium-sized canvases are joined at the corners to form a large circle. The picture is first of all a stretcher (I); this is covered with bare canvas (II), which becomes a surface (III) on which the image is represented (IV), naturally of Paolini as he lifts a canvas with an image that reveals its state of precariousness and illusion by being reproduced as a negative (V) (in this case, too, there is a very close analogy with another of Godard's films, *Alphaville*, where the negative, by interrupting the rhythm of the film and the final suspense, reminds the audience of the reality of filmic illusion), and this is finally obliterated by all-over black (VI): the image has been burnt and the stretcher has again become the protagonist.

The story will be continued.

—Germano Celant, "Prima della 'pittura', Giulio Paolini", *Marcatrè*, nos. 30-33, Milan, July 1967, pp. 268-273