

Sospendere il giudizio e sentire l'esistenza del mondo come qualcosa di troppo importante perché si possa prendere di fronte ad essa l'atteggiamento di chi ha l'argomentazione pronta, è un atto che tende a invertire il corso delle abitudini e a liberare le energie del possibile. Ciò che nel lavoro di Giulio Paolini può essere frettolosamente interpretato come negazione, in realtà è una affermazione di questo possibile e non in termini ideologici, ma come esperienza concreta, come disposizione personale a un'apertura così illimitata da rendere inservibile ogni compromesso.

Avendo scartato le garanzie tradizionali dell'attività artistica — colore, materia, forma, ecc. — Paolini ha ricondotto le ragioni del suo lavoro alle ragioni del puro sviluppo di un'opera. Passare da un quadro all'altro, per Paolini, è registrare uno scatto di coscienza attraverso concatenazioni di logica operativa da cui il lavoro acquista una efficacia di lucido congegno. E questa efficacia viene misurata dal grado e dalla qualità con cui essa fa presa sull'osservatore alterandone l'equilibrio psicologico, sottrattendogli in modo non doloroso, anzi in certo senso incoraggiante (ecco il valore dell'ironia), il comfort delle sue certezze e dei suoi punti di riferimento. L'eliminazione del superfluo — e la cultura plastica fa parte di esso — è in funzione del fatto che gli atti attraverso i quali Paolini persegue la sua fedeltà a una specie di autodisciplina del vuoto, devono rimanere tali e non diventare contenuti o giudizi, assumendo così quel carattere definitivo che ormai nel campo artistico, non meno che negli altri settori della vita, appare una velleità paralizzatrice.

Per questo ogni formulazione che preveda un'arte integrata al mondo d'oggi sembra far leva su ambizioni puramente istituzionali. Ci sono pitture che nascono irrigidite dall'assillo all'integrazione — come è stata la diffusione dello pseudo-informale e ora dei sottoprodotti po e op — e pitture che con un loro modo ben preciso, a forza di sottigliezze e di verifiche, irradiano quella disponibilità a vivere elasticamente nel flusso dell'esistenza, che è quanto di essenziale si possa chiedere oggi a un'artista. I quadri di Paolini sono lo specchio non deformato, ma utopisticamente riformato di un'esistenza che troppe forze vogliono stupida e prigioniera. Una pittura di luce come scintilla psichica.

1965

Nella misura in cui valuta l'indefinito campo di libertà che si estende oggi di fronte al pittore, e proprio nel senso di un agire «oltre» la dimensione del quadro, Paolini prova il bisogno di attenersi ad essa per mettere in evidenza la struttura dell'operazione dalla quale si costituisce l'attività del dipingere. Essere pittore, per Paolini, significa indagare i possibili rapporti fra sé e il quadro, riaffrontare il problema di un'attività come spinta fondamentale all'attività stessa nel momento stesso in cui viene concepita.

Nel suo lavoro Paolini manifesta un'attitudine dell'intelligenza creativa che non si esercita nell'elaborare immagini o forme plastiche, ma nel mettere a nudo i moventi e i modi che sono alla base del fatto artistico. Lo svolgersi dell'opera appare così dettato da scatti di lucidità intellettuale che si articolano senza materializzarsi in modulo operativo, ossia senza lasciarsi alle spalle, come un dato acquisito, le ragioni attraverso le quali si giustifica il meccanismo del dipingere.

Cos'è la letteratura, cos'è la pittura. Ecco gli interrogativi che sempre più investono categorie dell'operare umano, un tempo integrate, dall'ovvietà della loro funzione sociale, a spontanei fatti di natura. Oggi il senso di ciò che si scrive o si dipinge appare in stretta relazione con la capacità dell'artista di avvertire la convenzionalità o artificialità delle strutture entro le quali agisce e di metterne in risalto l'elemento di finzione. Per questo aspetto artisti come Duchamp e Magritte possono essere considerati due prototipi di demistificazione, dove il termine non ha niente del risentimento moralistico che si è finito per attribuirgli, e Paolini può aver trovato in essi motivi di riflessione e stimoli di fantasia.

Da tutto ciò deriva che la concretezza dei quadri di Paolini non è di tipo oggettuale: queste tele bianche a cementite montate su telai di legno e variamente costruite negli spazi ambientali della nostra vita sono ancora dei quadri e, proprio in quanto tendono ad «adeguarsi» a nuove esigenze, manifestano le condizioni misteriose entro le quali il gioco artistico si svolge. In essi Paolini si è sentito sollecitato a intuire la sostanza stessa dell'immaginazione, ma non nel senso di dare nascita a dei programmi di sperimentazione visiva dentro i confini del quadro, ma nel senso di far muovere il quadro secondo le direzioni dinamiche di un'operazione ottica: è la nozione stessa di quadro ad essere sottoposta allo scatto della nostra ricezione nervosa.

Abituati a identificare il quadro come contenitore di segni rischiamo di non riconoscerlo quando esso si presenta quale elemento di fondazione dei segni nella sua pura virtualità. È a questa virtualità che si applica la fantasia di Paolini nella fase attuale del suo lavoro, attraverso la luminosità non meglio specificata delle sue tele e gli spazi non verificabili delle sue superfici. L'enigmatica quiete di questi quadri deriva dal loro essere a un limite che è merito di Paolini aver individuato. «Ut-op»: una specie di rivestimento ad angolo, composto da tre tele quadrate uguali; un oggetto quanto mai possibile dato che nella nostra vita gli angoli delle stanze non si contano, eppure è proprio l'evidenza di questa possibilità a rendere l'oggetto del tutto immateriale, unicamente ottico: un quadro.

1966

Giulio Paolini

Fondazione Prada



Giulio Paolini

Galleria Notizie, Turin, from 11 November 1965



In order to adopt the attitude of someone with a ready argument in the face of the world's existence, one may adjourn judgement and feel its existence as if it were something all too important. Such an act tends to reverse the usual course of things and free up the energy of all that is possible. What in the work of Giulio Paolini may be hastily interpreted as a negation is really an affirmation of this possibility. It is an affirmation not in ideological terms, but as a concrete experience, as a personal disposition to an openness that is so boundless that it makes any compromise useless. Having discarded the traditional guarantees of artistic activity – color, material, form, etc. – Paolini re-evaluated the reasons for his work as the pure development of a work. For Paolini, moving from one painting to the next is like consciously clicking through the links of operative logic that make the work brilliantly effective. This effectiveness is measured by the degree and quality with which it draws in the observer, altering his psychological balance, substracting the comfort of his certainties and his points of reference in a painless manner that is, in fact, even encouraging in a certain way (enter Irony).

[→ p. 160]

The elimination of the superfluous – and the plastic culture is a part of this – is in function of the fact that acts, through which Paolini pursues his fidelity to a sort of self discipline of the void, must remain as such and not become subjects or judgements. In this way, they would take on a determining character that, in the artistic field as in other sectors in life, appears as a paralyzing pipe-dream.

For this, every formulation that generates an art integrated into today's world seems to appeal to purely institutional ambitions. Some paintings are born hardened by the torment of integration – as was the case for the diffusion of pseudo-informal and now the pop and op art by-products. Others, meanwhile, in their own specific manner through subtleties and verifications, display a certain willingness to live flexibly within existence, which is the most fundamental thing that can be asked of an artist today. Paolini's works are the un-deformed, but utopistically reformed, reflection of an existence that too many powers that be try to imprison and make stupid. It is a picture of light like a psychic flash.

—Carla Lonzi, *Giulio Paolini*, exhibition catalogue, Galleria Notizie, Turin, 1965

Giulio Paolini

Galleria dell'Ariete, Milan, from 15 April 1966

GALLERIA DELL'ARIETE



119

Wherein Paolini evaluates the undefined field of liberty that lies before the painter today, it is precisely this acting “beyond” the dimensions of the picture that gives him the need to cling to this dimension in order to emphasize the *structure* of the operation that is the act of painting. For Paolini, being a painter means investigating the possible relationships between himself and the painting, re-confronting the problem of an activity as a thrust that is fundamental to the activity itself at the very moment when it is conceived.

In his work, Paolini expresses a creative intelligence that is not exercised in the elaboration of images or sculptural forms, but in the revelation of the motives and the means that lie at the foundation of the artistic fact. The development of the work appears to be so dictated by flashes of intellectual lucidity that they are articulated without being materialized in an operative module, namely without seeing the reasons justifying the mechanism of painting as an acquired given and thereby neglecting them.

[→ p. 170]

Megara, 1966

Zero, 1966

What is literature? What is painting? These questions play an increasing role in categories of human activities that were once, because of the obvious nature of their social function, an integral part of the spontaneous facts of nature. Today, the meaning of what is written or painted appears closely tied to the artist's capacity to feel the conventionality or artificiality of the structures within which he works and to bring out the fictive element. As far as this is concerned, artists such as Duchamp and Magritte may be considered two prototypes of demystification, wherein the term has none of the moralistic aspect otherwise attributed to them; they may have provided Paolini with cause for consideration and stimuli for the imagination.

Out of all this comes the fact that the concreteness of Paolini's paintings is not of an object sort. These white canvases with cementite mounted on wood stretchers and variously built into the environmental spaces of our life, are nonetheless pictures and, because they tend to "adapt" themselves to new needs, they show the mysterious conditions in which the artistic play takes place. In these, Paolini felt urged to intuit the substance of imagination itself, not in the sense of giving life to experimental visual programs within the confines of the picture, but in the sense of making the painting move according to the dynamic directions of an optical activity. It is the *notion* itself of the picture that is subject to the stimulus of our nervous reception

Being accustomed to identifying the picture as a container of signs, there is a risk of not recognizing when it is an element that is the foundation of signs in its pure virtuality. In the current phase of his work, Paolini's fantasy may be applied to this virtuality through the equally unspecific luminosity of his canvases and the un-verifiable spaces of his surfaces. The enigmatic tranquility of these paintings derives from Paolini having pointed out their having a limit. *Ut-op*: a kind of covering at an angle made up of three identical, square canvases. This is a very likely object given that in life a countless number of corners occupies rooms, and yet it is precisely the evidence of this likeliness that makes the object purely immaterial: a picture.

—Carla Lonzi, *Giulio Paolini*, exhibition catalogue, Galleria dell'Ariete, Milan, 1966