

Peter Weibel

GIULIO PAOLINIS WERK:  
VOM RAHMEN DES BILDES ZU DEN  
RAHMENBEDINGUNGEN DER KUNST

Zu den Kunstrichtungen, die den Paradigmenwechsel der Kunst in den 60er Jahren erzeugten, zählen einerseits Happening, Fluxus, Aktionismus und andererseits Minimal Art, Arte povera, Konzeptkunst. Zu den zentralen Impulsgebern dieser Epoche mit weitreichenden Folgewirkungen bis in die 90er Jahre gehört das Werk von Giulio Paolini, das in Beziehung zu den drei letztgenannten Kunstbewegungen zu setzen ist, und zwar auf überraschende Weise, nämlich prototypisch. Paolinis Werk zwischen 1960 und 1965 hat nämlich Minimal Art, Arte povera und Konzeptkunst präfiguriert. Zu den von Paolini seit 1960 eröffneten Problemfeldern gehören der Aufstieg aus dem Bild, die Indifferenz von Bild und Skulptur, die Trennung von Tafel und Bild, von Bild und Visualität, die Dialektik des Blicks, die Entauktualisierung, die Position des Betrachters, die Dekonstruktion der Dispositive von Malerei und Skulptur, die Kunst als Sprachspiel.

LINGUISTISCHE KUNST

Zu Recht stellt Germano Celant 1972 in seinem Buch *Giulio Paolini* den Künstler in eine Reihe mit Henry Flynt.<sup>1</sup> Auf Flynt geht bekanntlich der Begriff Concept art zurück, den er 1963 so definierte: „Concept art is first of all an art of which the material is concept... Since concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.“<sup>2</sup> In der Konzeptkunst wird die Sprache zum Material, aber auch das Material zur Sprache. Darüberhinaus hat die Konzeptkunst zwei historische Quellen, nämlich das Ready-made von Duchamp (1913) und den Suprematismus von Malewitsch (1913). Die Linie, welche Duchamp folgt, hat über das Objekt den Gegenstandsbereich der Kunst in alle möglichen Felder der Wirklichkeit erweitert und so die Kunst von außen her explodiert. Die Linie, welche Malewitsch folgt, blieb mehr oder minder im immanenten Zeichenbereich der Kunst und hat diese von innen her implodiert. Letztere hat Ad Reinhardt als Art-as-Art in Gegensatz zu Art-as-Object definiert.<sup>3</sup> Die Kunst als Objekt führt zur Identifikation von Kunst und Wirklichkeit. Die Kunst als Konzept führt zur Untersuchung von Kunst

○ Rat. Giulio Paolini, von Luca Obici geteilt, da oggi a jesi: Peter Weibel und Christa Steiale (Ling), Ostfildern

(1978)

Peter Weibel

S. 74-77

L'OPERA DI GIULIO PAOLINI:  
DALLA CORNICE DEL QUADRO  
ALLE „CORNICI“ DELL'ARTE

Delle correnti artistiche che hanno determinato il cambiamento paradigmatico dell'arte negli anni '60 fanno parte da un lato lo Happening, Fluxus e l'Azionismo e dall'altro la Minimal art, l'Arte povera e l'Arte concettuale. Una tra le figure che hanno dato un impulso fondamentale a quest'epoca, determinandone conseguenze di ampia portata che hanno continuato a farsi sentire fino negli anni '90 è senz'altro Giulio Paolini. La sua opera va collocata in stretto rapporto con le ultime tre correnti artistiche citate, ma in maniera inaspettata, ovvero prototipica. L'opera di Paolini tra il 1960 ed il 1965 infatti ha prefigurato la Minimal art, l'Arte povera e l'Arte concettuale. Tra i campi problematici aperti da Paolini sin dal 1960 vi è l'uscita dal quadro, l'indifferenza tra quadro e scultura, la separazione tra supporto ed immagine, tra immagine e visualità, la dialettica dello sguardo, la disautorializzazione, la posizione dell'osservatore, la decostruzione dei dispositivi di pittura e scultura, l'arte quale gioco linguistico.

ARTE LINGUISTICA

Germano Celant nel suo volume *Giulio Paolini* (1972) colloca giustamente l'artista Paolini accanto a Henry Flynt<sup>1</sup>. A Henry Flynt risale, com'è noto, il termine „Concept art“ che egli definì nel 1963: „Concept art is first of all an art of which the material is concept... Since concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.“<sup>2</sup> Nell'arte concettuale il linguaggio diventa materiale, ma nel contempo anche il materiale diventa linguaggio. L'arte concettuale attinge inoltre a due fonti storiche: il Ready-made di Duchamp (1913) ed il suprematismo di Malevic (1913). Attraverso l'oggetto, coloro che hanno proseguito sul percorso tracciato da Duchamp hanno ampliato l'ambito tematico dell'arte in tutti i possibili campi della realtà, determinando così un'esplosione dell'arte verso l'esterno. Il filone che segue Malevic è rimasto più o meno entro l'ambito immanente dei segni

selbst. In dieser Tradition steht Paolini. Das Ergebnis beider Traditionslinien ist die tendenzielle Aufhebung der Grenze von Kunst und Nichtkunst. Die Kunst wird in der konzeptuellen Linie von Malewitsch über Reinhardt bis Paolini zu einem System von Zeichen mit einer linguistischen Struktur.<sup>4</sup> Daher spielen in den 60er Jahren Begriffe wie System und Struktur in der Kunst eine zentrale Rolle: von der Ausstellung *Systemic Painting* 1966 von Lawrence Alloway über Jack Burnhams Buch *The Structure of Art* bis zu dem Essay *Serial Art, Systems, Solipsism* 1967 von Mel Bochner.<sup>5</sup> Kunst wurde demnach von Flynt und Paolini als ein System von Zeichen definiert, das die Arbeit der Sprache der Kunst, das Regelwerk der Zeichen selbst, die Grammatik der Kunst bewußt macht. Es ging nicht um die Repräsentation von Realität in den Kunstwerken, sondern um die Abbildung von Kunst als Kunstwerk. Da durch diese Reduktion auf die Eigenwelt der Sprache bzw. der Mittel der Kunst gewisse Elemente der Repräsentation fehlten, entstand der Eindruck eines Nullpunkts, um einen einflußreichen Terminus von Roland Barthes<sup>6</sup> aus dem Jahre 1955 aufzugreifen. Nur in Bezug auf die fehlende Repräsentation konnte von der ersten Phase der künstlerischen Produktion Paolinis als Nullzeichen, als Nullzone gesprochen werden. Denn in Wirklichkeit hat Paolini im Feld der Zeichen sehr komplexe Operationen durchgeführt. Zuerst hat er die beiden wesentlichen Konstituenten der Kunstsprache, den Signifikant und Signifikat, herausgearbeitet. Er hat erstmals sorgfältig zwischen dem Signifikant, dem materiellen Träger von Kunst (Papier, Leinwand, Farbe, Pinsel, Rahmen...) und dem Signifikat, der Bedeutung von Kunst unterschieden. Dadurch ist es ihm gelungen, das Tafelbild/die Malerei von seiner/ihrer Funktion als Vehikel für Bilder und Abbilder zu befreien. Die Tafel wurde selbst zum Bild. Das Signifikat ging verloren, wurde sichtbar abwesend. Der Signifikant wurde emanzipiert, wurde metonymisch zum Signifikat. Diese Achse der Metonymie, der Kontiguität, der Verschiebung zieht sich durch das ganze Werk von Paolini, wird zu dessen Erzeugerprinzip. Repräsentation wird ersetzt durch Selbstbezogenheit innerhalb eines

strukturalen Systems, dessen Agens die Metonymie ist. Er hat die materiellen Bedingungen der Malerei untersucht und diese als künstlerische Operationsfelder aufgewertet. Statt den Keilrahmen mit Leinwand und die Leinwand mit Farbe zu bedecken, ist Paolini den umgekehrten Weg der Entleerung gegangen. Paolini hat also in seiner ersten Phase der künstlerischen Produktion das technische und materielle Dispositiv der Malerei dekonstruiert. Er hat die Instrumente offen gelegt, das visuelle Werkzeug. Dies war die Arbeit eines Grammatikers, eines Linguisten, der die Malerei als System von Zeichen auf der Ebene des Materials, des Signifikanten, analysierte. Dadurch gelang Paolini um 1960 bereits „der Ausstieg aus dem Bild“ (Laszlo Glozer), das fundamentale Axiom der 60er Jahre. Er verwendete dabei aber nicht den Körper oder das Objekt (wie von Happening bis Nouveau Realisme), sondern indem er das Tafelbild vom Bild trennte, die Tafel vom visuellen Zeichen. Paolini überwand die Malerei gerade durch die Trennung von Tafel und Bild. Paolini wollte bei dem Ausstieg aus dem Bild keine neuen Elemente von außerhalb des Kunstkontextes einführen, wie es die Objekt-Linie der Konzeptkunst und die Kunst-als-Leben-Linie getan hat. Er wollte innerhalb der Regeln der Malerei die Malerei löschen. Die rigorose und rationale Untersuchung der kontextuellen Bedingungen der Malerei, ihrer Voraussetzungen und Vorbedingungen, hat zur Entdeckung der Formationsregeln geführt, die nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Skulptur und später auch für die Ausstellung als Kunstmedium gelten sollten. Mit diesen Formationsregeln hat Paolini gespielt. Die empirische Sprache von Paolinis Untersuchung der Malerei mit Hilfe der linguistischen Theorien der Zeit, die Strukturalismus genannt wurden, insbesondere die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat, hat eine Grundlage gebildet, mit der Paolini nicht nur die kontextuellen Bedingungen der Malerei, sondern insgesamt den Kontext Kunst (Ausstellungen, architektur, Galerie, Museum, Betrachter, Autor...) sowohl formal wie kognitiv analysieren und exponieren konnte. Seine materiellen Formulierungen der Sprache der Kunst (ausgebildet am Beispiel der Malerei) bildeten die historischen Voraussetzungen für die kontextuellen

dell'arte e ne ha determinato un'implosione interna. Quest'ultima è stata definita da Ad Reinhardt come Art-as-Art, in contrapposizione all'Art-as-Object<sup>3</sup>. L'arte come oggetto porta all'identificazione dell'arte e della realtà. L'arte come concetto porta all'indagine dell'arte in sé. Paolini si colloca proprio all'interno di questa tradizione. Frutto di ambedue i filoni tradizionali è l'eliminazione tendenziale del confine tra arte e non arte. Nella linea concettuale che parte da Malevic, passando attraverso Reinhardt fino a Paolini, l'arte diventa un sistema di segni con una precisa struttura linguistica.<sup>4</sup> Per tale motivo, negli anni '60 concetti come sistema e struttura hanno rivestito un ruolo centrale: a partire dalla mostra *Systemic Painting* di Lawrence Alloway del 1966, attraverso il libro *The Structure of Art* di Jack Burnham fino al saggio *Serial Art, Systems, Solipsism* di Mel Bochner scritto nel 1967.<sup>5</sup>

A seguito di ciò, l'arte è stata definita da Flynt e da Paolini come un sistema di segni che consente di comprendere a fondo i meccanismi operativi del linguaggio dell'arte, il sistema stesso di regole dei segni e la grammatica dell'arte. Non si trattava di rappresentare la realtà, bensì di raffigurare l'arte come opera d'arte. Poiché – essendo stato tutto ridotto all'universo proprio della lingua e degli strumenti dell'arte – determinati elementi della rappresentazione risultavano mancanti, si fece strada l'impressione di un grado zero, per citare un termine molto incisivo coniato da Roland Barthes nel 1956<sup>6</sup>. Solo in stretto rapporto con il concetto di rappresentazione mancante si può parlare di grado zero, di una zona zero nella prima fase della produzione artistica di Paolini. In realtà Paolini, nel campo del segno, ha condotto operazioni molto complesse. Innanzitutto ha posto in risalto i due costituenti essenziali del linguaggio artistico: il significante e il significato. Per la prima volta ha distinto accuratamente il significante, il supporto materiale dell'arte (carta, tela di lino, colore, pennello, cornice ...), dal significato, dal senso dell'arte. In questo modo egli è riuscito a libera-

re il quadro/la pittura dalla loro funzione di veicolo di immagini e raffigurazioni. Il supporto è diventato esso stesso l'immagine. Il significato si è perso, è diventato visibilmente assente. Il significante si è invece emancipato trasformandosi metonimicamente in significato. Questo asse della metonimia, della contiguità, della dislocazione attraverso tutta l'opera paoliniana, ne diventa il principio generatore. La rappresentazione è sostituita dall'autoriferenziazione all'interno di un sistema strutturale il cui agente è la metonimia. Paolini ha analizzato i presupposti materiali della pittura e li ha valorizzati facendone i campi dell'operazione artistica. Invece di coprire il telaio con la tela e la tela con il colore, Paolini ha adottato il metodo inverso dello svuotamento. Paolini, nella prima fase della sua produzione artistica, ha decostruito il dispositivo tecnico e materiale della pittura. Ha reso evidenti gli strumenti, l'utensile visivo, operando in veste di grammatico, di linguista che analizza la pittura come sistema di segni, sul piano dei materiali, del significante. Così Paolini è riuscito a realizzare già attorno al 1960 „l'uscita dal quadro“ (Laszlo Glozer), l'assioma fondamentale degli anni '60. A tal fine egli non è ricorso al corpo o all'oggetto (come era avvenuto dall'Happening al Nouveau Realisme) bensì alla scissione fra quadro e immagine, fra supporto e segno visivo. Paolini, uscendo dal quadro, non ha voluto introdurre nuovi elementi che esulassero del contesto pittorico, come invece ha fatto il filone oggettuale dell'arte concettuale e il filone dell'arte-come-vita. Egli ha voluto cancellare la pittura entro le regole stesse della pittura. L'indagine rigorosa e razionale delle condizioni contestuali della pittura, delle sue premesse e dei suoi presupposti hanno portato alla scoperta delle regole di formazione valide non solo per la pittura, ma anche per la scultura e, più tardi, anche per l'esposizione intesa come mezzo artistico. Paolini ha giocato per l'appunto con queste regole formative. Il linguaggio empirico della ricerca sulla pittura condotta da Paolini, che si avvale delle teorie linguistiche del tempo – in

Formulierungen der Kunst wie sie nach ihm von Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher und in den 90er Jahren von formalen Neo-Konzeptualisten wie Claude Rutault, Heimo Zobernig ausgebildet wurden.

#### MINIMALISMUS

Die erste künstlerische Geste von Paolini war minimalistisch avant la lettre (*Disegno geometrico*, 1960). Erstens wurde die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst im Dreidimensionalen gesucht, zweitens indem sich die Medien Malerei und Skulptur vermischten und Paolini beiderseits zwischen Malerei und Skulptur arbeitete.<sup>7</sup> Dadurch wurden die Beziehungen zwischen Oberfläche, Umriß und räumlichem Intervall dargestellt.<sup>8</sup> *Disegno geometrico* ist eine europäische, kognitive, abstrakte Antwort auf Jasper Johns' nationalistisches, objekthaftes Gemälde *Flag* (1955). Bei *Flag* wird ein Bild durch die Darstellung eines Gegenstandes, nämlich einer Flagge, zum Objekt. Bildfläche und Flaggenfläche werden kongruent. Statt daß Signifikat und Signifikant in ihrem Unterschied radikalisiert werden wie bei Paolini, werden Signifikat und Signifikant bei Johns durch malerischen *Trompe l'oeil*-Illusionismus identifiziert. Das flache Bild mit der Darstellung einer Flagge, die selbst ein sehr flacher Gegenstand ist, ebenso wie eine Zielscheibe, nähert sich durch ihre eigene Flachheit dem dargestellten Gegenstand an. Eigenschaften des Bildträgers (Leinwand) und Eigenschaften des Abgebildeten (Fahne) werden übereinander gelagert und versöhnt. Signifikant und Signifikat konvergieren auf der Ebene der Illusion. Daraus entstehen die bekannten Fragen „Ist dies ein Bild, das eine Flagge darstellt?“ oder „Ist es eine Flagge, die ein Bild ist?“ Die formale, visuelle Identität von Geviert der Leinwand und Geviert der Fahne machte die „buchstäbliche Daseinsweise des Sujets der gegenständlichen Malerei“ (K. Baker)<sup>9</sup> sichtbar. Das ist noch das Beste, was man über diese Arbeit sagen kann, nämlich aus der Perspektive des modernistischen Diktats, der Flachheit der Malerei. Der Bildraum verschwindet aus diesem Bild. „Sichtbare Abwesenheit“ (K. Baker)<sup>10</sup> ist demnach die

Daseinsweise gegenständlicher Sujets. Deshalb mußten die Fragen auftauchen „Wer sieht, was abwesend ist?“ „Wer ist es, der sieht?“<sup>11</sup> „Was ist Sichtbarkeit?“ „Was ist Sehen?“ Wie wird das Sichtbare dargestellt und strukturiert?“ „Sichtbarmachen“ wird zum neuen künstlerischen Territorium. „Rendere visibile“ ist Paolinis Territorium artis. Paolini hat Antworten auf die gestellten Fragen gefunden, Antworten jenseits der „Cruce del Minimalismus“ (1986, Hal Foster)<sup>12</sup>. Paolini hat daher gleich nach *Disegno geometrico* den Autor, das Subjekt, dem unterstellt wird zu sehen, Fragen der Perspektive und des Blicks in das Bild selbst, in den leeren Rahmen, in den Raum eingeführt. Paolinis prototypischen minimalistischen und konzeptuellen künstlerischen Praktiken zwischen 1960 und 1965 haben bereits Antworten gegeben auf die von Konzeptualismus und Minimalismus zwischen 1965 und 1970 gestellten Probleme.

#### SICHT, GESICHTSFELD, WER SIEHT?

Paolinis Malerei konnte Antwort geben auf die Frage „Wer sieht?“, weil sein *Disegno geometrico* eine abstrakte Flagge war, ein Bild, das durch sein more geometrico zwangsläufig den Blick und den Autor ins Bild rückt. Alle künstlerischen Aktivitäten Paolinis dieser Zeit bis 1965 sind anti-illusionär und nehmen damit eine bedeutende Tendenz der 60er Jahre vorweg. Das für die kritische Kunst der 60er Jahre so fundamentale anti-illusionistische Procedere<sup>13</sup> von Paolinis Geste, das objektive Vermessen einer Fläche, das gleichzeitig auch das Vermessen des Gesichtsfeldes ist, lenkt die kritische Aufmerksamkeit des Betrachters nicht auf den Objektstatus des Bildes, sondern auf den Betrachter und seine Wahrnehmungsmechanismen selbst.<sup>14</sup> Das Bild wird also konzeptualisiert und entmaterialisiert.<sup>15</sup> Mit der Vermessung des Gesichtsfeldes befreit sich der Künstler aus dem Bildzusammenhang und erreicht eine Position, wo er gleichsam auch hinter und vor das Bild gelangt. Als Aktant hinter dem Bild wird der Autor sichtbar. Als Akteure im Gesichtsfeld treten sowohl der Autor als auch der Betrachter auf. Das Interesse am über das Bildfeld hinausgehenden

seguito definite strutturalismo – e soprattutto la distinzione tra significante e significato, hanno costituito un fondamento con il quale Paolini è riuscito ad analizzare ed esporre non solo le condizioni contestuali della pittura, bensì anche il contesto complessivo dell'arte (architettura espositiva, galleria, museo, osservatore, autore....) sia sotto l'aspetto formale che sotto quello cognitivo. Le sue formulazioni materiali del linguaggio dell'arte (espresse in relazione alla pittura) hanno rappresentato le premesse storiche delle formulazioni contestuali dell'arte in seguito sviluppate da Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher e, negli anni '90, dai neo-concettualisti formali quali ad esempio Claude Rutault, Heimo Zobernig.

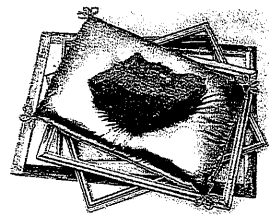
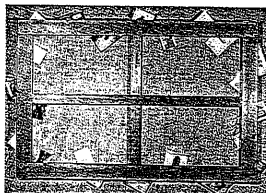
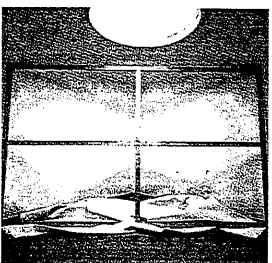
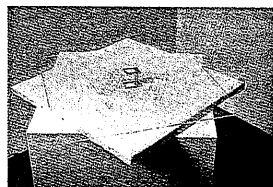
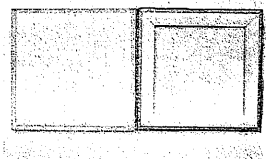
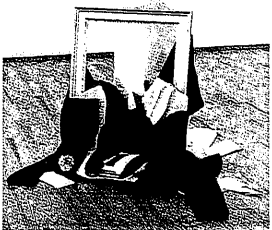
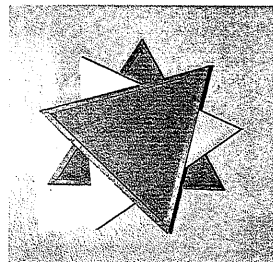
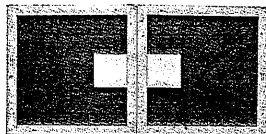
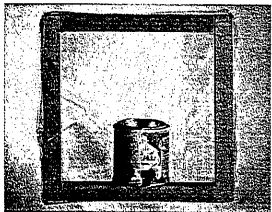
#### MINIMALISMO

Il primo gesto artistico di Paolini è stato un gesto minimalista ante litteram (*Disegno geometrico*, 1960). Innanzitutto si andò alla ricerca dei confini tra arte e non-arte in una prospettiva tridimensionale, in seguito gli strumenti pittura e scultura vennero intrecciati tra di loro; Paolini operava appunto su entrambi i fronti, pittura e scultura<sup>7</sup>. In tal modo le interrelazioni tra superficie, contorno ed intervallo spaziale divennero il soggetto della rappresentazione.<sup>8</sup> *Disegno geometrico* è una risposta europea, cognitiva ed astratta al dipinto nazionalistico e figurativo intitolato *Flag* di Jasper Johns (1955). Con *Flag* il quadro diventa oggetto attraverso la raffigurazione di una cosa, in questo caso una bandiera. La superficie del quadro e la superficie della bandiera diventano tra di loro congruenti. Significato e significante, invece di venir radicalizzati nella loro diversità come accade nell'opera di Paolini, in Johns vengono identificati attraverso un illusionismo pittorico *trompe l'oeil*. L'immagine piatta raffigurante una bandiera, essa stessa un oggetto molto piatto, alla pari del bersaglio, si avvicina attraverso la propria piattezza all'oggetto rappresentato. Le proprietà del supporto (tela) e le proprietà dell'og-

getto raffigurato (bandiera) si sovrappongono e si conciliano. Significato e significante convergono a livello di illusione. Da ciò scaturiscono le tipiche domande „Questo è un quadro che raffigura una bandiera?“ „O è piuttosto una bandiera che funge da quadro?“ L'identità formale e visiva del quadrilatero della tela e del quadrilatero della bandiera ha reso evidente la modalità della presenza del soggetto della pittura figurativa (K. Baker)<sup>9</sup>. Ciò è comunque ancora la cosa migliore che si possa dire di quest'opera, dalla prospettiva del diktat modernistico della planarità della pittura. Lo spazio pittorico sparisce dalla pittura. „Assenza visibile“ (K. Baker)<sup>10</sup> è di conseguenza il modo di presentarsi dei soggetti figurativi. Proprio per tale motivo sono emerse le domande „Chi vede ciò che è assente?“ „Chi è colui che vede?“<sup>11</sup> „Che cosa significa visibilità“, „Che cosa significa vedere?“ „Come viene rappresentato e strutturato ciò che è visibile?“ Il „rendere visibile“ diventa il nuovo territorio artistico. „Rendere visibile“ è il territorio artis di Paolini. Egli ha trovato risposte alle domande poste, ovvero risposte al di là della „croce del minimalismo“ (1986, Hal Foster)<sup>12</sup>. Perciò subito dopo il *Disegno geometrico* Paolini ha introdotto nel quadro, nella cornice vuota, nello spazio l'autore, il soggetto chiamato a guardare, e i problemi della prospettiva. Le pratiche artistiche prototipiche, minimalistiche e concettuali svolte da Paolini tra il 1960 ed il 1965 hanno già fornito risposte al problema che concettualismo e minimalismo avrebbero posto tra il 1965 ed il 1970.

#### VISIONE, CAMPO VISIVO, CHI VEDE?

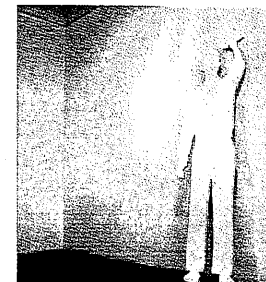
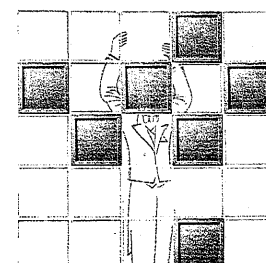
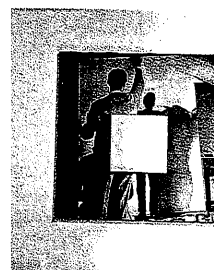
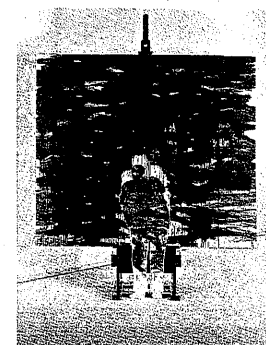
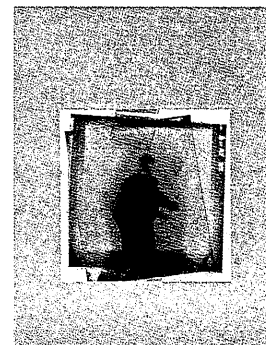
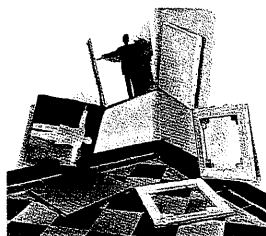
La pittura di Paolini poteva fornire una risposta al quesito di „Chi vede?“, poiché il suo *Disegno geometrico* era una bandiera astratta, un'immagine che per il suo essere geometrico pone al centro lo sguardo e l'autore. Tutte le attività artistiche di Paolini in questo periodo fino al 1965 sono anti-illusionistiche ed anticipano quindi una tendenza fondamentale degli anni 60. Il procedere



SENZA TITOLO. 1961  
PLACE DES MARTYR. 1983  
SUL MARGINE DEL MARE APERTO. 1981

CHIMERA (II). 1975  
SENZA TITOLO. 1962/63  
ANTOLOGIA. 1973

DECIMA MUSA. 1966  
POLVERE. 1994  
LE TEMPLE DE LA GLOIRE. 1983



VEDO (LA DECIFRAZIONE DEL MIO CAMPO VISIVO). 1969  
CAPITEMI!. 1966  
ANNA-LOGIA. 1967

SENZA TITOLO. 1965  
SENZA TITOLO. 1968  
STUDIO PER PARADE. 1997

DELFO. 1965  
HI-FI. 1965  
MONOGRAMMA. 1965

Gesichtsfeld führte Paolini zur perspektivischen Malerei der Renaissance. Die perspektivische Repräsentation des Raumes wird zu einem Schlüsselproblem und -motiv von Paolinis Versuchen, den Bildraum des Tafelbildes zu überwinden. Diese Untersuchungen zum Gesichtsfeld und zur Perspektive verbinden Paolini auch mit Ansätzen von Robert Morris, Sol LeWitt, Jan Dibbets und anderen Künstlern der Minimal- und Concept Art. Mit seinem ästhetischen Programm, das Visualität und Visibilität (wie Robert Barry, Giovanni Anselmo) selbst zum Thema/Sujet macht<sup>16</sup>, steht Paolini auch in einer großen italienischen Tradition einer Kognitionstheorie des Sehens.<sup>17</sup> Die Titel der Bücher ihres bedeutendsten Vertreters, Gaetano Kanisza, nämlich *Grammatica del vedere* (1980) und *Vedere e pensare* (1991) könnten von Paolini stammen.

#### ARTE POVERA

In seinem ersten Text zur Arte povera hat Germano Celant behauptet: „Die Art des Seins hängt vom Gebrauch, vom Material ab.“<sup>18</sup> Dies ist eine Paraphrase von Wittgensteins berühmter Definition: „Die Bedeutung eines Satzes hängt ab von seinem Gebrauch“, mit dem er um 1930 seine Theorie der „Sprachspiele“ begründete. Damit ist erkennbar, daß die Arte povera ursprünglich nicht eine Poesie des Materials war, sondern auch eine Semiologie. Deswegen rühmt Celant im Text Paolini für seine „Identifikation von Bild und Instrument. Die Überlagerung von Bild und Idee. Seine Analyse der visuell-verbalen Sprache.“<sup>19</sup> Die Arte povera ist nach L. Fontana, P. Manzoni, G.P. Gallizio die wichtigste Bewegung der italienischen Neo-Avantgarde. Die Beziehungen und Begriffe der historischen Avantgarde und der Neo-Avantgarde wurden in den frühen 60er Jahren erstmals von der italienischen Neoavanguardia diskutiert, was heute zu Unrecht vergessen wurde.<sup>20</sup> Die Arte povera, ein Ausdruck, den Celant vom „armen Theater“ Grotowskis abgeleitet hat, war ein mehr oder minder linker künstlerischer Guerillakrieg<sup>21</sup> gegen die amerikanische Kolonialisierung (z.B. durch die Pop Art) und eine Überwindungsoption zur Minimal Art. So waren schon von Anfang an die

Weichen dafür gestellt, daß Paolini bei seiner Auseinandersetzung mit der Differenz von Signifikat und Signifikant, von Wort und Bild, von Gegenstand und Bild in der europäischen Kunstgeschichte seine Quellen suchte. Insbesondere in der zweiten und dritten Phase seiner Arbeit, wenn er die anfänglich rein materiell definierte metonymische Kette um einige visuelle Glieder erweiterte. Metonymische Kette bedeutet, daß Paolini innerhalb ein und derselben Menge von Elementen (wie Rahmen, Staffeleien etc.) operiert, aber in dieser Menge Verschiebungen vornehmen kann. Diese Verschiebungen verlassen zwar nicht den Zeichen- und Gegenstandsraum der Institution Kunst, dehnen aber den Elementbereich aus. Paolini beginnt immer mehr, das strikte Repertoire von leeren Rahmen, unbemalter Leinwand zu verlassen und Artefakte, Codes der Kunstgeschichte, des Museums zu inkludieren. Der Künstler als Archivar von Artefakten, als Sammler. Er geht dabei nicht kombinatorisch vor, so sehr seine Arbeitsweise auch danach ausschauen mag, sondern anagrammatisch. Er zerschlägt die historische Grammatik des Sehens, des Denkens und bei seiner Suche nach Entsprechungen, Analogien zwischen den Elementen entsteht eine andere Grammatik. Die Anagrammatik liefert keine fertigen Sätze, keine abgeschlossenen Produkte, keine autonome Werke, sondern nur Situationen, unfertige Provisorien, „Requisiten“, wie die Installation *Künstler-Theater* (1989) zeigt.

#### KONZEPTKUNST

Von den drei primären Repräsentationsweisen, welche die Konzeptkunst charakterisieren, nämlich die philosophische, die systemische und die strukturalistische, steht Paolini der strukturalistischen am nächsten.<sup>22</sup> Wenn er auch nicht mit Sprache und Zahlen in der Weise von Art & Language oder Hanne Darboven oder Joseph Kosuth arbeitete, deren Kritik am visuellen Formalismus der 50er Jahre, am formalen Illusionismus und an der piktorialen Einheit des Modernismus hat Paolini geteilt. Strukturalistisch war Paolinis Vorgangsweise durch die Trennung von Signifikant und Signifikat, d.h. von Tafel und Bild.

anti-illusionistisch<sup>13</sup> von Paolini, peraltro fundamentale per l'arte critica degli anni '60, la squadratura di una superficie che è contemporaneamente anche la squadratura del campo visivo non sposta l'attenzione critica dell'osservatore sulla condizione oggettuale del quadro, bensì sull'osservatore stesso e sui suoi meccanismi percettivi<sup>14</sup>. Il quadro viene quindi concettualizzato e dematerializzato<sup>15</sup>. Con la squadratura del campo visivo l'artista si libera dal contesto del quadro e raggiunge una posizione dalla quale può arrivare contemporaneamente dietro e davanti al quadro. In veste di attante dietro al quadro, l'autore diventa visibile; quali attori entro il campo visivo entrano in scena sia l'autore che l'osservatore. L'interesse per il campo che oltrepassa il campo scenico del quadro ha condotto Paolini verso la pittura prospettica del Rinascimento. La rappresentazione prospettica dello spazio diventa un problema ed un motivo chiave del tentativo di Paolini di superare lo spazio del quadro. Queste ricerche sul campo visivo e la prospettiva legano Paolini anche ad alcuni principi operativi di Robert Morris, Sol LeWitt, Jan Dibbets e di altri artisti della Minimal Art e della Concept Art. Con il suo programma estetico che rende soggetto/tema<sup>16</sup> la visualità e la visibilità stessa (cfr. Robert Barry, Giovanni Anselmo), Paolini si colloca anche all'interno della grande tradizione italiana della teoria cognitiva del vedere<sup>17</sup>. Potrebbero essere di Paolini i titoli dei libri scritti dal più importante tra i rappresentanti di detta teoria, Gaetano Kanisza, quali *Grammatica del vedere* (1980) e *Vedere e pensare* (1991).

#### ARTE POVERA

Germano Celant nel suo primo testo sull'Arte povera afferma che il modo dell'essere dipende dall'uso, dal materiale<sup>18</sup> parafrasando la famosa definizione di Wittgenstein secondo cui il significato di una proposizione dipende dall'uso che se ne fa, definizione fondamentale per l'elaborazione della sua teoria dei „Giochi linguistici“ nel

1930. Da ciò emerge che l'Arte povera inizialmente non era solo poesia del materiale ma anche semiologia. Per questo Celant, nel suo testo, elogia Paolini per la sua „identificazione di immagine e strumento, la sua sovrapposizione di immagine ed idea, la sua analisi del linguaggio visivo-verbale.“<sup>19</sup> Dopo L. Fontana, P. Manzoni e G.P. Gallizio l'Arte povera rappresenta il movimento più importante della neo-avanguardia italiana. I rapporti e i concetti delle Avanguardie storiche e delle Neoavanguardie furono discussi per la prima volta, all'inizio degli anni '60, dalla Neoavanguardia italiana, cosa che oggi a torto è caduta nel dimenticatoio<sup>20</sup>. L'espressione di Arte povera, che Celant ha ripreso dal „teatro povero“ di Grotowski, sta per una guerriglia artistica tendenzialmente di sinistra mossa contro il colonialismo americano (ad es. tramite la Pop Art), nonché per un'opzione di superamento della Minimal Art. Paolini quindi, nell'affrontare la differenza tra significato e significante, tra parola ed immagine, tra oggetto e quadro, non poté non cercare le fonti d'ispirazione nella storia dell'arte europea. Ciò vale in particolare modo per la seconda e terza fase del suo lavoro, nelle quali amplia di alcuni anelli visivi la catena metonimica inizialmente definita esclusivamente in senso materiale. „Catena metonimica“ designa qui l'operare di Paolini all'interno di un insieme di elementi (cornice, cavalletti, ecc.), all'interno del quale, tuttavia, egli realizza una serie di spostamenti. Tali spostamenti, pur non uscendo dallo spazio dei segni e degli oggetti propri dell'arte come istituzione, servono comunque ad allargare il contesto degli elementi. Paolini inizia ad abbandonare gradualmente il repertorio delle cornici vuote e delle tele bianche, per includere nella sua opera gli artefatti e i codici della storia dell'arte e del museo. L'artista funge da archivista di artefatti, da collezionista. Egli procede in modo anagrammatico e non per combinazioni, anche se il suo operare può sembrare tale. Scomponendo la grammatica storica del vedere e del pensare, la sua ricerca di corrispondenze, di analogie tra gli elementi crea una grammatica

Weil er nicht aufgehört hat, die traditionellen Werkzeuge und Dispositive von Malerei und Skulptur zu verwenden, ebensowenig wie später Buren und Broodthaers, waren seine Arbeiten Essays über Kunst, zwar nicht geschriebene Essays über Kunst, aber Ausstellungs-Essays über Kunst. Er hat ja keine Objekte im Studio gemacht und in der Galerie ausgestellt, sondern er hat die Ausstellung mit Mitteln der Galerie eben dort gemacht. Gerade diese Position Paolinis hat ihn für die 90er Jahre so aktuell gemacht. Die linguistische Prozedur, die Paolini dabei am häufigsten verwendete, ist die Metonymie, die sprachliche Figur der Verschiebung, wie wir sie aus dem Film kennen. Paolini ist in seiner filmischen Choreographie von Gegenständen und Werkzeugen der Kunst, die er nach metonymischen Modellen arrangiert, durchaus vergleichbar den strukturalistischen Filmen des großen Künstlers Hollis Frampton. Auch dessen Filme sind auf perfekte Weise strukturalistisch und systemisch organisiert.

#### VON RAHMEN ZU KONTEXTEN

Im Verlaufe der Jahre hat Paolini sein Werk nicht nur immer mehr differenziert, sondern auch in etwa drei Schritten bzw. Phasen immer mehr expandiert. In der ersten Phase, der umfassenden, stringenten und kohärenten Dekonstruktion der materiellen Dispositive, hat Paolini die Codes und den Kalkül der klassischen Malerei empirisch dekodiert. An die Stelle des Bildes trat das Tafelbild, an die Stelle des Tafelbildes die Tafel. Die Rahmen substituierten das Bild. Leere Staffeleien, Spiegel als leere Tafelbilder, gestapelte Bilder, zerschnittene Bilder, aus dem Rahmen gekippte Bilder, umgekippte Tafeln in Vitrinen, gefaltete Leinwände, leere Rahmen, bildeten den Raum des Bildes ohne Bild. (*Cadre*, 1971) Der illusionäre Bildraum wurde aus dem Bild selbst herausgepreßt. Indem die materiellen Dispositive der Malerei selbst im Raume standen, eroberten die Bilder den realen Raum (*Lo spazio*, 1967). Die spatiale Malerei mit Hilfe von Spiegeln als Tafelbildersatz wurde auch von Pistoletto und Buren aufgegriffen. In seiner zweiten Phase hat Paolini die Codes und den Kalkül der klassischen Skulptur dekonstruiert.

Leere Sockel substituierten die Skulptur. Auch hier sehen wir, wie der Signifikant (der Sockel) sich zum Signifikat (zur Skulptur) aufwirft. Das Spiel der Metonymien und Symmetrien wiederholt sich in den Figuren aus Gips. Umgedrehte und gebrochene Säulen auf Spiegeln oder ohne Spiegel, zerschnittene und symmetrisch dislozierte Gipsfiguren auf Sockeln oder an Wänden oder in Vitrinen visualisieren den Ruin der Skulptur. Leere Vitrinen, leere Podeste, welche die Tradition der malerischen Nullzeichen der ersten Phase in der dritten Dimension fortsetzen, also die skulpturalen Signifikanten, wurden selbst zu künstlerischen Signifikaten erklärt. Stühle, die normalerweise nur Hilfsmittel im Ausstellungsbetrieb sind, wurden vom Rand des künstlerischen Systems in das Zentrum gezerrt und selbst zu Skulpturen erklärt. Umgelegte, verstreute Sesseln, die zum Teil die Scatter-Technik der Minimal-Art weiterführen, durchsetzt mit linguistischen Partikeln, Buchstaben etc. oder mit Resten der Malerei, werden zu Skulpturen bzw. plastischen Installationen assembliert.

In seiner dritten Phase hat Paolini seinen Referenzrahmen, die perspektivische Malerei der Renaissance, verlassen und nicht nur den Rahmen des Bildes in den Raum hinein überschritten, sondern auch die Rahmenbedingungen der Kunstpräsentation und -produktion selbst zum Gegenstand seiner künstlerischen Recherche gemacht. Paolini hat seine Syntax erweitert. Die Elemente aus Phase eins und zwei arrangiert er zu raumgreifenden Installationen. Diese Elemente stammen allerdings nicht aus dem Alltag wie in der Installationskunst von Ilya Kabakov, sondern aus der Kunstgeschichte und zum Teil aus seiner eigenen Geschichte. Paolini appropriiert nach der metonymischen Methode nicht nur sein eigenes Werk, die Geschichte seiner Auseinandersetzung mit den visuellen Werkzeugen der Kunst, sondern auch allgemein die Geschichte der Kunst und der Kunsttheorie. Gerade diese Phase macht Paolini zu einem entscheidenden Impulsgeber für den Paradigmenwechsel der 60er Jahre und deren Nachfolger in den 90er Jahren. Gerade von diesen Arbeiten aus kann von heutiger Perspektive her, eine neue Lektüre des Werkes von Paolini

diversa. L'installazione *Künstlertheater* (1989) evidenzia che l'anagrammatica non fornisce frasi fatte, prodotti finiti, opere autonome, ma costruisce solo situazioni provvisorie, incomplete, semplici „accessori“.

#### ARTE CONCETTUALE

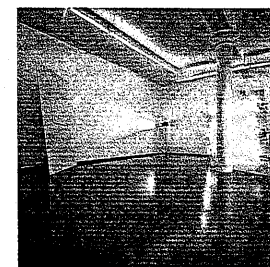
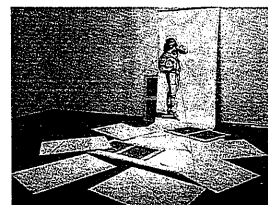
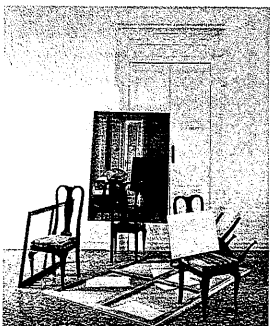
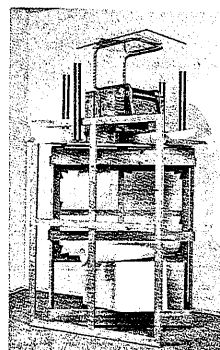
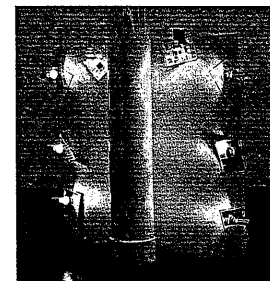
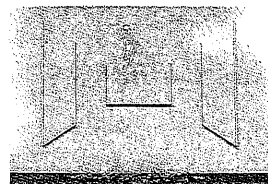
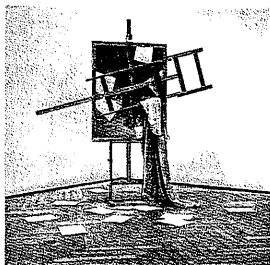
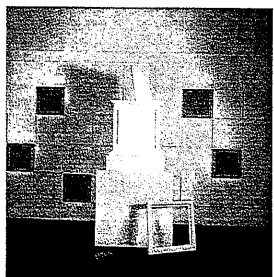
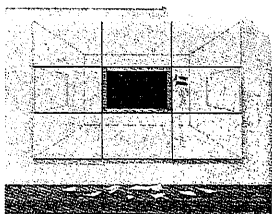
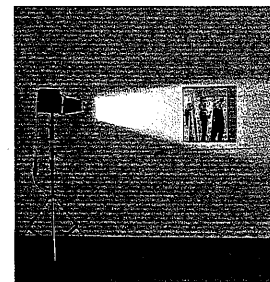
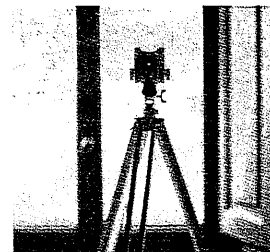
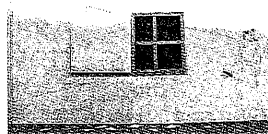
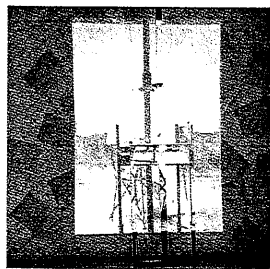
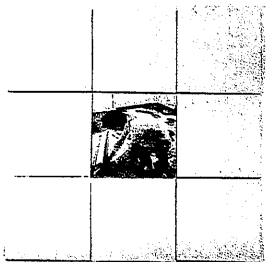
Tra i tre principali metodi rappresentativi che caratterizzano l'arte concettuale – ovvero quella filosofica, quella sistemica e quella strutturalistica – Paolini si avvicina di più a quella strutturalistica<sup>22</sup>. Anche se non ha lavorato con il linguaggio e i numeri alla maniera di Art & Language o alla maniera di Hanne Darboven o Joseph Kosuth, Paolini ha condiviso la loro critica al formalismo visivo degli anni '50, all'illusionismo formale ed all'unità pittoriale del modernismo. L'approccio metodologico di Paolini era di tipo strutturalistico nella separazione tra significato e significato, ovvero tra supporto e immagine. Continuando ad utilizzare gli strumenti e i dispositivi tradizionali della pittura e della scultura, come fecero più tardi Buren e Broodthaers, le sue opere erano „saggi“ espositivi (anziché scritti) sull'arte – giacché egli non creava degli oggetti in studio esponendoli poi in una galleria, bensì costruiva le mostre in situ, con i mezzi della galleria stessa. Ed è proprio questa posizione che ha reso Paolini così attuale negli anni '90. Il procedimento linguistico che Paolini ha usato più di frequente è la metonimia, la figura linguistica dello spostamento. La coreografia filmica di oggetti e strumenti dell'arte che Paolini sistema secondo modelli metonimici, può essere paragonata ai film strutturalistici di Hollis Frampton, anch'essi organizzati in maniera perfetta secondo le regole strutturalistiche e sistemiche.

#### DALLE CORNICI AI CONTESTI

Nel corso degli anni Paolini non solo ha differenziato sempre più le sue opere, ma le ha anche progressivamente sviluppate in tre passi o fasi differenti. Nella prima fase, quella della deco-

struzione globale e coerente dei dispositivi materiali, Paolini ha decodificato i codici ed il calcolo della pittura classica. Al posto dell'immagine è comparso il dipinto, al posto del dipinto il supporto. Le cornici hanno sostituito il quadro. Cavalletti vuoti, specchi fungenti da quadri vuoti, quadri accatastati, dipinti rotti, dipinti strappati dalle cornici, tele ribaltate e messe in teche, tele piegate, cornici vuote, costituiscono lo spazio del quadro senza immagine (*Cadre*, 1971). Lo spazio illusorio è stato estrapolato dal dipinto stesso. Attraverso la disposizione dei dispositivi materiali della pittura nello spazio tridimensionale i quadri hanno conquistato lo spazio reale (*Lo spazio*, 1967). La pittura „spaziale“ con l'ausilio di specchi in sostituzione del quadro è stata ripresa anche da Pistoletto e da Buren.

Nel corso della seconda fase Paolini ha decostruito i codici ed il calcolo della scultura classica. Basi vuote hanno sostituito la scultura. Anche qui vediamo come il significante (base) assurge a significato (scultura). Il gioco delle metonimie e delle simmetrie si ripresenta nelle figure di gesso. Colonne ribaltate e spezzate su specchi o senza specchi, figure in gesso spezzate e dislocate simmetricamente su basi o a parete oppure collocate in vetrine visualizzano la rovina della scultura. Vettrine vuote, basi vuote che proseguono la tradizione del grado zero della prima fase in forma tridimensionale – ovvero i significanti scultorei – sono dichiarati essi stessi significati artistici. Sedie che normalmente, all'interno del sistema espositivo, fungono da ausili, sono state trascinate con forza dal margine del sistema artistico al centro e sono divenute esse stesse scultura. Poltrone rovesciate e sparpagliate che in parte proseguono la tecnica Scatter della Minimal-Art, costellate di particelle linguistiche e di sillabe ecc. oppure di attributi pittorici, vengono assemblate in sculture o installazioni plastiche. Nella terza fase Paolini ha abbandonato il suo ambito di riferimento, la pittura prospettica del Rinascimento, e non solo ha superato i limiti del



CADRE. 1971  
DE PICTURA. 1979  
INCOGNITA. 1979-80

SENZA TITOLO. 1965  
DILEMMA. 1994-95  
NON PLUS ULTRA. 1989

RENDEZ-VOUS. 1985  
L'INDIFFÉRENT. 1988  
L'OSPITE. 1993-95

LIBER VERITATIS. 1979  
PARNASO. 1979  
HORTUS CLAUSUS. 1981

IPER (A M. D.). 1965  
PASSE-PARTOUT. 1988  
ANNUNCIO DI UN'ESPOSIZIONE. 1983

KÜNSTLER-THEATER. 1989  
KÜNSTLER-THEATER. 1989  
KÜNSTLER-THEATER. 1989

unternommen werden, die ihn in den Reflexionshorizont von Michael Asher, Daniel Buren und Marcel Broodthaers stellt.

#### DIE AUSSTELLUNG ALS KUNSTMEDIUM

Paolini ist von der Analyse des Bildes und des Betrachters (siehe seine Perspektive- und Gesichtsfeldstudien) über die Dekonstruktion des Rahmens, des Bildes und der Rahmenbedingungen der Kunst auch zur Analyse des Ausstellungsraumes, des Ortes der Kunst gelangt, prototypisch für Kontextkunst. Entscheidend dabei war die Verlagerung seiner Analyse von der Semantik zur Pragmatik, von der Illusion zur Empirie. Auch wenn Paolini, wie wir selbstverständlich feststellen müssen, nicht in die ökonomischen und sozialen Bedingungen der Kunst vorgegangen ist, sondern mehr oder minder in der formalen und visuellen Dimension verharret, was sich ja zwangsläufig aus seiner Traditionslinie der Kunst-als-Kunst ergibt, müssen wir dennoch geltend machen, daß sein künstlerisches Vorgehen, mit den Mitteln von Ausstellungsdispositiven selbst Ausstellungen zu machen, die Vorbedingungen für die folgenden sozialen, institutionskritischen Modelle lieferte. Indem Paolini anstelle der Kunstwerke (Skulptur und Tafelbild) Sockel und Rahmen (Dispositive der Skulptur und Malerei) zusammen- und ausstellte, also (wie Reinhard Mucha) mit den Mitteln der Galerie bzw. des Museums eine Ausstellungssituation herstellte, mit den Ausstellungsdispositiven selbst Kunstgegenstände schuf, hat er jene Reise in das Innere der Institution Ausstellung begonnen, in das Innere des Betriebssystems Kunst, die in der Folge den institutionellen Apparat, welcher den Ausstellungen dient, selbst dekonstruierte. Paolini hat zwar nicht, wie später z.B. Hans Haacke, die soziale und ökonomische Funktion der Kunstinstitutionen bloßgelegt, sondern weiterhin im Rahmen der Institution Kunst operiert, aber indem er jenen Teil des institutionellen und architektonischen Ausstellungsapparates, der bisher nur Kontext war, selbst zum Text erklärte, hat er die zentrale Illusion der Moderne, das autonome Kunstwerk von innen her formal zerstört. Er hat mit den künstlerischen

Mitteln selbst, mit den historischen Hilfsmitteln der Kunst, indem er diese exponierte, die Kunst als Dispositiv und Apparat kritisch zerlegt und mußte dabei nicht wie die Künstler der Duchamp-Linie eine Entfunktionalisierung, Entpolitisierung bzw. Ästhetisierung der Alltagsobjekte und Sublimierung der Trivialgegenstände in Kauf nehmen wie die Pop art. Wie die gesamte Arte povera ist besonders Paolinis Besinnung auf die europäische Kunstgeschichte eine kritische Antwort auf die Hegemonie der amerikanischen Populärkultur.

Wenn wir uns einige Texte von Buren vor Augen führen wie *Rahmen* (1970), *Ausstellung einer Ausstellung* (1972), *Über die Autonomie eines Kunstwerks* (1980), *Über die Institutionen im System der Kunst* (1980), dann erkennen wir sogleich die Nähe zu Gedankengängen von Paolini. Wie Paolini vor 1965 hat Buren zwischen 1965 und 1968 nach einer Malerei am Nullpunkt, die nur auf sich selbst verweist, die nur Fläche und nicht Bildfläche ist, gesucht. Für dieses reduzierte, neutrale Objekt ohne Repräsentation von Welt hat Buren das berühmte System seiner vertikalen Streifen gefunden. Wie Paolini ging es Buren um malerische Nullobjekte, um den Nullzustand, um den Nullpunkt der Malerei. Wie Paolini sah er die Gemälde als Rahmen im Rahmen ihrer Umgebung, nämlich den Autor, den Betrachter, den Raum, das Museum. Daher verweisen seine Streifen als visuelle Zeichen, die keine Bilder sind, auf die Destruktion der auktorialen und referentiellen Aspekte der Kunst. Wie Buren will Paolini mit der Auflösung des Werkbegriffs die Frage nach der Konstruktion von Visualität stellen und die Grenzen von Sichtbarkeit ausloten. Die Begriffe Kunsthalle, Ausstellung, Sammlung, Museen spielen auch für die Kunst von Marcel Broodthaers eine zentrale Rolle. In den Arbeiten aus der Mitte der 70er Jahre, wie *Entrée de l'Exposition* (1974), *Un Jardin d'Hiver* (1973), *Salle Blanche* (1975), *Musée d'Art Moderne* (1968-72), erkennen wir Ensembles, die ebenfalls aus Requisiten des Ausstellungs- und Museumsbetriebs zusammengesetzt sind und mit der Trennung von Signifikant und Signifikat operieren. In seinem Anspruch, Poetik als Politik zu definieren, steht Broodthaers ziemlich

quadro componendo lo spazio, ma ha anche fatto oggetto della sua ricerca artistica le condizioni della presentazione e della produzione artistica. Paolini ha allargato la propria sintassi. Gli elementi delle fasi uno e due sono stati da lui trasformati in installazioni spaziali. Questi elementi tuttavia non sono presi dalla vita di tutti i giorni come nelle installazioni di Ilya Kabakov: bensì dalla storia dell'arte e in parte dalla storia personale. Paolini non si appropria metonimicamente solo della propria storia, delle proprie riflessioni sugli strumenti visivi dell'arte, ma anche della storia dell'arte e della teoria artistica. Proprio questa fase rende Paolini uno dei principali e decisivi ispiratori del cambio paradigmatico degli anni 60 e dei suoi successori negli anni 90. Infatti partendo da questi lavori e partendo dalla prospettiva attuale può essere condotta una nuova lettura dell'opera di Paolini, che lo colloca nell'orizzonte di riflessione di Michael Asher, di Daniel Buren e di Marcel Broodthaers.

#### LA MOSTRA QUALE STRUMENTO ARTISTICO

Paolini, partendo dalla analisi dell'immagine e dell'osservatore (cfr. gli studi sulla prospettiva sul campo visivo) è giunto, attraverso la distruzione della cornice, del quadro e delle „cornici“ dell'arte, all'analisi dello spazio espositivo e dei luoghi dell'arte, in modo prototipico, all'arte contestuale. È stato decisivo, a questo proposito, il trasferimento della sua analisi dalla semantica alla pragmatica, dalla illusione all'empiria. Anche se Paolini non è approdato all'indagine della dimensione economica e sociale dell'arte ma si è mantenuto fedele, in maniera più o meno evidente, alla dimensione formale e visiva, cosa che necessariamente deriva dalla linea della tradizione dell'arte come arte, possiamo comunque affermare che il suo procedimento artistico, che rende i dispositivi espositivi, essi stessi, oggetto dell'esposizione, ha fornito le premesse per i successivi modelli sociali di critica istituzionale. Mettendo in esposizione basi e cornici (dispositivi della scultura e della pittura) anziché opere

d'arte (sculture e quadri) – creando cioè una situazione espositiva con i mezzi della galleria e del museo (alla pari di Reinhard Mucha), generando oggetti artistici con i dispositivi stessi dell'esposizione – Paolini ha intrappreso quel viaggio all'interno dell'istituzione „esposizione“, all'interno del sistema arte, che in seguito avrebbe decostruito l'apparato istituzionale stesso al servizio delle esposizioni. Paolini non ha messo a nudo la funzione sociale ed economica delle istituzioni artistiche come avrebbe poi fatto Hans Haacke, bensì ha operato all'interno dei confini dell'istituzione arte. Tuttavia, trasformando in testo quella parte dell'apparato espositivo istituzionale ed architettonico che finora aveva costituito solamente il contesto, egli ha distrutto l'illusione centrale dell'arte moderna, l'autonomia dell'opera d'arte dall'interno. Esponendoli, egli ha criticamente scomposto, con i mezzi e gli ausili storici dell'arte, il concetto di arte come dispositivo e come apparato, senza più dover fare i conti – a differenza degli artisti del filone duchampiano – con una defunzionalizzazione, una depoliticizzazione, una estetizzazione degli oggetti quotidiani né con una sublimazione degli oggetti più comuni, come nel caso della Pop Art. L'intera Arte povera, ma soprattutto la coscienza della storia dell'arte europea manifestata da Paolini hanno dato una risposta critica all'egemonia della cultura popolare americana. Se consideriamo alcuni testi di Buren come ad esempio *Cornici* (1970), *Mostra di una mostra* (1972), *Sull'autonomia dell'opera d'arte* (1980), *Le istituzioni all'interno del sistema dell'arte* (1980) ci rendiamo immediatamente conto di quanto siano vicini alle riflessioni di Paolini. Esattamente come fece Paolini prima del 1965, anche Buren – negli anni tra il 1965 ed il 1968 – cercò una pittura al grado zero che rinviasse solo a sé stessa, che fosse solo superficie e non superficie pittorica. Per questo oggetto neutrale ridotto senza alcuna rappresentazione del mondo, Buren ha elaborato il famoso sistema delle strisce verticali. Analogamente a Paolini anche lui vedeva i dipinti come cornici all'interno di



exakt zwischen Paolini und Buren. Denn auch er öffnet den Gegenstandsbereich seiner Ausstellungskunst selten über den historischen Horizont des Ausstellungssystems hinaus.

Michael Asher, der nicht Palmen und Podeste des Ausstellungssystems, sondern Heizkörper in das Zentrum der Sichtbarkeit (als Kunstwerksubstitute) stellt, ist nicht so elegant wie Broodthaers und Paolini, sondern viel materialistisch-empiristischer.<sup>23</sup> Das ermöglicht ihm aber zumindest gelegentlich aus dem Gegenstandsreich des Ausstellungssystems auszubrechen und z.B. Wohnwagen als Vehikel seiner Ideen zu verwenden. Wie Asher hat Paolini protokontextuell die Dispositive des Mediums Ausstellung dekonstruiert.

#### HYPOTYPOSE STATT REPRÄSENTATION

In seiner dritten Phase hat Paolini alle Problemfelder, die er seit 1960 eröffnet hat, virtuos vereinigt: die Kunst als Sprachspiel, die Dekonstruktion von Malerei und Skulptur, indem er deren Dispositive selbst zu ästhetischen Werken erklärte, die Dialektik des Blicks, die Position des Beobachters, die Appropriation der Kunstgeschichte, die Selbstreferenz der künstlerischen Hilfsmittel, die zu Kunstwerken emanzipiert werden, die Ausstellungssituation als Konstruktion von Kunst. Paolini brilliert in dieser Phase des Ausstellungsmediums als neue Kunstform.<sup>24</sup> Nach der langen Phase der selbstreflexiven Werke, welche die materiellen, auktorialen, kontextuellen und historischen Vorbedingungen der Kunst zum Sujet hatten, ist er zum Kern der Repräsentationskrise vorgedrungen, zum Medium der Ausstellung selbst. Er macht die Ausstellung zum Kontext seiner Kunst. Die Ausstellung als Repräsentationsmedium wird schließlich auch dekonstruiert. So wie die Farblose kein Stück Wirklichkeit abbildete, sondern nur das Requisite und die Vorbedingung zur Abbildung war, so sind auch Kunstwerke in Paolinis Ausstellung keine fertigen Werke, sondern nur Vorbedingungen für Werke, bloße Requisiten der Repräsentation. Mit der unfertigen Ausstellung bleibt auch die Repräsentation unfertig und unvollständig. Die Krise der Repräsen-

tation wird selbst repräsentiert, stellt sich selbst dar und zur Schau. Die Ausstellungskunst ermöglicht, über die Farb- und Formprobleme hinauszugehen, d.h. keine Episode zu erzählen, sondern zu erzählen, wie Repräsentation konstruiert wird. Wenn Notenständer klassische Skulpturensockel ersetzen und Fotos von Schauspielern Helden der Geschichte entsprechen wie in *Apoteosi di Omero* (1970-71), dann ist das Schiff der Geschichte brüchig und die Repräsentation zerfällt in Ruinen. Trauer, Tragik einerseits, apollinische Helligkeit andererseits. Wie die Tafel befreit wurde, Vehikel für Bilder zu sein, so nun die Ausstellung, Vehikel für die Repräsentation. Im Reich der Requisiten kollabiert die klassische Repräsentation. Die mentalen und visuellen Mechanismen, die kulturellen, geschichtlichen Codes, die Form und Gestalt konditionieren, entfaltet er in seinen Ausstellungen auf eine Weise, die mit Kant Hypotypose genannt werden könnte.

In seiner „Kritik der Urteilskraft“ versucht Kant eine Definition von Darstellung, von Repräsentation als Versinnlichung und greift dabei auf den griechischen Begriff der Hypotyposis (hypo = unten, typosis = Figur) zurück. Unter der Gedankenfigur der Hypotypose versteht Kant eine sichtbare Darstellung, die sich gewissermaßen selbst zur Schau stellt, ein Zurschaustellen der Erscheinungsform von etwas. Die Darstellung stellt sich selbst dar. Dieses Wort wird auch mit Bild oder Tableau übersetzt, weil der Hypotypose zugeschrieben wird, durch die Evidenz ihrer Veranschaulichung bzw. Vergegenwärtigung ein Bild in eine lebendige Szene zu verwandeln. Kant hat unter Hypotypose hingegen ausschließlich die Darstellung reiner Begriffe des Verstandes und der Vernunft verstanden. Die Hypotypose hat daher die Funktion Sinnlichkeit, Verstand und Vernunft miteinander in Beziehung zu setzen. Die Tableaus von Paolini sind solche wechselseitige Verbindungen von Begriffen und Anschauungen, intelligible Schönheit (*Del bello intelligibile*, 1978). Mit dieser Methode der Hypotypose hat Paolini das Verborgene im Netz der visuellen Codes der Kultur sichtbar gemacht, das Abwesende visuell anwesend. Sichtbarmachen ist daher sein ästhetisches Programm.

cornici, nella fattispecie l'autore, l'osservatore, lo spazio, il museo. Proprio per questo motivo le sue strisce rimandano – in qualità di segni visivi e non di immagini – alla distruzione degli aspetti autoriali e referenziali dell'arte. Come Buren, anche Paolini, superando il concetto di opera, vuole affrontare il quesito della proposizione della visualità e sondare i confini del visibile. Anche all'interno della produzione artistica di Marcel Broodthaers concetti quali galleria d'arte, mostra, raccolta, musei rivestono un ruolo fondamentale. Nelle opere realizzate verso la metà degli anni '70 come ad esempio *Entrée de l'Exposition* (1974), *Un jardin d'Hiver* (1973), *Salle Blanche* (1975), *Musée d'Art Moderne* (1968-72) sono riconoscibili degli insiemi formati anch'essi da attributi del sistema museale e volti anch'essi a dividere significante e significato. Nel suo sforzo di definire la poetica come politica Broodthaers si colloca abbastanza precisamente tra Paolini e Buren. Anche lui, infatti, amplia solo di rado l'ambito tematico della propria arte espositiva al di là dell'orizzonte storico del sistema espositivo in sé. Michael Asher che non pone palme o piedistalli al centro della visibilità, bensì caloriferi (come sostituti di opere d'arte), non è elegante come Broodthaers o Paolini, ma molto più materialista ed empirico.<sup>23</sup> Ciò tuttavia gli consente di uscire perlomeno ogni tanto dall'ambito tematico del sistema espositivo per usare ad esempio un camper come veicolo delle sue idee. Come Asher, anche Paolini ha decostruito in modo protocontestuale i dispositivi del mezzo artistico della mostra.

#### IPOTIPOSIS ANZICHÉ RAPPRESENTAZIONE

Nella sua terza fase Paolini ha conciliato virtuosamente tutte le problematiche che lui stesso ha aperte dal 1960 in poi: l'arte come gioco linguistico, la decostruzione della pittura e della scultura, definendo i loro stessi dispositivi come opere estetiche; la dialettica dello sguardo, la posizione dell'osservatore, l'appropriazione

della storia dell'arte, l'autoriferimento degli strumenti artistici, che vengono emancipate ed elevate al rango di opere d'arte; la situazione espositiva come produzione di arte. E proprio questo è forse il periodo più fecondo dell'arte di Paolini.<sup>24</sup> Dopo una lunga fase di opere autoriflessive che avevano per soggetto i presupposti materiali, autoriali, contestuali e storici dell'arte, egli è arrivato alla sostanza della crisi stessa della rappresentazione, alla mostra quale mezzo operativo. Egli fa della mostra il contesto della sua arte. E infine decostruisce persino la mostra intesa come mezzo di rappresentazione. Così come il barattolo di colore non rappresentava nessuna realtà essendo solo un utensile e un pre-requisito per la raffigurazione della realtà, anche le opere d'arte, nelle esposizioni di Paolini, non sono opere finite ma solo presupposti di opere, prerequisiti di rappresentazioni. Nelle sue mostre incomplete, quindi, anche la rappresentazione rimane incompiuta; la crisi della rappresentazione si rappresenta da sé, si espone, si mette in mostra. L'arte della esposizione permette di superare i problemi cromatici e formali, di non raccontare più degli episodi per raccontare invece come si costruisce una rappresentazione. Quando un leggio sostituisce un classico piedistallo, quando le foto di attori corrispondono agli eroi della storia, come nell'*Apoteosi di Omero* (1970-71), allora la nave della storia sta per naufragare, la rappresentazione si scompone in relitti Tristezza, tragicità da un lato e lucidità apollinea dall'altro. Analogamente alla tela che è stata liberata dal proprio destino di veicolare delle immagini, anche l'esposizione cessa di essere veicolo della rappresentazione. Nel regno degli accessori assistiamo al collasso della rappresentazione classica delle sue mostre. Nelle sue mostre Paolini sviluppa i meccanismi mentali e visivi, i codici culturali e storici che condizionano la forma in una maniera che in termini kantiani può essere designata come ipotiposi. Nella „Critica del giudizio“ Kant cerca di definire il concetto di raffigurazione e di rappresentazione come sensualizzazione, adottando la parola

## ANMERKUNGEN

1. Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972.
2. Henry Flint, *Concept Art*, geschrieben 1960, erspubliziert in *An Anthology*, Hg. LaMonte Young, Jackson MacLow, New York 1963.
3. Ad Reinhardt: „Art-in-art is art.“, in *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Hg. B. Rose, New York 1975, S. 68.
4. „The word and the image can, both of them, be the technique and the meaning of the picture. I have tried to ensure that the word became the image of itself“. G. Paolini: in *Autoritratto*, Bari 1969, S. 193.
- 1968 zitiert Paolini aus P. Giordanis (1774-1848) *Discorsi ed elogi*: „Everything... lies in language, in style: two very different which are equally essential.“
5. Lawrence Alloway, *Systemic Painting*, Kat., Guggenheim Museum, New York 1966.
- Mel Bochner, *Serial Art, Systems, Solipsism*, Arts Magazine, Bd. 41, Nr. 8, Sommer 1967.
- Jack Burnham, *The Structure of Art*, New York 1972, S. 3.
6. Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur* (Paris 1955), Frankfurt 1982.
7. Clement Greenberg, *American Sculpture of the Sixties*, Kat. Los Angeles County Museum of Art, 1967. Dt. als *Neuerdings die Skulptur*, in C. Greenberg, *Die Essenz der Moderne* (Hg. K. Lüdeking), Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 365: „Da inzwischen selbst eine unbemalte Leinwand den Anspruch erhob, als Bild zu gelten, stand der ursprüngliche Look der Nicht-Kunst der Malerei nicht mehr zur Verfügung, sodaß die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst nur noch im Dreidimensionalen gesucht werden konnte...“ und S. 368: „Auch ist es nur den wenigsten Minimalisten gelungen, sich aus dem vertrauten, beruhigenden Kontext des Bildes zu lösen: Ihre Arbeiten werden heimgesucht von den Gespenstern des Bildrechtecks und des kubistischen Rasters...“
8. Clement Greenberg, op.cit., S. 366: „Doch wie einfach das Objekt auch sein mag, es bleiben immer die Wechselbeziehungen zwischen Oberfläche, Umriß und räumlichem Intervall. Minimalistische Arbeiten können als Kunst gelesen werden, wie fast alles heutzutage – sogar ein Tisch, eine Tür oder ein leeres Blatt Papier.“
9. Kenneth Baker, *A Note on Dan Flavin*, Artforum, Bd. 5, Nr. 10, Jänner 1972, S. 38 ff. Dt. als *Eine Anmerkung zu Dan Flavin*, in Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art*, Verlag der Kunst, Berlin 1995, S. 255.
10. Kenneth Baker, op.cit., S. 255: „(Die Sujets der gegenständlichen Malerei) sind sichtbare Abwesenheiten. Johns machte dies offenkundig, indem er eine Bildvorlage wählte, die sich so direkt wie möglich mit der materiellen Gegenwart seines Gemäldes deckte. Das Gemälde fragt, aus was für einer Position heraus wir natürlicherweise die materielle Gegenwart, die ein Bild ist, und die buchstäbliche Abwesenheit, die sein Sujet ist, in vollkommenem Einklang miteinander sehen.“
11. Kenneth Baker, op.cit., S. 256: „Wer sieht? Mir scheint, daß die neue dreidimensionale Kunst, die erstmals in den frühen 60er Jahren auftrat, mit Erkenntnissen zu diesem Thema durchsetzt

- ist.“ Und S. 257: „Vielleicht der beste Grund, weshalb sich Künstler nach Johns gleichermaßen gegen Darstellung und Abstraktion – letztendlich gegen die Malerei – wandten und ihr neue dreidimensionale Methoden entgegensezten, ist es, daß Johns gezeigt hatte, daß die Malerei nicht geeignet ist, um sich mit der Frage „Wer sieht?“ zu beschäftigen.“
12. Hal Foster, *The Crux of Minimalism*, in H. Singerman, *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, New York 1986, S. 162-183.
13. Siehe die Ausstellung *Anti-Illusion: Procedures / Materials*, New York, 1969.
14. Robert Morris erklärte 1966: „Die besseren neuen Arbeiten nehmen die Beziehungen aus der Arbeit heraus und machen sie zu einer Funktion von Raum. Licht und Gesichtsfeld des Betrachters.“ (R. Morris, *Notes on Sculpture: Part 2*, Artforum, Bd. 5, Nr. 2, Okt. 1966; Wiederabdruck in G. Battcock (Hg.), *Minimal Art*, 1968, S. 232.
15. Vgl. Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialization of Art*, Art International, 12/2, Feb. 1968.
16. Siehe David Chandler, *The Gaze and the Glance: Competing Understanding of Visuality in the Theory and Practice of Late Modernist Art*, Art History, Bd. 15, Nr. 1, März 1992, S. 80-98. S.a. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris 1965.
17. Vittorio Benussi (1878-1924), ein k.u.k.-Österreicher, hat 1919 die psychologische Schule von Padua (1919-1927) begründet, sein bedeutendster Schüler war Cesare L. Musatti. Beide haben den stereokinetischen Effekt entdeckt und ausformuliert (1912 bzw. 1924), auf dem die Stereo-Experimente von Duchamp (1920-1935) beruhen. Ein Schüler von Musatti war Gaetano Kanisza (1913-1992), der Begründer der Triestiner Schule und 1954 Entdecker der nur „fast-wahrnehmbaren Konturen“ oder der „Scheinkonturen“ bzw. „subjektiven Konturen“, wie sie später von ihm genannt wurden (*Scientific American*, Bd. 234, April 1976, S. 48-52).
18. Germano Celant, *Arte povera – IM spazio*, Kat., Galleria La Bertesca, Genua 1967; dt. in *Processi di pensiero visualizzati*, Kat. Kunstmuseum Luzern, 1970.
19. Germano Celant, op.cit.
20. Siehe die Anthologie *Avanguardia e neo-avanguardia*, Sugar editore, Mailand 1966; und das Buch *Ideologia e linguaggi* von Edoardo Sanguinetti, Feltrinelli editore, Mailand 1965.
21. Germano Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, Flash Art, Nr. 5, Nov.-dez. 1967, Rom.
22. Robert C. Morgan, *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*, Cambridge University Press, 1956, S. 17: „The structuralist method in Conceptual Art is contingent on the absence of the signified (object) in relation to the function of the signifier (idea).“
23. Michael Asher, Kunsthalle Bern, 1992.
24. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler*, DuMont, Köln 1995.

greca „hypotyposis“ (Hypo = sotto, typosis = figura). Con la figura astratta dell'hypotyposis Kant intendeva una rappresentazione visibile che in un certo senso si pone in evidenza da sola, quindi una presentazione del modo in cui qualcosa appare. La rappresentazione si autorappresenta. Questa parola viene tradotta anche con „immagine“ o „tableau“, in quanto si attribuisce all'ipotiposi la caratteristica di trasformare un'immagine in una scena reale grazie all'evidenza con cui la illustra o rappresenta. Con il concetto di ipotiposi Kant invece ha inteso esclusivamente la rappresentazione di puri concetti sviluppati dall'intelletto e dalla ragione. L'ipotiposi ha pertanto la funzione di mettere in relazione tra loro i concetti di sensibilità, intelletto e ragione. I „tableaux“ di Paolini sono appunto questi legami poliedrici di concetti e concezioni, cioè la bellezza intelligibile (*Del bello intelligibile*, 1978). Con il suo metodo della ipotiposi Paolini ha reso visibile ciò che era nascosto nella rete dei codici visivi della cultura, ha reso presente ciò che era assente. Rendere visibile è dunque il suo programma estetico.

## NOTE

1. Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York, 1972.
2. Henry Flint, *Concept Art* (1960), pubblicato per la prima volta in *An Anthology*, a cura di LaMonte Young, Jackson MacLow, New York 1963.
3. Ad Reinhardt: „Art-in-art is art“, in *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, a cura di B. Rose, New York 1975, p. 68.
4. Cfr. G. Paolini in *Autoritratto*, Bari 1969, p.193.
5. Lawrence Alloway, *Systemic Painting*, catalogo della

- mostra, Guggenheim Museum, New York 1966.
- Mel Bochner, *Serial Art, Systems, Solipsism*, Arts Magazine, vol. 41, no. 8, estate 1967.
- Jack Burnham, *The Structure of Art*, New York 1972, p.3.
6. Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur* (Parigi 1955), Francoforte 1982.
7. Cfr. Clement Greenberg, *American Sculpture of The Sixties*, cat. Los Angeles County Museum of Art, 1967.
8. Cfr. Clement Greenberg, op.cit., p. 366.
9. Kenneth Baker, *A Note on Dan Flavin*, in Artforum, vol. 5, no. 10, gennaio 1972, p. 38.
10. Cfr. Kenneth Baker op.cit., p. 255.
11. Cfr. Kenneth Baker op.cit., p.256.
12. Hal Foster, *The Crux of Minimalism*, in H. Singerman, *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, New York 1986, pp. 162-183.
13. Si veda la mostra *Anti-Illusion: Procedures / Materials*, New York, 1969.
14. Cfr. R. Morris, *Notes on Sculpture: Part 2*, in Artforum, vol. 5, n. 2 ott. 1966; ristampa in *Minimal Art*, a cura di G. Battcock, 1968.
15. Cfr. Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialization of Art*, in Art International, 12/2 febbraio 1968.
16. Cfr. David Chandler, *The Gaze and the Glance; Competing Understanding of Visuality in the Theory and Practice of Late Modernist Art*, in Art History, vol. 15, n.1, marzo 1992, pp.88-98. Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Parigi 1965.
17. Vittorio Benussi (1878 – 1924), austriaco dell'impero; nel 1919 fondò la scuola psicologica di Padova (1919-1927), il suo allievo più importante fu Cesare L. Musatti. Ambedue hanno scoperto e formulato l'effetto stereocinetico (1912 e 1924) sul quale si basano gli esperimenti stereo di Duchamp (1920-1935). Allievo di Musatti Gaetano fu Kanisza (1913-1992), fondatore della scuola triestina che, nel 1954, ha scoperto „i contorni quasi percettibili“, o „contorni illusori“, o anche „contorni soggettivi“, come egli li denominò più tardi (in *Scientific American*, vol. 234, aprile 1976, pp. 48-52).
18. Germano Celant, *Arte povera – IM spazio*, cat. Galleria La Bertesca, Genova 1967.
19. Germano Celant, op.cit.
20. Cfr. l'antologia *Avanguardia e neo-avanguardia*, Sugar editore, Milano 1966; ed il libro *Ideologia e linguaggi* di Edoardo Sanguinetti, Feltrinelli, Milano 1965.
21. Germano Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in Flash Art, no. 5, nov.-dic. 1967, Roma.
22. Robert C. Morgan, *Art into Ideas. Essay on Conceptual Art*, Cambridge University Press, 1956, p. 17: „The structuralist method in Conceptual Art is contingent on the absence of the signified (object) in relation to the function of the signifier (idea).“
23. Michael Asher, Kunsthalle Berna, 1992.
24. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler*, DuMont, Colonia 1995.