

INTRODUÇÃO À TRADUÇÃO DE LA VERITÀ: 30 ESCRITOS DE GIULIO PAOLINI

Daniela Barcellos Amon

Resumo: O artigo a seguir introduz uma discussão sobre os aspectos fundamentais da pesquisa de Giulio Paolini, a fim de familiarizar o leitor brasileiro com a obra deste expoente da arte contemporânea italiana, apresentando, em seguida a tradução de 30 escritos de sua autoria, publicados originalmente em 1996, em italiano, no livro intitulado *La Verità in quattro righe e novantacinque voci*. Inéditos em português, tais textos desenvolvem não apenas reflexões de Paolini sobre sua própria condição de artista e sobre seu processo criativo, mas sobretudo sobre os diferentes elementos constitutivos da linguagem artística, discussão omnipresente na obra desta grande figura da arte contemporânea italiana, desde o começo de sua produção, em 1960.

Palavras-chave: Giulio Paolini. *Arte povera*. Arte conceitual. Arte contemporânea italiana.

INTRODUCTION TO THE TRANSLATION OF LA VERITÀ: 30 WRITINGS OF GIULIO PAOLINI

Abstract: The following article introduces a discussion on the fundamental aspects of the research of Giulio Paolini, in order to acquaint the Brazilian reader with the work of this Italian contemporary artist. Next, we present a selection of 30 of his writings, now translated to Portuguese, published in 1996, in Italian, in the book titled *La Verità in quattro righe e novantacinque voci*. Until now unpublished in Portuguese, with these texts Paolini develops not only reflections on his own condition as an artist and on his creative process, but mainly about the different elements

that constitute the artistic language. This discussion is omnipresent in the works of this major figure of Italian contemporary art since the beginning of his production, in 1960.

Keywords: Giulio Paolini. *Arte povera*. Conceptual Art. Italian contemporary art.



Giulio Paolini (Gênova, 1940) é um dos mais importantes nomes da arte contemporânea italiana. Normalmente associado à *Arte povera*, tendo participado de diversas exposições e publicações ligadas a ela desde a primeira menção do termo, em 1967, pelo jovem crítico genovês Germano Celant. Paolini, entretanto, sempre se afirmou como uma figura externa a tal tendência artística. Com efeito, enquanto Celant destacava, dentre as características comuns entre as produções extremamente heterogêneas de diversos jovens artistas, um desejo de união entre arte e vida, e apontava para um caráter político intrínseco às atitudes dos *poveristi*, tais questões não apenas não figuram entre aquelas que guiam a produção de Paolini, como também são negadas por ele, que defende uma autonomia da arte:

O artista permanece em seu estúdio e renuncia à proposta indecente da amplificação social do seu papel. Abdica, se isola: o entrevemos no ateliê, no lugar onde assume (ou perde) a própria identidade de autor, concedendo, a saber, à obra o valor primário, original, absoluto. O autor é mudo, ausente, a voz é da obra. Uma obra, para ser autêntica, deve esquecer o seu autor (Paolini, 2016, p. 41, tradução nossa)¹.

Ademais, com tal declaração, Paolini contradiz a afirmação celantiana segundo a qual, com a *Arte povera*, a ênfase já não estaria mais na obra de arte, mas no homem (Celant, 1968): ora, se é verdade, porém, que o cerne da pesquisa de Paolini não está propriamente no objeto artístico, mas no conjunto de elementos – plásticos e conceptuais, espaciais e relacionais – que constituem a linguagem da arte e o coeficiente artístico, é igualmente importante destacar que, para ele, a arte precede o homem que a executa e é, em certa medida, autônoma em relação a ele: ultrapassa o pensamento original que a produziu, o conceito que originalmente lhe fora atribuído, para ganhar e produzir novos sentidos no espaço e na temporalidade coletivos da exposição ou do livro.

¹ No original: "L'artista resta nel suo studio e rinuncia alla proposta indecente dell'amplificazione sociale del suo ruolo. Abdica, si apparta: lo intravediamo nell'atelier, nel luogo dove prende (o perde) la propria identità d'autore, concedendo cioè all'opera il valore primario, originale, assoluto. L'autore è muto, assente, la voce è dell'opera. Un'opera, per essere autentica, deve dimenticare il suo autore."

A mão do artista, a marca visível do gesto e da autoria, praticamente desaparece: quando desenha, Paolini realiza traços límpidos e delicados como os de um geômetra; a colagem, a fotografia e os moldes de gesso, longe de exprimir um *páthos*, reproduzem e reorganizam com elegância imagens – pois com Paolini permanecemos no universo imagético – pré-existentes. Como ele mesmo afirmou, em entrevista a Carla Lonzi, a técnica empregada deve ser mais transparente possível, a fim de permitir uma passagem – física ou mental – do espaço da vida àquele da arte, da imagem:

A técnica, portanto, é o meio que nos permite subtrair ao espaço em que estamos aquela outra porção de espaço que é a obra de arte, que acaba por se anular justamente através da técnica. [...] Em outras palavras, se nós devemos passar do espaço de nosso cotidiano ao espaço da obra de arte [...] devemos assimilar a passagem por meio de uma técnica que nos permita fazer este movimento, não? Assim, para isso a técnica não deve ser tomada enquanto é, mas apenas nos ser útil como diafragma invisível, inócuo, para passar ao lado oposto (Paolini, 1968, p. 82, tradução nossa)².

Sendo assim, fica claro não apenas que a obra de arte, para Paolini, não é sinônimo de expressão ou expressionismo, como tampouco de mimesis, ou de espelho do mundo. Com efeito, a imagem não é encarada enquanto cópia (falsa) de um mundo verdadeiro, como é tomada como realidade (ainda que virtual) em si. No entanto, a concretização de uma obra de arte, ou seja, a transformação do mental ao concreto, implica um jogo complexo de presenças e ausências, que se exemplifica de maneira emblemática na primeira (e talvez a mais importante, já que subsiste nos trabalhos que lhe sucederam) obra de Paolini, aquele famoso

² No original: "La tecnica, dunque, è quel mezzo che ci permette di sottrarre allo spazio in cui siamo, quell'altra parte di spazio che è l'opera d'arte, e che viene ad annullarsi proprio attraverso la tecnica. [...] In altre parole, se noi dobbiamo passare dallo spazio nostro quotidiano allo spazio dell'opera d'arte [...] dobbiamo assimilare il passaggio attraverso una tecnica che ci permetta di fare questo sbalzo, no? Appunto per questo la tecnica non deve risultare in quanto è, ma soltanto esserci utile in quanto diaframma invisibile, innocuo, per andare dalla parte opposta."



Disegno geometrico de 1960 (Figura 1). Nele, Paolini, então aos 20 anos de idade, realiza o gesto simples, mas decisivo, de traçar, sobre uma tela, quatro linhas ortogonais. Claramente referenciando a perspectiva renascentista, o jovem artista, assim, não apresenta apenas um objeto concreto mas um mecanismo mental e uma dimensão espaço-temporal complexa onde o tudo (a presença) e o nada (a ausência) coincidem em uma relação entre as imagens que já existiram mas que não podemos mais ver (o passado, a tradição representativa que levamos conosco) e a possibilidade de novas e infinitas imagens (o futuro, a dimensão projetiva) (Vertone, 1985). Sendo assim, o processo criativo de Paolini pode ser comparado àquele dos *Oggetti in meno* de Michelangelo Pistoletto – embora sem a dimensão orgânica e anárquica destes –, em que a obra de arte corresponde sobretudo a uma subtração (Corà, 1985) do que a uma adição de objetos ao mundo.

Contudo, é também verdade que a vertigem espaço-temporal de Paolini se traduz, com frequência, em um acúmulo: como bem o



Figura 1. Giulio Paolini. *Disegno geometrico*, 1960. Branco de zinco, cola e caneta-tinteiro sobre tela, 40 x 60 cm.
Fonte: cortesia do artista.

observa Saverio Vertone, no emblemático catálogo da mostra homônima *Tutto qui* (1985), a partir dos anos 1970 – mas já antes, como em *D867*, de 1967 – Paolini revisita as próprias obras, que ressurgem, transfiguradas, em suas obras posteriores ou livros³. Se, anteriormente, ele se interessara pelos mecanismos concretos e mentais que constituem, como que gramaticalmente, o *a priori* da criação artística, como também o fenômeno sensível, físico e intelectual da visão, à medida que sua produção vai avançando, suas próprias obras se transformam em elementos prévios que constituem seu pensamento imagético. Sendo assim, a sobrevivência e o ressurgimento destas imagens em seu trabalho posterior não configuram uma abordagem nostálgica ou puramente citacionista do passado, mas sim uma continuidade conceitual com aquele *Leitmotiv* da obra paoliniana, a saber, a investigação linguística daquilo que perpassa e que é característico ao processo de criação e de recepção (sensível e racional) de imagens na arte ocidental.

Nesse sentido, quando a imagem do próprio Paolini figura em seus trabalhos – como *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, de 1969 (Figura 2), *1421965* (Figura 3), *Delfo* (Figura 4), *Diaframma 8*, de 1965 (Figura 5) ou *D867*, de 1967 (Figura 6), para citar alguns –, a investigação do eu coincide, sobrepõe-se ou se mistura àquela da figura, das práticas e dos enunciados que definem o artista. Sendo assim, por vezes não importa se aquela pessoa retratada é Paolini, Ingres, Poussin, Rembrandt, Manet ou Lorenzo Lotto, pois o que lhe interessa, nesses casos, são os gestos que os artistas realizam nas atividades cotidianas ligadas à prática artística, ou bem ao *status* – histórico – do artista.

3 Pensemos, por exemplo, em seu único trabalho em vídeo, *Unisono*, de 1974, em que 92 de suas fotografias passam rapidamente cada uma em frações de segundo, sob nossos olhos atentos e confusos.





Figura 2. Giulio Paolini. *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969. Fotografia, dimensões variadas.
Fonte: cortesia do artista.

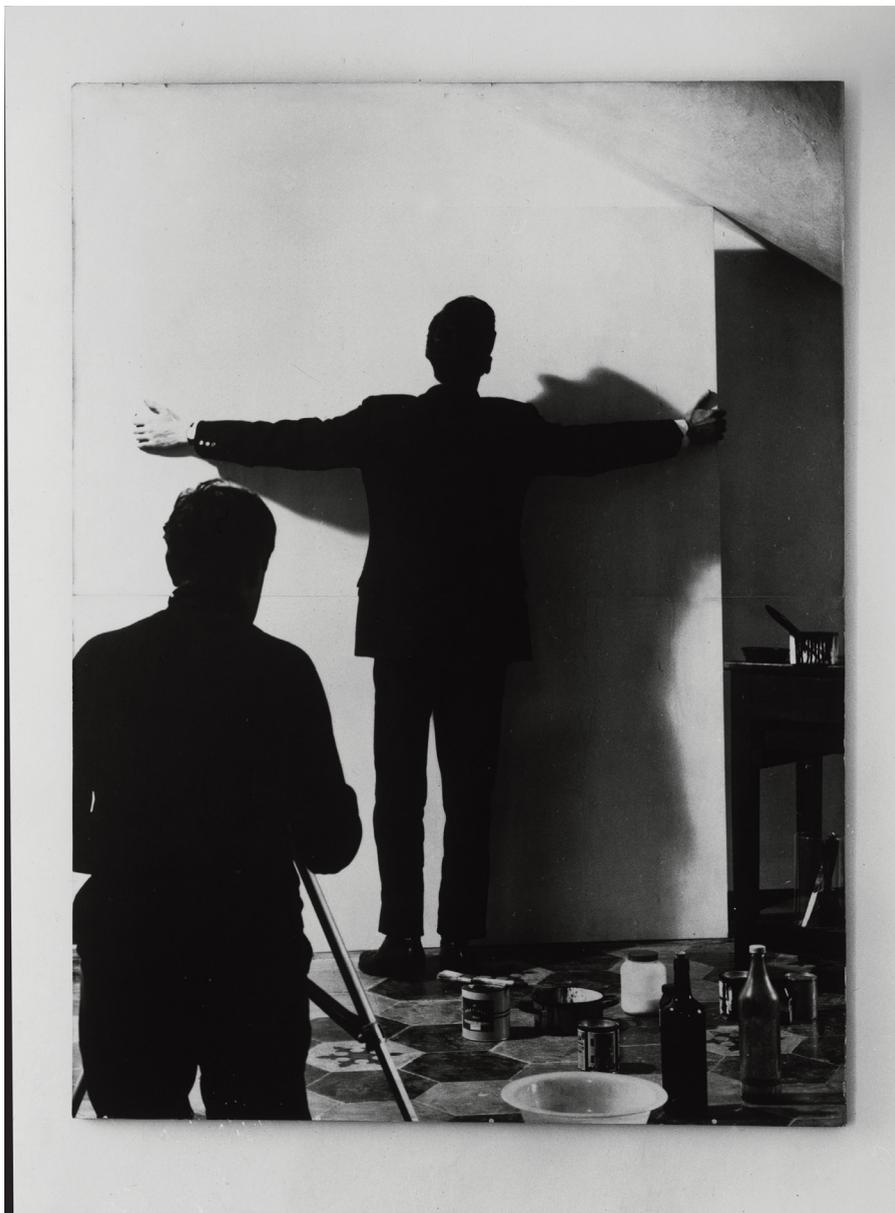


Figura 3. Giulio Paolini. 1421965, 1965. Fotografia. Dimensões variadas. Fonte: cortesia do artista.





Figura 4. Giulio Paolini. *Delfo*, 1965. Fotografia. Dimensões variadas. Fonte: cortesia do artista.



Figura 5. Giulio Paolini, *Diaframma 8*, 1965. Fonte: site oficial do museu Jeu de Paume, Paris.



Figura 6. Giulio Paolini. *D867*, 1967. Fotografia. Dimensões variadas. Fonte: Artribune.



Emblemáticos, nesse sentido, os autorretratos realizados em 1968 – ano de grande efervescência política e cultural na Itália: em um deles, Paolini apresenta, ao invés da própria imagem, um autorretrato de Nicolas Poussin; no outro, intitulado *Autoritratto con il Doganiere* (Figura 7), Paolini apresenta um autorretrato afetivo, uma colagem de diversas fotografias, em preto e branco, de artistas – vivos ou não –, assim como de seus amigos e conhecidos: Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Tano Festa, Anna Piva, etc. Em primeiro plano, destacam-se as imagens de Lucio Fontana, da crítica de arte (e amiga de Paolini) Carla Lonzi (que em breve abandonaria a arte para se dedicar exclusivamente à militância feminista) e, sobretudo, aquela de Henri Rousseau, que segura uma paleta de tintas. Dentre as numerosas pessoas representadas neste autorretrato, a imagem do próprio Paolini se torna imperceptível. Tais informações nos levam a concluir, primeiramente, que para o artista genovês a construção do *eu* (principalmente do *eu* do artista) é coletiva, como atesta, igualmente, o emblemático trabalho *Io (frammento di una lettera)* (Figura 8), de 1969, em que o artista recorta de um texto a palavra *io* (*eu*), apresentando-a dissociada de seu contexto. Assim, tal pronome perde a particularidade do sujeito, assumindo, por conseguinte, uma identidade generalizante, coletiva, compreendendo em si todos os *eus* possíveis. De fato, como afirma o escritor Italo Calvino, na introdução do primeiro livro de Giulio Paolini, *Idem* (1975):

O escritor [Calvino] admira muito os esforços do pintor [Paolini] para chegar a uma impessoalidade absoluta, para fugir ao enfadonho psicologismo, mas começa a irritar-se quando vê que o caminho para a impessoalidade leva o pintor a abordar o eu, mesmo que um eu cartesiano, categórico, gramatical, anônimo. E se justamente este fosse o caminho para liberar o eu do peso corpulento da autobiografia individual? [...] Mas como se pode descorporeizá-lo, o eu, fotografando-o? No entanto, é assim, talvez apenas um pintor fotografado pode considerar-se um pintor impessoal, presente apenas na objetividade do seu ser pintor, privado de qualquer lirismo e expressionismo. Anular o eu individual para se identificar com o eu da pintura de todos os tempos, o eu coletivo dos grandes pintores

do passado, a própria potencialidade da pintura: essa é a grande modéstia e a grande ambição do pintor (Calvino, 1975, p. 12, tradução nossa)⁴.

Em segundo lugar, apontamos para uma consciência da arte enquanto um processo em que a história da arte se faz necessariamente presente através de permanências, sobrevivências e ressurgimentos. Assim, o artista de hoje é atravessado pelos artistas do passado: não enquanto indivíduos (Paolini não acredita na figura do *mestre*, como declararia em um texto de 2010 dedicado ao artista e amigo Luciano Fabro), mas pelas imagens por eles produzidas e que, por sua vez, eram também estas atravessadas por outras imagens de um passado mais antigo.



Figura 7. Giulio Paolini. *Autoritratto con il Doganiere*, 1968. Fotomontagem. Dimensões variadas. Fonte: Fondazione Giulio e Anna Paolini.

4 No original: “Lo scrittore [Calvino] ammira molto gli sforzi del pittore [Paolini] per arrivare a un’impersonalità assoluta, per sfuggire all’aborrita psicologia, ma comincia a innervosirsi quando vede che la via verso l’impersonalità riporta il pittore a tirare in ballo l’io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo. E se proprio questa fosse la via per liberare l’io della corpulenta pesantezza dell’autobiografia individuale? [...] Ma come si può scorporarlo, l’io, se lo si fotografa? Eppure è così, forse solo un pittore fotografato può considerarsi un pittore impersonale, presente solo nell’oggettività del suo esser pittore, privato da qualsiasi lirismo ed espressionismo. Annullare l’io individuale per identificarsi con l’io della pittura d’ogni tempo, l’io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore.”





Figura 8. Giulio Paolini. *Io (frammento di una lettera)*, 1969. Fragmento datiloscrito sobre suporte adesivo de borracha. 1,5 cm de diâmetro. Fonte: Castello di Rivoli.

Sendo assim, a obra de Paolini vai diametralmente de encontro com ainda um outro ponto crucial da argumentação de Germano Celant, a saber, de que a *Arte povera* fosse uma arte *a-histórica* e *pré-iconográfica*, em que se operava um processo de desculturação, de renúncia a toda bagagem cultural e histórica⁵, que impediria um acesso mais direto ao universo sensível ligado ao corpo e a uma expressão livre, espontânea e contingente da arte. Por esse motivo, o crítico de arte Renato Barilli, ao se referir a Paolini, hesita em qualificá-lo como *poverista*:

⁵ Tal afirmação é contrariada não apenas pela produção visual e escrita de Giulio Paolini, como também pelas de outros *poveristi*, como Luciano Fabro e Jannis Kounellis, de maneira evidente, e por Pino Pascali, Pier Paolo Calzolari, Giuseppe Penone e Mario Merz, de maneira mais sutil.

com [...] Giulio Paolini estamos no ponto em que a *Arte Povera* oscila e se transforma quase em seu contrário, em uma arte “rica” [...]. Ele é perfeitamente solidário com todos os conceituais no evitar o uso de meios tradicionais, substituindo-os por escritos, fotografias, objetos não-modificados; mas esta vasta capacidade de análise é por ele voltada não mais a dimensionar o corpo do mundo (vegetais, animais, pessoas) na sua atualidade “aqui e agora”, mas sim o enorme corpo histórico dos artefatos, das obras de arte, o complexo inteiro de pinturas confiadas a um museu ideal (Barilli, 2007, p. 325-327, tradução nossa)⁶.

Se levarmos em consideração a afirmação de Barilli e os diversos depoimentos em que Paolini rejeita sua inserção no termo *poeverista*, percebemos que ele se aproxima mais do Conceitualismo do que da dimensão experimental e vitalista da *Arte povera*. Entretanto, enquanto, para artistas como Joseph Kosuth, a arte contemporânea vem para substituir a filosofia, para Paolini a imagem e o fenômeno da visão, assim como a dimensão concreta do fazer artístico continuam fundamentais. Não por isso, a palavra assume em sua obra um papel não marginal, mas decisivo.

Os escritos de artista a seguir, publicados em 1996, não constituem uma exceção no vasto corpo visual da obra de Paolini: com efeito, são o texto e a palavra escrita que com frequência conferem sentido à obra. Ademais, desde sua juventude, Paolini vem desenvolvendo uma prática textual que oscila entre a poesia, a reflexão crítica sobre o próprio trabalho e sobre a história da arte, as práticas artísticas e a filosofia. De fato, ao teorizar sobre a arte, o artista radicado em Turim acaba por refletir sobre sua própria produção, uma vez que ele considera, como já vimos, a história da arte como um dos elementos linguísticos que constituem *a priori* todo e qualquer processo de criação artística. Pois com Paolini,

6 No original: “con [...] Giulio Paolini siamo al punto in cui l’Arte Povera oscilla e si muta quasi nel suo contrario, in un’arte “ricca” [...]. Egli è perfettamente solidale con tutti i concettuali nell’evitare l’uso dei mezzi tradizionali, surrogati da scritte, da foto, da oggetti tali e quali; ma questa vasta capacità d’analisi è da lui rivolta non già a misurare il corpo del mondo (vegetali, animali, persone) nella sua attualità “qui e ora”, bensì l’enorme corpo storico dei manufatti, delle opere d’arte, l’intero complesso dei dipinti affidati a un museo ideale.”



como bem o afirmou Germano Celant em sua monografia dedicada ao artista (1972), estamos no universo da arte-como-arte, e é a arte como um todo (e suas infinitas possibilidades) (Celant, 2011) que constitui o objeto de sua investigação:

Desde o começo, Paolini se deu conta da necessidade de definir os princípios do infinito. A partir de 1960, tem buscado uma perfeição controlada das razões elementares da linguagem da arte, da tela à cor, do perímetro à superfície, do suporte à moldura, da história ao tempo, consciente de que a definição do limite particular é essencialmente inerente, de um ponto de vista lógico, a possível decifração do ilimitado e do indefinido: a arte como infinito finito (Celant, 2011, p. 220, tradução nossa)⁷.

Distante, porém, do conceptualismo norte-americano (Paolini é mais platônico do que neoplatônico), a dimensão empírica para ele é fundamental, assim como a eidética. O espaço, o corpo, o olhar, na produção de Paolini são tão importantes quanto o desenho, a fotografia, a palavra, a imagem, pois é a relação entre o espectador, o artista e os componentes gramaticais da linguagem artística que produzem uma dialética espaço-temporal entre a experiência do presente, aquilo que a precede, e aquilo que existe ainda apenas no plano imaginário.

Nos textos a seguir, Giulio Paolini elenca, em ordem alfabética (a organização metódica é uma de suas características marcantes), e discorre sobre uma série de elementos abstratos e concretos que, juntos, constituem a arte. Oscilando entre uma escrita poética, por vezes um tanto cifrada, e a objetividade do desenvolvimento teórico, Giulio Paolini demonstra pertencer à categoria de artistas que tanto admira, a saber, aqueles que observam atentamente a arte e que se posicionam como fiéis súditos de algo que preexiste a nós, ultrapassa e atravessa: a própria arte.

⁷ No original: "Sin dall'inizio Paolini si è reso conto della necessità di definire i principi dell'infinito. A partire dal 1960, ha ricercato una perfezione controllata delle ragioni elementari del linguaggio dell'arte, dalla tela al colore, dal perimetro alla superficie, dal supporto alla cornice, dalla storia al tempo, cosciente che la definizione del limite particolare è essenzialmente inerente, da un punto di vista logico, alla possibile decifrazione del senza limite e dell'indefinito: l'arte quale infinito finito."

REFERÊNCIAS

BANDINI, Mirella; CORÀ, Bruno; VERTONE, Saverio. **Paolini**: Tutto qui. Ravenna: Essegi, 1985.

BARILLI, Renato. **Arte contemporanea**. Milão: Feltrinelli, 2007.

CALVINO, Italo. Introduzione. In: PAOLINI, Giulio. **Idem**. Turim: Einaudi, 1975.

CELANT, Germano. **Arte povera**: storia e storie. Milão: Electa, 2011.

CELANT, Germano. **Giulio Paolini**. Milão: Silvana Editoriale, 1972.

CELANT, Germano. **The story of (My) Exhibitions**. Milão: Silvana Editoriale, 2021.

KOSUTH, Joseph. Art after philosophy and after. In: KOSUTH, Joseph. **Joseph Kosuth**: Collected Writings. Boston: MIT Press, 1991.

LONZI, Carla; PAOLINI, Giulio. Tecniche e materiali: Giulio Paolini. **Marcatrè**, v. 6, n. 37-40, mai. 1968.

PAOLINI, Giulio. **La verità**. Milão: Einaudi, 1996.

PAOLINI, Giulio. **Orfano e celibe**. Belluno: Edizioni Colophon, 2016.

RÜDIGER, Bernhard [org.]. **Luciano Fabro**: habiter l'autonomie. Lion: Éditions d'École Nationale de Beaux-Arts de Lyon, 2011.



Daniela Barcellos Amon é mestranda em Arte, Literatura e Linguística pela École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS (Paris, França), sob orientação do professor e diretor de estudos Rémi Labrusse. Graduada em Artes Visuais pela UFRGS com orientação da professora Marina Câmara, com quem dirige o projeto de extensão *De que pobreza diz a Arte povera?* Vive e trabalha em Paris, França.

E-mail: danielabamon@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8854-682X>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5137808298883460>

Artigo recebido em 19.03.2024 e aceito em 12.04.2024.