

Paolini o la busca de Averroes

Desde 1960 Giulio Paolini (n. 1940, Genova) lleva adelante una ordenada y coherente investigación sobre el problema del arte, el problema-lenguaje en el arte. O sea, la pintura como meta-lenguaje, como reflexión y análisis de sí misma.

Cada obra de Paolini es una operación racional abierta al misterio. Analiza, según Italo Calvino, "momentos de la relación entre quien hace el cuadro, quien mira el cuadro, y ese objeto material que es el cuadro". Y también entre el cuadro y sí mismo, y entre el cuadro y todos los cuadros: una larga inquisición sobre la naturaleza del arte.

Más allá de eso, el enigma. "Et quid amabo nisi quod aenigma est". Esta cita de G. de Chirico resume y proyecta a Paolini, quien no en vano la ha incorporado a su obra, y pasacalles, hasta en sus tarjetas de visita (1969). Otras influencias reconocidas fueron Borges, Raymond Roussel, M. Foucault, A. Robbe-Grillet.

A Paolini no le interesa interpretar el mundo o transmitir vivencias del yo. Su obra es deliberadamente despersonalizada y an-emocional, como corresponde a un desciframiento del lenguaje. "Existen muchos modos de entender el lenguaje y quizá la ilusión que el lenguaje exista en sí mismo".

Paolini conjura imágenes mentales bajo forma visual, una forma serena, decantada, y puramente enunciativa. Son razonamientos, o borgeianos juegos de lenguaje congelados visualmente.

El medium más adecuado para este

de la obra vistos en su propia enigmaticidad. Fija el ingreso del color (una lata de pigmento envuelta en celofán, el muestrario de colores), dibuja la regla o la cuadrilla, examina la propia espacialidad del cuadro (telas dadas vuelta, paneles de madera vírgenes, 1962), su estructura física (lienzo, bastidor), el soporte de la imagen (la tela), el soporte del soporte (la pared), y finalmente el autor como soporte de la obra, (y se hace fotografiar por las calles de Torino cargando una tela blanca, *Diafragma 8*, 1965). La obra re-presenta los elementos mismos que la constituyen.

El espacio y el espectador son también elementos constitutivos de la obra. En *Lo Spazio*, 1967, las letras del título, pintadas en blanco fluorescente, se distribuyen sobre las cuatro paredes, a la altura del eje óptico y distancia recíproca. "La palabra se vuelve imagen de sí misma: tiende a identificar la métrica espacial de su significado".

Cuatro Imágenes Iguales, 1969, son cuatro telas idénticas, una al centro de cada pared. Cada tela reproduce, en dibujo, la imagen en perspectiva de sí misma en relación a las otras: un cuadro solo puede hablar de sí mismo.

Veo, Bienal de Venecia 1969, es "el esquema abstracto y conceptual de la visión, es la traducción en cifras del fenómeno de ver". Paolini llena de puntos un rectángulo (el cuadro) dibujado en la pared. Es el desciframiento de su campo visual, y otro jalón más en su "abso-

Dibujo geométrico, 1960
La definición del lugar
de la creación, primer
paso en el camino
de la investigación
—la delimitación
del espacio.

Delfo, 1965
La identidad del artista
en la obra: un concepto
alusivo, un título revelador.
Early Dinastic, 1977
La referencia a lo
neoclásico, el concepto
de lo circular en el arte.



propósito pasa por el lápiz, la regla, la fotografía, la escritura y el signo, no por la imagen. La exclusión del color, huella del impulso, corresponde al rechazo de la emoción. La obra es reservada.

El cuadro no es un vehículo para la imagen, sino para la idea del cuadro. O sea, el lenguaje (o la imagen) no son vehículos de comunicación, no intentan transmitir nada: son hechos en sí mismos. La imagen, cuando aparece, es la imagen de otra imagen (calco, fotografía, dibujo); remite siempre a otra imagen.

HACIA UNA EPISTEMOLOGIA DEL ARTE

Que son, entonces, estas obras realizadas, pese a todo, con los materiales tradicionales de la pintura, con tela, caballete, papel, lápiz. Ocupan un espacio físico, tangible, pero es un espacio mental el que definen, el "locus" de la pintura, ese momento misterioso en que una realidad objetiva se transforma en una realidad mental.

Esas obras son el desarrollo consecuente de una primera obra de 1960 que ya contiene el germen de la investigación posterior. A lo largo de estos 20 años se observa a la mente analítica de Paolini dirigirse sin trabas ni vacilaciones hacia la disección de "la situación paradójica por la cual el lenguaje es todo, o nada; digo una vez más que es en sí mismo".

El discurso comienza en 1960 con "Diseño Geométrico", una tela sobre la cual traza dos líneas perpendiculares y dos diagonales: el dibujo previo a cualquier dibujo, el primer paso de la definición espacial y mental de una obra. Es el primer intento de delimitar el "locus de la imagen", el lugar —y el proceso— donde la tela se vuelve un cuadro.

A continuación Paolini se dedica a analizar los componentes de la obra de arte, el alfabeto estético desnudo de sus vestiduras visuales o emotivas: los materiales

luta devoción al antiguo fenómeno de "ver".

A partir de 1965 la fotografía le permite la máxima objetivización. "La fotografía permite al propio autor de 'asistir' al cuadro: la visión es la cosa ya vista por el objetivo, la imagen es la copia crítica de lo verdadera".

Delfo, 1965, es una gran fotografía de Paolini semiculto detrás del bastidor. Abre dudas sobre la identidad del pintor y encarna una idea platónica cara a Paolini: el autor asiste a la revelación de la obra. *Delfo* ilustra el momento cuando la obra está potencialmente en la mente del autor.

La fotografía también le permite doblamientos en el tiempo, y englobar obras anteriores en obras nuevas. Así, en D-8: 67 se hace fotografiar nuevamente por las calles de Torino, cargando esta vez el D-8 1965, aquella tela donde aparece fotografiado cargando por las calles de Torino una tela blanca.

La atención se dirige hacia la historia del arte. Para Paolini la pintura es un todo completo y definitivo, el arte una entidad en sí, única, hermética, y fuera del tiempo, con su propia historia, estructura y códigos.

Paolini prefiere citar; recicla las imágenes del pasado para explicar el sentido del arte. Como dice Borges, habría un solo Autor, del cual los autores serían las voces. Para elegir sus citas, Paolini es un clásico: Rafael, Poussin, Vermeer, Ingres, David, Praxiteles.

La "mise en abyme", ese anticipo predilecto de Borges y de tantos escritores modernos, es un juego favorito. En *Joven que mira a Lorenzo Lotto*, 1967, la reproducción fotográfica de ese cuadro, en blanco y negro y tamaño natural, nos observa fijamente. ¿A quién mira: a Lotto que lo pinta, a Paolini que lo fotografía, o al espectador que ahora lo contempla? El juego del doble le fascina. *Edipo y*

la *Esfinge*, 1976, es una reproducción fotográfica del famoso cuadro de Ingres enfrentado, como en un espejo, a su imagen dibujada: la pregunta se refleja ad infinitum.

Un Cuadro, 1970, retoma la idea inicial del *Diseño Geométrico* de 1960. Catorce reproducciones fotográficas de esa tela, cada una con distinto título y atribuidas a autores imaginarios, como J. A. Berkely, J. L. Morel, Arcadio Llorente: las claves apuntan hacia los intereses de Paolini.

LENGUAJE E IMAGEN

En 1972 Paolini ajusta el objetivo: "Hasta ahora era el lenguaje mismo que asumía una imagen; ahora es la imagen que busca ilustrar el enigma del lenguaje".

En *La Doublure*, 1972-73, el título alude a las apariencias ilusorias descritas por Roussel en el libro de igual nombre. Son 28 telas (el doble de *Un Cuadro*). "Cada tela reproduce la imagen en perspectiva de sí misma, y propone un espacio virtual, emblemático". Al dorso Paolini transcribió fragmentos de entrevistas, o descripciones de otras obras, como si fueran siempre en potencia, nunca en acto. "La imagen está implícita en el cuadro, la percepción corre paralela a la imagen, y el tiempo está fuera de la percepción".

En *Demostración*, 1974, un caballete se enfrenta a otro caballete. Cada uno lleva



una tela. En cada tela, el idéntico dibujo del otro caballete —o de sí mismo—. "La verificación de los límites convencionales o indecifrables del lenguaje... define un aspecto de la percepción que tiende a demostrarse a sí mismo". Paolini se complace en la tautología, con la que juega a menudo.

"La ilusión que desde tiempo inmemorial ha perseguido al artista, transferir su imagen en otra más significativa, menos precaria, no es del todo inconsciente. La mirada, fijada en una pintura o escultura, no se dirige ni al autor ni al espectador, no admite ni uno ni muchos puntos de vista, sino que refleja en sí misma el interrogante de su propia presencia".

Mimesis, 1975, son dos calcos en yeso del Hermes de Praxiteles que se miran a los ojos: lo figurativo y lo filosófico, la copia del natural y la copia de la idea en mutua interrogación. Dos calcos de la Venus Medicea enfrentados, una abstraída en la otra, resultan enigmáticamente sensuales en su moda contemplación.

Los juegos de espejos, tan abominables como fascinantes para Borges, aparecen en *Kaleidoscopio*, 1976. Dos columnas trucas, cada una apoyada sobre un espejo que la refleja. "Nada es permanente, nada deviene. Aquel que imaginara superponer una columna a otra reproduciría una imagen, que cada columna ya reproducía por sí misma".

Early Dinastic, 1977, complica el juego. Ahora son hileras de columnas. Sobre cada una, cuatro columnas más, cada una la mitad de la precedente. Dibujada sobre la pared, la proyección de cada columna. Con un lenguaje significativamente neoclásico expresa la idea de infinito y de la circularidad en el arte.

Junto al problema del "ver" yace el problema de la percepción, una inquietud de los últimos años. En el enorme dibujo sobre la pared, *Enfin Seuts*, 1980, dos elegantes jóvenes de Jacquet (¿Pac-

lini?) se observan, como en un espejo, que a su vez remite en perspectiva a otros dos jóvenes, y éstos a otros dos, etc., que son siempre el mismo joven.

LA PURA PRESENCIA DE LA PINTURA

"Propongo la hipótesis de mi inhabilidad para hacer nada más allá de un primer cuadro (el *Diseño Geométrico*). Cada cuadro es, en sí mismo, diferente de todos los otros en emoción, interés, distracciones sucesivas: pero yo no creo que esto pueda negar o aumentar la significación del hecho original".

Así como Raymond Roussel creó un mundo de puro lenguaje, y solamente lenguaje, Paolini, este esgrimista del pensamiento, se mueve dialécticamente dentro del mundo —o sistema— del arte, preocupado por su lenguaje, por la pura presencia de la pintura, misteriosa y perdurable.

Curiosamente —otra paradoja más— esta obra aparentemente tan fría y analítica es presentada de manera extrañamente sensual, de una sensualidad despojada y ambigua. Las blancas figuras griegas absortas en su doble, los dibujos sutilísimos, las líneas meticulosas, la pulcritud exacta de Paolini actúan por depuración y concentración con un encanto muy particular.

Cierto que la obra de Giulio Paolini es hermética y complicada. Como la pintura manierista o las exégesis de sabios alejandrinos, requiere una explicación. Paolini suele proveerla, de manera precisa y sintética. Sin embargo, la obra seduce antes de la lectura (del texto y de la obra). Luego, convence.



A lo largo de estos 21 años de actividad artística Giulio Paolini ha mantenido una línea muy personal y rigurosa, creando una obra compacta y coherente. Ha estado próximo al arte conceptual, al Arte Povera, sin identificarse completamente con ninguna corriente. Su posición dentro del arte italiano y europeo es la de un pensador solitario y original, con una clara dirección en su búsqueda. Quizá sea el último de los estetas, combinando reserva nórdica con claridad y elegancia mediterráneas y artificios manieristas.

En sus últimos trabajos hay más patos, y un viraje hacia lo teatral. Hacia donde le puede conducir esto, solo Paolini lo sabe. O no. Después de todo, también el artista asiste a la revelación.