

Gottvater meinte es gut mit den Menschen. Er gab Ihnen Punkt, Linie und Fläche, um Orte festzulegen, Wege aufzuzeichnen und Räume zu suggerieren. Und er gab ihnen die Farbe, damit erstere noch notwendiger erscheinen oder überflüssig werden, da - und auch das hatte er ihnen gegeben - nämlich das Auge farbige Eindrücke so ins Stimmungszentrum bringt, daß dort automatisch räumliche Vorstellungen entstehen. Diese Elemente wurden im Laufe der Jahrhunderte immer autonomer angewandt, so daß heute die Reflektion über den Einsatz ihrer Mittel zu einer Geschichte des Sehens und einer "Kunst, die aus Kunst entsteht", teils mit Verweis auf Gott teils ohne selbstverständlich geworden ist.

Giulio Paolini ist Künstler. Ein Künstler bildet die Natur ab. Ein Künstler kann aber auch die bestehenden Abbildungen der Natur abbilden. Ein Künstler kann aber auch sichtbar machen, was in der Zeit, zwischen den beiden Naturabbildungen, stattgefunden hat. Das ist die Veränderung des Sehens. Sehen ohne Arretierung in Bildern, ohne Bann, gibt es nicht.

Die im Laufe der Zeit entstandenen Bilder riefen nach einem Ordnungsversuch, der nur denkerisch zu bewältigen war. Das bildnerische Denken ist konditioniert von einer Uridee, die es ins Bild überträgt, die es abbildet, und von den Abbildungen dieser ersten Abbildung der Uridee. Diese bildnerischen Artikulationen des Mythos, zuerst mit den mündlich überlieferten eins und fast deren Illustrationen, verselbständigen sich in dem Maße, als nicht mehr die Personifizierungen von Kräften, sondern die Kräfte, die zu den Benennungen führ-

ten, Bildgegenstand geworden sind. Kunst wird eine parallele Welt zur Natur, der Weg zu Gott wird verstellt durch den Künstlergott, die Idee des Parnass durch seine Konstituanten. Das Göttliche in der Kunst ist schwer faßbar. Bilder sind reale Erscheinungen, sie vermitteln keine sichtbaren Kräfte (Ängste?), verweisen aber auf sie, lösen sie aus und bannen sie wieder. Solche Bilder sind Legionen, und wir meinen sie jetzt nicht. Es gibt aber die Bilder, die auf den Mythos verweisen und auf die Kräfte hinter ihm und wieder zurückführen in eine Synthese des zu Sehenden und des Gesehenen. Was weit zurück liegt, nennen wir heute klassisch. Ein Künstler wird erst klassisch, wenn er tot ist (Gertrude Stein), wenn das Lebenswerk abgeschlossen ist. Eine Rose ist eine Rose ist linguistische Ableitungstechnik, um in uns das Bild der Rose zu konstituieren, ihre Erscheinung, ihre Farbe, ihren Duft, ihr Blühen und Welken. Die Dauer der Tautologie läßt uns Zeit, über das Reizwort hinaus uns ein umfassenderes inneres Bild zu machen als das, was wir gemeinhin mit den vier Buchstaben Rose als Verständigungsmittel und Kürzel benennen. Der Rosenzüchter denkt anders. Die Dame im Negligé auch. Kunst ist Kunst ist Kunst. Da wirds schon schwieriger. Erbauung - Denken über - Kommentar - Vision - gestaltende Minderheit - Handschrift - Stil - Bildung von Affinitätsfeldern - Obsession - Klarheit - Schön/Häßlich - erfülltes Leben - Malerfaust - Von der Staffelei ins Bett - Puritaner - Kompromiß - Frühwerk - Spätwerk - Konzept - Biographisches - Moral - Ethik - Privat - Publik - Wichtiges groß, Unwichtiges klein. Das ist von Heute. Bei Kunst denken wir an Künstler, verschieden gestaltende, verschieden denkende Künstler. Halb sichten wir, halb spüren wir und übertragen den Modus ins Sehen, in das Über-

blicken, in das Einordnen, in den Konsens der Spezialisten und ihre Fähigkeit, Strömungen bildnerischen Denkens auszumachen: Klassik, Barock, Gestaltform und Denkform. Und erneut gehen wir an die Sichtung der Chimären, Bahnhöfe, Seerosen, orthogonal strukturierten Landschaften, Stillleben, Kompositionen, Ohne Titel, Prozesse, Situationen, Konzepte, Informationen, bis dann endlich der Standpunkt und Blickpunkt auch als Thema gesehen werden, der Zirkelschluß als sowohl dialektisches wie synthetisches Denkmodell. Wenn Scheu sich denkerisch innerhalb dieser Bildwelt, die wir Kunst nennen, ausformuliert, was kommt dann auf uns zu: ein Bild, eine Skulptur, eine Raumfüllung, eine Illusion? oder Gedanken, die sich ans Gebotene knüpfen, an Demonstrationen von Gesehenem an bereits Gesehenem für solche, die sehen wollen? Kann das eine Handschrift sein oder eine Addition von Denkkzetteln? Und der Mythos: Ist er nur im Titel oder ist gerade diese Form des Sehens heute Teil des Mythischen, in der Zeit der frontalen Bilderflut, die die Auslöschung des Auge-Gehirnmysteriums und den Wunsch nach einem anderen Körper nicht favorisiert?

Das Dossier im Dossier  
oder die Nichtevidenz (*was man sieht*)  
im Evidenten (*was dargestellt ist*)

"Die Illusion, die der Künstler seit jeher verfolgt, nämlich sein eigenes Bild in ein anderes bedeutungsvolleres und daher weniger prekäres Bild zu verwandeln, ist gar nicht unbewußt. Der Blick, fixiert auf ein Bild oder eine Skulptur, richtet sich weder an den Autor noch an andere, er läßt weder einen noch viele Blickpunkte zu, sondern reflektiert in sich selber die Frage nach seiner eigenen Präsenz" (G.P.), ist Begleittext zu sei-

nem Werk *Mimesis* (1975). Zwei sich in die Augen blickende Büsten in Gips des Hermes von Praxiteles verweisen auf die beiden Mimesisbedeutungen, die bildnerische (die nachahmende Darstellung der Natur in der Kunst) und die philosophische (die Charakterisierung des Verhältnisses von Abbild und Urbild als bloße Nachahmung einer Idee) und als Erscheinungsbild auf die Tatsache, daß nicht nur Menschen Kunst sondern auch Kunstwerke sich selber ansehen, und sei es durch die Multiplizierung eines erhabenen Vorbildes der Kunstgeschichte durch einen heutigen Künstler, der Kunstwerke für die Demonstration seines Blick- und Denkpunktes für verfügbar hält. Wir haben ja schließlich alle das Studium der antiken Kunst an Gipskopien vorgenommen, wurden aber nicht zum "Denken über" sondern zum "Beschreiben von" angehalten. Blickpunktreduktion ist also in der Geschichte des Sehens innovativ.

Ein Bild bestehend aus Keilrahmen mit darauf gespannter Leinwand ist selber ein Bild. Wieso war eigentlich nur die bemalte Vorderfläche uns als Bild genehm und deckte sich mit der Überlieferung von dem, was ein Bild zu sein habe? Paulini zeigt uns auch die Rückseite als Bild. Er zeichnet auf sie perspektivisch das Spiegelbild des Raumes, das sich hinter unserem Rücken befindet, und befestigt maßstabsgerecht zwei kleine Bilder, nun mit der leeren Leinwand nach vorne, auf dem ersten Bild. Das leere Bild im ungewöhnlichen (Rückseiten-)Bild und beide als Bild der Wand, auf der das nun ganze Bild hängt und mittels der Perspektive des Raumes, in dem wir uns befinden, und just dieses Bild betrachten, das uns sowohl zeigt, wie es vor uns wie hinter uns, ja vielleicht auch hinter den jeweiligen Mauern räumlich aussieht. Diese Steigerung der Selbst-

verweise nennt Paolini *Chimäre* (1975) nach dem Fabelwesen der griechischen Mythologie, das vorne ein Löwe, in der Mitte Ziege, hinten eine Schlange ist und heute im übertragenen Sinne zu Phantasiegebilde und Hirngespinnst wurde. Auch für die Chimäre gibt es nur einen Stand- und Blickpunkt, um hinter ihr Dreierwesen zu kommen, diese visualisierten Aufpropfungen von Ängsten in Tiergestalt, für deren Überwindung es den strahlenden Helden brauchte oder eben den Künstler, der uns die Ambivalenz unseres Wissens, das dem Sehen im Wege steht, klarmacht und uns dadurch verunsichert.

Nach Innovation und Subversion die inhaltliche Verdeutlichung. Bekanntlich besteht ein Kentaur aus Pferdeleib und menschlichem Oberkörper. Paolini demonstriert das sehr einfach. Der Pferdeleib ist erneut ein Abguß, die wichtige Stelle des Zusammenwachsens oder der Herauentwicklung des Menschenoberkörpers ist verdeckt und verdeutlicht durch eine drapierte Schärpe. Aus ihr kommt der Menschenleib, aber nun nicht mehr plastisch, sondern als über die Plastik gestülpte Papierrolle, auf die Oberkörper und Kopf gezeichnet sind. Ist doch klar: Evolutionstheorie in einleuchtender Form, hier: Leib, Trieb, Kraft, dort: Vergeistigung, Denken, Zeichnung. Nur der dreidimensionale Mensch kann vierdimensional lieben und zweidimensional zeichnen. Nun ist aber der Kentaur nicht irgendwer, sondern *Nessos*, gefallen durch die Hand des Herakles, des populärsten Helden der griechischen Mythologie, aber auch nach seinem Tod weiterhin für diesen Schicksal spielend. Denn Herakles heiratet nach seinen Heldentaten *Deianeira*, die ihm ein Zauberhemd zu tragen gab, das Herakles' Liebe zu ihr erhalten sollte. Und dieses Hemd war im Blute des erschlagenen *Nessos* getränkt worden und bereitete Hera-

kles solche Qualen, daß er sich selbst den Feuer-  
tod gab auf dem Berge Oita. Dann erst wurde er  
Halbgott und in den Olymp aufgenommen. Der Stoff  
steht also nicht nur für den Übergang vom Pfer-  
de- zum Menschenleib, sondern auch für die Frau,  
die über den Körpersaft des Dargestellten, des  
Besiegten, seinen Besieger besiegt und in den  
Tod treibt. Präsenz der Frau durch ein Tuch. Das  
Vorgehen erinnert an die Frau in Kafkas *Straf-  
kolonie*, während der Exekution präsent nur durch  
ein seidenes Tüchlein am Hals des Offiziers, der  
sich selbst umbringt, weil er nicht mehr an die  
Macht der Hinrichtungsart glaubt, die früher, als  
der Erfinder der Maschine noch lebte, gesellschaft-  
liches Großereignis in der Kolonie war. Das Tuch  
ist in beiden Fällen Kunde vom verheerenden Ein-  
fluß der Frau im Leben der Helden. Ist vielleicht,  
wenn man den Blickpunkt wechselt, Paolini ein  
mysogynischer Künstler? Die Kunstwahrheit verweist  
auf die mythologische Wahrheit und beide auf Le-  
benswahrheit, die Einsamkeit der Helden und ihr  
schlimmes Ende durch Weiber' Ränkespiel.

Zwei Genien sind die Hauptpersonen in der Ar-  
beit *Pendant*, ausgeführt 1979 im Völkerkundemu-  
seum München und 1980 bei Annemarie Verna in  
Zürich. Auf zwei gegenüberliegenden Wänden ist  
in Umriß je ein weiblicher schwebender Genius  
gezeichnet, mit einer eigenen durch lineare Per-  
spektiven gezeichneten Wand auf der Wand. In  
beiden Händen halten sie Leinwände, einmal die  
Vorderseite, einmal die Rückseite uns zugewendet.  
Am Boden liegen Lorbeerblätter. Der Betrachter  
sieht immer nur eine Wand. Bei der Drehung um  
180 Grad sieht er, daß die beiden Bilder nicht  
spiegelbildlich sondern seitenverkehrt sind, sie  
haben seine Drehung mitgemacht. Das heißt,  
der Genius hat die Hand umgedreht um 180  
Grad und Vorder- und Rückseite vertauscht.

Das Auge wird Zeuge der Entstehung von Plastik und diese entsteht durch die Arbeit der Hand. Mir scheint sich da eine neue Untersuchungsdemonstration bei Paolini abzuzeichnen: Der Verweis auf die veränderte Handstellung und die Hand als Instrument. In den beiden für das Stedelijk Museum ausgeführten letzten Arbeiten spielt die Hand die Hauptrolle: in der *Kariatide* und im *Sturz des Ikaros* (1980). Die bildnerische Aussage wird nun theatralisch und umfassend, aber passen Sie auf: Nicht die Hauptperson ist das Hauptereignis.

### Alle Dossiers reichen sich die Hände

Paolini schreibt: "Mein ganzes Werk kreist um ein dem Bild, der Imago innewohnendes Sehtrennsystem (diaframma) zwischen Bildraum und Gegenstandsraum: gleich einem Idealspiegel, der die Erscheinungen widerspiegelt und offenbart, die ihn konstituieren. Das Wesen dieser Kunst tendiert zu einer Art paradoxer Objektivität, weil sie in die Gegenwart, in den Augenblick der Wahrnehmung, eine zeitliche Inkompatibilität einführt: Sie erzwingt eine kreisförmige statt einer direkten Lektüre und beraubt das Erscheinungsbild so seines Evidenzwertes. All das bis zum 'Moment der Wahrheit', der immer jenseits jeder Absicht liegt. Was übrig bleibt, ist die reine Präsenz (erhaben oder bedeutungslos) eines Werkes, dessen Schicksal es ist, die unendliche Erkenntnisreihe der Entdeckungen, die den unergründlichen Weg der Kunst beseelen, zu erweitern."

Die kreisförmige Lektüre, da haben wir sie, die subtilste Strategie heutiger Kunst, die sich als und aus Kunst definiert.

Englisch u. holländisch in: *Giulio Paolini*, Katalog Stedelijk Museum Amsterdam, 10. 4. - 26. 5. 1980, The Museum of Modern Art Oxford, 8. 6. - 20. 7. 1980

Stedelijk Museum, Amsterdam 10.4.1980-26.5.1980

The Museum of Modern Art, Oxford 8.6.1980-20.7.1980



God de Vader had het goed voor met de mensen. Hij gaf hun punt, lijn en vlak om plaatsen vast te leggen, wegen te tekenen en ruimte te suggereren.

En hij gaf hun kleuren, waardoor deze eerste elementen des te meer noodzakelijk leken of wel totaal overbodig werden, omdat - en ook dat had hij hun gegeven - namelijk de kleuren via het oog zo op het gevoelscentrum inwerken, dat daar automatisch ruimtelijke voorstellingen ontstaan.

Deze elementen werden in de loop der eeuwen steeds autonomer gebruikt, zodat tegenwoordig de reflectie over de toepassing van de middelen vanzelfsprekend is geworden en heeft geleid tot een geschiedenis van het kijken en van een 'kunst, die uit kunst ontstaat', waarbij gedeeltelijk wel en gedeeltelijk niet naar God verwezen wordt.

Giulio Paolini is een kunstenaar. Een kunstenaar maakt afbeeldingen van de natuur. Een kunstenaar kan echter ook de bestaande afbeeldingen van de natuur afbeelden. Een kunstenaar kan echter ook zichtbaar maken, wat zich in de tijd tussen de totstandkoming van die twee afbeeldingen afgespeeld heeft. Dat is een verandering in het kijkgedrag. Maar kijken zonder de beelden een moment vast te houden, zonder ervan in de ban te geraken, bestaat niet. De beelden die in de loop der tijden ontstaan zijn, vragen om een poging tot ordening, welke alleen intellectueel te bewerkstelligen is.

Het beeldend denken is geconditioneerd door een oeridee, dat vorm krijgt in het beeld, dat het afbeeldt en door de afbeeldingen van de eerste afbeelding van het oeridee. Deze beeldende articulatie van de mythe, allereerst de mondeling overgeleverde en al snel de illustraties daarvan, verzelfstandigt zich bij de mensen niet meer als personificaties van krachten, maar als de krachten, die tot de benamingen voerden, die het voorwerp van het beeld geworden zijn.

Kunst wordt een wereld die parallel loopt aan die van de natuur, de weg naar God wordt vervangen door een kunstenaarsgod, het idee van de Parnassus door zijn constituenten. Het goddelijke in de kunst is moeilijk grijpbaar.

Beelden zijn feitelijke verschijningen, zij roepen geen zichtbare krachten (angsten?) op, verwijzen er echter naar, roepen ze te voorschijn en bannen ze weer uit. Er zijn legio van zulke beelden, maar daar doelen wij nu niet op. Er zijn echter ook beelden die naar een mythe verwijzen en naar de daarachter liggende krachten en die weer terugvoeren naar een synthese van datgene, wat men kan zien en datgene, wat reeds gezien is. Wat ver in het verleden ligt, noemen wij tegenwoordig klassiek. Een kunstenaar kan pas tot de klassieken gerekend worden, wanneer hij dood is, wanneer zijn levenswerk afgesloten is (Gertrude Stein).

Een roos is een roos is een roos, is een linguïstische afleidingstechniek, om het beeld van de roos in onszelf vast te leggen, haar uiterlijk, haar kleur, haar geur, haar bloei en haar manier van verwelken.

De duur van de tautologie geeft ons de tijd om, afgezien van de betovering van het woord, onszelf een omvangrijker eigen voorstelling van de roos te maken dan datgene wat wij gewoonlijk bedoelen met de vier letters roos; roos als communicatiemiddel en als stenoafkorting. De rozenkweker denkt er anders over dan de dame in haar négligé. Kunst is kunst is kunst. Daar wordt het al moeilijker.

Oprichten - denken over - commentaar - visie - vormgevende minderheid - handschrift - stijl - vorming van affiniteitsvelden - obsessie - helderheid - mooi/lelijk - een leven dat in vervulling

*God the Father was good to mankind. He gave them point, line and plane so that they could register places, draw paths and suggest space.*

*And he gave them colours, which meant that these (elements) seemed even more necessary or became superfluous, because - and this too was something he had given them - the colours, via the eye, affected the centre of consciousness in such a way that images of space were automatically created there.*

*In the course of the centuries these elements were used even more autonomously, so that by now it has become a matter of course to reflect about the application of these means and this has led to a history of looking and of an 'art that arises out of art', in which reference is in part made to God and in part not.*

*Giulio Paolini is an artist. An artist makes images of nature. He can also, however, make images of the existing images of nature. He can, moreover, also make visible what has happened in the time between the creation of those two images. That is an alteration in the way of looking. But there is no looking without fixing images, without casting a spell. The images that have been created over the ages demand an attempt at ordering, which can only be realised intellectually.*

*Figurative thinking is conditioned by a primeval idea, which is transmitted in the first image of that primeval idea. This figurative articulation of the myth, the verbal transmission first of all, speedily followed by visual illustrations, takes on a life of its own in the popular mind, no longer as the personification of forces, but as the forces that have led to the giving of names, that have become the subject of the image.*

*Art becomes a world that runs parallel to that of nature, the path to God being replaced by an artists' god, the idea of Parnassus by its constituents. The divine in art is difficult to understand. Images are factual phenomena. They do not evoke any visible forces (fears?), but they do point towards them, call on them to appear and then banish them again. Such images are legion, but they are not what is in question now, for there are also images that refer to a myth and to the forces that lie behind it and that lead us back again to a synthesis between what can be seen and what has already been seen.*

*The things that belong to the distant past are called classical nowadays. An artist can only be counted among the classics when he is dead, when his life's work has been concluded (Gertrude Stein).*

*A rose is a rose is a rose is a linguistic diversion technique to enable us to fix the image of the rose inside ourselves, its appearance, its colour, its scent, its flower and its way of fading. The length of the tautology gives us time to make for ourselves, apart from the bewitchment of the word, a more comprehensive picture of our own than what we generally mean by the four letters rose, rose as a means of communication and a shorthand abbreviation. The rose grower has a different picture of it from the lady in her negligée.*

*Art is art is art. Here it is already more difficult.*

*Establishing - reflection - commentary - vision - creative minority - handwriting - style - formation of zones of affinity - obsession - clarity - beautiful/horrible - a life that finds fulfilment - the artist's hand - from the easel into bed - puritan - compromise - early work - late work - concept - biographical - moral - ethical - private - public - major importance - minor insignificance. That's how it is nowadays. When we think of art, we think of artists; various formative artists and various intellectual artists.*

*What we go at is in part the eye and in part the intuition. These*

gaat schildersvuist - van de schildersezal in bed puritein  
compromis - vroeg werk - laat werk - concept - biografisch  
moraal - ethiek - privé - openbaar - belangrijk groot - onbelangrijk  
klein. Zo gaat het tegenwoordig. Bij kunst denken wij aan  
kunstenaars; verschillend vormgevende en verschillend  
denkende kunstenaars.

Wij volgen hen deels op ons oog en deels op onze intuïtie  
afgaand, waarna wij vervolgens deze indrukken incorporeren in  
onze manier van kijken, van overzien, van rangschikken als ook  
in het vakmanschap en de bewijsvoering van specialisten om  
verschillende stromingen van beeldend denken te onderscheiden:  
klassiek en barok, beeldende vorm en denkvorm.

En als herboren, onderkennen wij op een nieuwe manier de  
chimaera, de stations, waterlilies, orthogonaal gestructureerde  
landschappen, stilleven, composities, zonder titel, processen,  
situaties, concepten, informaties, tot het moment dat eindelijk  
ook het standpunt en het gezichtspunt zelf als thema gezien  
wordt. De cirkel sluit zich, zowel als dialectisch als ook als  
synthetisch denkmodel. Wanneer zich ontzag manifesteert binnen  
de gedachte inherent aan deze beeldende wereld die wij kunst  
noemen, wat komt er dan op ons af: een schilderij, een  
sculptuur, een ruimtevulling, een illusie? Of gedachten, die zich  
aansluiten bij het aanbod, bij de demonstraties van datgene wat  
gezien is, bij datgene wat reeds gezien is, voor diegenen die  
willen kijken? Kan dat een handschrift zijn of een optelling van  
notities? En de mythe: is die slechts in de titel aanwezig of is juist  
tegenwoordig deze vorm van kijken deel van het mythische, in  
deze tijd waarin we met beelden overgoten worden, wat de  
peiling van het oog-hersenenmysterie en de wens naar een ander  
lichaam niet begunstigt?

#### **Het dossier in het dossier ofwel het niet-evidente (wat men ziet) in het evidente (wat tentoongesteld is)**

'De illusie die de kunstenaar sinds mensenheugenis nastreeft,  
namelijk om zijn eigen beeld om te zetten in een ander,  
betekenisvoller en daardoor minder precair beeld, is in het geheel  
niet onbewust. De blik, gefixeerd op een schilderij of een  
sculptuur richt zich noch op de maker, noch op anderen, die blik  
staat ook niet één of meerdere gezichtspunten toe, maar richt zich  
tot zichzelf met de vraag naar zijn eigen aan- of afwezigheid' is  
de tekst van Giulio Paolini bij zijn werk *Mimesis*.

Twee gipsen afgietsels van de Hermes van Praxiteles, die elkaar  
in de ogen kijken, verwijzen naar de beide mimesis betekenissen,  
de beeldende (de nabootsende voorstelling van de natuur in de  
kunst) en de filosofische (de karakterisering van de verhouding  
tussen afbeelding en oerbeeld als zuivere nabootsing van een  
idee).

Als verschijningsbeeld verwijzen ze naar het feit, dat niet alleen  
mensen naar kunst kijken maar dat ook kunstwerken naar zichzelf  
kijken; zij het door het kopiëren van een verheven voorbeeld  
uit de kunstgeschiedenis door een hedendaagse kunstenaar, die  
de kunstwerken ter demonstratie van zijn gezichtspunt en zijn  
manier van denken gebruikt. Wij hebben tenslotte allen aan de  
hand van gipsen copieën de Oudheid bestudeerd en werden er  
echter niet door aangespoord om erover na te denken, wel om  
erover te schrijven.

Het doek, dat bestaat uit een spieraam met een opgespannen  
doek, is zelf een beeld. Hoe komt het eigenlijk dat alleen de  
beschilderde voorkant ons interesseerde en in hoeverre stemde  
dat overeen met de traditie van datgene wat een schilderij moet  
zijn? Paolini toont ons de achterzijde van een schilderij. Hij tekent  
hierop in perspectief het spiegelbeeld van de ruimte, die zich

*two impressions are then incorporated into our way of looking,  
of gaining an overall idea, of classifying, into the consensus of  
the experts, in order to distinguish various currents in figurative  
thinking: classical and baroque, pictorial form and intellectual  
form.*

*And as regenerates, we arrive at a new way of looking at the  
chimaera, the stations, waterlilies, orthogonally constructed  
landscapes, still lifes, compositions, untitled works, processes,  
situations, concepts, information, until the moment when the  
standpoint and the viewpoint themselves are ultimately seen as  
the theme. The wheel has come full circle as both a dialectical  
and a syncretical model. When awe manifests itself in the thought  
embodied in this figurative world that we call art, what is it then  
that confronts us: a picture, a sculpture, a filling of space, an  
illusion? Or thoughts that link up with what is offered, with what  
is demonstrated by that which is seen, with that which has  
already been seen, for those who have eyes to see? Can that be  
a handwriting or a summing up of jottings? And the myth: is it  
only present in the title or is this form of looking part of the  
mythical precisely today, in this period when we are deluged  
with images, which does not favour the gauging of the eye-brain  
mystery and the desire for another frame?*

#### **The dossier in the dossier or the non-evident (what is seen) in the evident (what is exhibited)**

*'The illusion that has dogged the artist since time immemorial,  
namely that of translating his own image into another that has  
more significance and is thus less precarious, is not at all  
unconscious. The gaze, fixed on a picture or a sculpture, is  
directed neither at the maker, nor at others; nor does it allow of  
one or more viewpoints, but it reflects on itself the question of  
its own presence', thus Giulio Paolini's text to his work Mimesis.  
Two plaster casts of the Hermes of Praxiteles looking each other  
in the eye point to the two mimetic meanings, the figurative (the  
imitative representation of nature in art) and the philosophical  
(the characterizing of the relationship between representation  
and primeval image as the pure imitation of an idea).  
As manifest images they point to the fact that not only do people  
look at art, but works of art also look at themselves, if only  
through the copying of a sublime example from the history of  
art by a contemporary artist, who uses the works of art in order  
to demonstrate his point of view and his way of thinking. After  
all, we have all studied Antiquity with the aid of plaster casts,  
although this encouraged us not to think about it, but to write  
about it.*

*A picture that consists of a stretcher with a canvas on it is itself  
a picture. How does it come about, in fact, that only the painted  
front is of interest to us and how far does that agree with the  
tradition of what a picture was meant to be? Paolini shows us  
the back of a picture. On it he draws in perspective the mirror  
image of the space behind our backs and affixes two little  
pictures to scale, now with the empty canvas turned to the front  
on the first picture. The empty picture on the unusual picture  
(the back) and both as a picture of the wall, on which the whole  
now hangs and by means of the perspective of the space in which  
we find ourselves and are precisely looking at this picture, which  
shows us what the space in front of us looks like as well as that  
behind us and perhaps even that behind those walls over there.  
Paolini calls this duplication of reference to itself Chimaera (1975),  
after a fabulous creature from Greek mythology, which has the  
head of a lion, the body of a goat and the tail of a serpent and  
nowadays belongs in the metaphorical sense to the realm of*

achter ons bevindt. Hierop bevestigt hij twee kleine doeken op schaal, nu met de onbeschilderde zijde naar voren. Deze twee doeken samen met het andere, waarvan de achterzijde naar ons is gekeerd, vormen een geheel, dat als zodanig het beeld van de wand bepaalt. Bovendien bevinden we ons in die ruimte, waar we juist naar staan te kijken, naar dat beeld dat d.m.v. het aangegeven perspectief zowel de ruimte vóór ons als achter ons, als ook misschien wel de ruimte achter die muren laat zien. Deze verdubbeling van naar zichzelf verwijzen noemt Paolini *Chimaera* (1975), naar een fabeldier uit de Griekse mythologie, dat van voren uit een leeuw, in het midden uit een geit en van achteren uit een slang bestaat, en tegenwoordig in overdrachtelijke zin tot het rijk der fantasiebeelden en hersenspinsels behoort. Ook wat betreft de chimaera bestaat er slechts één stand- of gezichtspunt om haar drieslachtigheid te ontdekken, deze gevisualiseerde opkroppingen van angsten in diervorm, die alleen door een stralende held overwonnen kunnen worden, of zelfs door een kunstenaar die de ambivalentie van onze kennis, die het kijken in de weg staat, aantoont en ons daardoor onzeker maakt.

Na vernieuwing en omkering de inhoudelijke verduidelijking. Zoals bekend bestaat een centaur uit een paardelijk met een menselijk bovenlijf. Paolini demonstreert dat heel eenvoudig. Het paardelijk is opnieuw een afgietsel. De belangrijke plek waar de twee lijven met elkaar vergroeid zijn is onzichtbaar, maar wordt aangegeven door een gedrapeerde sjerp. Daaruit komt het menselijk, dat nu niet meer plastisch vormgegeven is, maar uit een papieren rol bestaat, die om de sculptuur heen gerold lijkt te zijn, en waarop het bovenlichaam en de kop getekend zijn. Het is duidelijk, evolutietheorie in verlichte vorm; hier: lijf, drift, kracht; daar: vergeestelijking, denken, tekenen. Alleen de driedimensionale mens kan vierdimensionaal liefhebben en tweedimensionaal tekenen. Nu is de centaur niet zomaar iemand, maar Nessos, geveld door de hand van Heracles, de populairste held uit de Griekse mythologie, maar ook na zijn dood verder spelend met dit lot dat hem beschoren is. Want Heracles trouwde na zijn heldendaden met Deianeira die hem een toverhemd te dragen gaf, dat Heracles' liefde voor haar verzekerde. En dit hemd was gedrenkt in het bloed van de vermoorde Nessos en bezorgde Heracles zoveel ellende dat hij zich op de berg Oita aan de vuurdood overgaf. Toen pas werd hij een halfgod en opgenomen op de Olympus. De stof staat daarom niet alleen voor de overgang van het paard- naar het menselijk, maar ook voor de vrouw, die met het lichaamssap van de voorgestelde, de overwonnen, zijn overwinnaar overwint en de dood in drijft. Aanwezigheid van de vrouw door een doek. De gebeurtenis herinnert aan de vrouw in Kafka's Strafkolonie. Zij was tijdens de executie, alleen nog aanwezig door middel van een zijden sjaaltje om de hals van een officier. Deze bracht zichzelf om, omdat hij niet meer in de macht van de terechtstellingswijze geloofde, die vroeger, toen de uitvinder van de machine nog leefde, de maatschappelijke topgebeurtenis in de kolonie was. De doek doet in beide gevallen konde van de verwoestende invloed van de vrouw op het leven van een held. Is misschien, wanneer men van gezichtspunt verandert, Paolini een misogynie kunstenaar? De waarheid in de kunst verwijst naar de mythologische waarheid en beide naar levenswaarheid, de eenzaamheid van de helden en hun treurige einde door vrouwelijke intrige.

Twee genieën vormden de hoofdpersonen in het werk *Pendant*, uitgevoerd in 1979 in het Museum voor Volkenkunde in München en bij Annemarie Verna in 1980 in Zürich.

Op twee tegenover elkaar liggende wanden zijn de contouren van

*phantasy images and figments of the imagination. As far as the chimaera is concerned too, there is only one stand- or viewpoint from which its triple nature can be discovered, this visualized bottling up of fears in animal form, which can only be overcome by a radiant hero, or perhaps by an artist who demonstrates the ambivalence of our knowledge, which gets in the way of our looking, and thus makes us uncertain.*

*After renewal and reversal, the clarification of the content. As is well known, a centaur consists of a horse's body with a human trunk. Paolini demonstrates that very simply. The horse's body is again a plaster cast. The important point where the two bodies have grown together is invisible, but is indicated by a draped scarf. Out of this emerges the human body, which is now no longer given plastic form, but consists of a roll of paper which appears to be rolled round the sculpture and on which the trunk and head are drawn. This is clearly the theory of evolution in a more clarified form; here: body, passion, power; there: spiritualization, thinking, drawing. Only three-dimensional man can love four-dimensionally and draw two-dimensionally. Now the centaur is not just any centaur, but Nessus, who was felled by the hand of Heracles, the most popular hero of Greek mythology, but who also continued after his death to sport with this fate had fallen to his lot. For after his heroic deed Heracles was married to Deianeira, who gave him a magic shirt to wear, which would ensure his love for her. And this shirt was soaked in the blood of the murdered Nessus and caused Heracles so much pain that he burnt himself to death on a pyre on Mount Oeta. Only then did he become a demigod and acquire a place on Olympus. Thus the cloth stands not only for the transition from the animal to the human body, but also for the woman who, with the lifeblood of the subject, the defeated, conquers his conqueror and drives him to his death. The woman present through a cloth: the event reminds us of the woman in Kafka's Penal Colony, who was present at the execution only through the silk scarf round the neck of an officer. He killed himself, because he no longer believed in the power of the method of execution which used previously, when the inventor of the machine was still alive, to be the prime social event in the colony. In both cases the cloth makes known the devastating influence of a woman on the life of a hero. Is Paolini perhaps, if one changes one's viewpoint, a misogynist artist? The truth in the art points to the mythological truth and both of them to the truth of life, the loneliness of the heroes and their tragic ends through the machinations of women.*

*Two genii are the protagonists in the work Pendant, executed in the Ethnological Museum in Munich in 1979 and for Annemarie Verna in Zürich in 1980.*

*On two walls placed opposite one another are drawn the contours of two hovering female genii, each on a wall of her own drawn in linear perspective on a wall. Each holds a stretched canvas in both hands; in one hand the front of the canvas is visible, in the other the back. On the ground lie laurel leaves. The spectator sees only one side. On making a turn of 180°, he sees that the two canvases have turned round not in reverse, but wrongly; they have participated in his turn. That is to say, the genii have turned their hands through 180° and have exchanged the fronts and backs. The eye becomes the witness of the creation of plastic art and it is created through the activities of the hand. It seems to me that Paolini is demonstrating a new method of exploration here, by pointing both to the changed position of the hand and the hand as instrument. The hand plays the leading role in the two most recent works that have been executed for the Stedelijk Museum: Caryatid and*

vrouwelijke zwevende genieën getekend, op een eigen door lineair/perspectief getekende wand op een wand. In beide handen houden zij een opgespannen doek vast, in de ene hand is de voorzijde van het doek zichtbaar, in de andere hand de achterzijde. Op de grond liggen laurierbladeren. De toeschouwer ziet steeds slechts een zijde. Bij een draaiing van 180° ziet hij, dat de beide doeken niet spiegelbeeldig maar verkeerd om gedraaid zijn, zij hebben de draaiing meegemaakt. Dat wil zeggen de genieën hebben hun hand 180° omgedraaid en voor- en achterzijde omgewisseld. Het oog wordt getuige van het ontstaan van de plastiek en die ontstaat door werkzaamheden van de hand. Het schijnt me toe dat Paolini hier een nieuwe onderzoeksmethode demonstreert: de verwijzing naar een veranderde positie van de hand en de hand als instrument. In de beide werken die voor het Stedelijk Museum uitgevoerd zijn, speelt de hand de hoofdrol: in de *Caryatide* en *De val van Icarus* (1980). De beeldende getuigenis wordt nu theateraal en omvangrijk, maar past u op: de hoofdpersoon is niet de belangrijkste gebeurtenis.

#### Alle dossiers reiken elkaar de hand

Paolini schrijft: 'Mijn hele oeuvre draait om een beeld, het imago van ons onderscheidingsvermogen (diafragma) tussen het twee-dimensionale en drie-dimensionale beeld zoals in een ideale spiegel, die de verschijnselen weerspiegelt, maar ook datgene laat zien, wat haar constitueert, het wezen van deze kunst tendert naar een soort van paradoxale objectiviteit, omdat ze in het heden, op het moment van de waarneming, een tijdelijke incompatibiliteit invoert: zij dwingt tot een circulaire i.p.v. een directe lectuur en berooft het verschijningsbeeld zo van zijn bewijsmateriaal. Dit alles tot aan 'het moment van de waarheid', dat steeds aan de andere zijde van iedere bedoeling ligt. Wat over blijft, is de zuivere aanwezigheid (subliem of onbeduidend) van een werk, waarvan het lot is, om de eindeloze reeks van ontdekkingen, die de ondoorgrondelijke weg van de kunst bezielen, te verruimen'

De circulaire lectuur, nu hebben we haar te pakken, de subtielste strategie van de hedendaagse kunst, die zich als kunst definieert en ook uit de kunst zelf voortkomt.

*Harald Szeemann*

*The Fall of Icarus (1980). The visual witness now becomes theatrical and comprehensive, but be warned: the protagonist is not the most important event.*

#### All the dossiers reach out to each other

*Paolini writes: 'My whole oeuvre turns on an image, the image of our system of focusing (diaphragm) between picture space and object space: as in an ideal mirror, which reflects phenomena, but also lets us see that which constitutes it. The essence of this art tends towards a sort of paradoxical objectivity, because in the now, in the moment of perception, it introduces a temporary incompatibility: it compels a circular rather than a rectilinear reading and thus robs the manifest image of its evidence. All this up to the 'moment of truth', which always lies on the other side of each project.*

*What remains is the pure presence (sublime or meaningless) of a work whose fate it is to widen the endless visionary series of discoveries that inspire the unfathomable path of art' The circular reading - there we have it - the most subtle strategy of modern art, which defines itself as art and also proceeds from the art itself.*

Harald Szeemann