

El cine de Paolo Gioli: huellas, temblores, metamorfosis
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.º 11), e038, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe038>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE DE PAOLO GIOLI: HUELLAS, TEMBLORES, METAMORFOSIS

Paolo Gioli's Cinema: Traces, Tremors, Metamorphosis

EDUARDO A. RUSSO | earusso@fba.unlp.edu.ar

IPEAL – Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata. Argentina

Recibido: 25/02/2022 | Aceptado: 19/05/2022

RESUMEN

El artículo examina diversos aspectos de la poética de Paolo Gioli (1942–2022), artista integral que atravesó la pintura, la litografía, la fotografía, el cine y el video, desafiando las definiciones y fronteras de cada medio. Gioli propone un cine que interroga a las tecnologías de la imagen, cuestionando los mismos fundamentos del cine. Las relaciones entre mirada y cuerpo, entre la representación y lo abstracto, así como las articulaciones entre distintos modos de la imagen y la experiencia audiovisual han sido sometidas en su obra a un incesante combate en el campo abierto por la pantalla.

PALABRAS CLAVE

Cine; experimental; vanguardia; fotografía; visión

ABSTRACT

This article examines various aspects of the poetics of Paolo Gioli (1942–2022), an integral artist who crossed painting, lithography, photography, film and video, challenging the boundaries and definitions of each media. Gioli proposes a cinema that contests the technologies of the image and interrogates the foundations of cinema. The relationships between body and gaze, between representation and abstraction, as well as the articulations between different modes of images in the audiovisual experience have been subjected in his work to an incessant battle in the field opened by the screen.

KEYWORDS

Film; experimental; avant-garde; photography; vision



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

"Yo permanezco en la edad de la madera, no en la edad del hierro"

Paolo Gioli (Rumble, 2015)

RECÓNDITO, INCLASIFICABLE, IMPREDECIBLE

Aunque se lo suele presentar como artista plástico, cineasta y fotógrafo, Paolo Gioli fue un creador tan múltiple como resistente a las disciplinas artísticas.

Murió el último 22 de enero en Lendinara, la pequeña localidad del Véneto que había elegido para vivir y trabajar en su taller artesanal, donde manufacturaba sus películas. Había nacido el 12 de octubre de 1942 no lejos de allí, en la población de Sarzano-Rovigo, y fue en esa misma región donde pasó la mayor parte de su vida. Aunque viajó como becario a Nueva York entre 1967 y 1969, y fue miembro activo de la vanguardia romana durante los primeros años setenta, su itinerario se fue replegando hacia esa región sur del Véneto donde había localizado su laboratorio artesanal para reinventar el cine. A pesar de que en los títulos de apertura de sus films suele leerse: «Cinema Sperimentale Italiano», Gioli no creía pertenecer a un cine experimental en tanto categoría o género. Lo suyo es experimentación en el sentido de inventores como Louis Lumière o, antes aun, de Henry Fox Talbot, aquel que pensó esa fotografía a la que estaba dando forma como un pincel de la naturaleza. Uno de los estudiosos de su producción, el investigador y cineasta Patrick Rumble, lo considera como el último de los pioneros del cine (Rumble, 2015). Abordar la obra de Gioli implica acceder a resultados necesariamente parciales y hasta fragmentarios; sólo esbozaremos algunos apuntes sobre una obra compacta y de densidad excepcional, al punto de que analistas tan sistemáticos como David Bordwell advirtieron que no hay manera sencilla de organizar la gran variedad de sus films (Bordwell, 2009). En todo caso, este texto deberá entenderse como una invitación y una incitación a asomarse a una producción que, aunque hoy goza de una visibilidad creciente, aún aguarda un reconocimiento acorde a su relevancia para el campo del cine y las artes audiovisuales.

Paolo Gioli experimentaba con los mismos aparatos que obtienen imágenes fijas o dotadas de la ilusión de movimiento, desarmándolos, modificándolos, o incluso inventándolos. Certeramente supo explicitar a Patrick Rumble en el documental que éste realizó sobre su cine, *Free Films Made Freely*: «Lo que hago es previo a la técnica» (Rumble, 2014: 34m, 34s) Dicha afirmación instala al artista en un punto preliminar a la misma invención de aparatos funcionales y disponibles. Su diseño de artefactos caseros y sus procedimientos desafiantes de toda corrección fotográfica o cinematográfica daban cuenta de este ánimo epistémico y constructivo. Además, esas tentativas tampoco obedecían a un procedimiento técnico o método científico, sino que más bien formaban parte de una poética. Por lo tanto, sus experimentos no encuadraban en el usual desarrollo de prototipos tecnológicos, sino que incorporaban una serie de movimientos aberrantes que desafiaban todo sentido de progresión o de avance para la obtención de un propósito determinado. Lo que construye son verdaderas paradojas cinematográficas, sin ser atraídas por ningún campo cuya configuración sea externa a su propia lógica y dinámica. Por ello resulta tan difícil organizar su obra de acuerdo a criterios formales, temáticos o incluso cronológicos. Conviene atender, en su lugar, a las afinidades electivas o a las conexiones internas entre las piezas, que marcan cursos y recursos de un largo recorrido en el que no faltan las recurrencias y patrones ocultos (Fragapane, 2009). El recorrido que aquí proponemos, progresando y remontando una línea de tiempo, seguirá esta orientación.

Mientras se afirmaba su reconocimiento como uno de los más destacados fotógrafos contemporáneos de Italia, la asombrosa producción fílmica de Gioli fue durante décadas solo esporádicamente

difundida por algunos festivales o muestras. De esos círculos acotados emergió en el cambio de siglo, cuando el acceso franquizado por la era digital modificó aquella situación que responde a la vieja y conocida maldición de los cineastas alternativos: la mayor libertad en la producción debe pagar el precio de la máxima restricción en la circulación. En la actualidad, varias compilaciones en DVD y la emisión televisiva de sus trabajos han reparado la falta. Las plataformas más populares de internet, además de las reiteradas retrospectivas en festivales y museos, muestran varios de sus trabajos. En cuanto al acceso más organizado y documentado, la edición italiana del DVD de RaroVideo, *I Film di Paolo Gioli* (Gioli, 2006), con una docena de sus cortometrajes, marcó el inicio de un impacto que ya venían insinuando las proyecciones de festivales. Fue decisivo un homenaje realizado en el 2009, en la *45 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro, para que la repercusión alcanzara nuevas fronteras. En el catálogo de dicha muestra, Fragapane y Bordwell contribuyeron a instalar su nombre como una referencia crucial entre los maestros del cine a descubrir en el nuevo siglo (Gioli, 2009). Y en el mismo año, el volumen colectivo y bilingüe *Imprint cinema/ Paolo Gioli: un cinema dell'impronta* amplió más aún el impacto (Toffetti & Licciardello, 2009). Dicho libro se editó en Roma, acompañado por el DVD editado por Kiwido/Centro Sperimentale di Cinematografia: *Paolo Gioli, il cinema della impronta* (Gioli, 2009). Así fue divulgándose un cine que había crecido en cierto grado de reclusión. Un cine que a inicios del siglo XXI, además, parecía volver sobre los mismos pilares de la invención de la fotografía, del cinematógrafo, y de otros aparatos que acompañaron el tiempo de los pioneros, para señalar rumbos que habían sido olvidados, o acaso para marcar otros caminos bajo un espíritu inicial. Si su cine resistía al adjetivo «experimental», sí admitía el verbo experimentar, o mejor aún, el explorar o inventar nuevas relaciones de ciertas imágenes técnicas, generadas por maniobras insólitas con la mirada y la escucha.

Paolo Gioli siguió cultivando, pese a la progresiva difusión, su perfil de artista obstinadamente recóndito. Luego de cuatro décadas de trabajo, cuando ya había realizado más de treinta films, sorprendía advertir que más de un tercio de su obra permanecía en su taller, sin ser exhibida en público. En años recientes, el acceso se consumó con *Tutto il Cinema di Paolo Gioli* (Gioli, 2015), con los tres DVD de una edición integral, que abarca desde las piezas tempranas de los años sesenta hasta sus últimas producciones, fechadas hacia el año 2013. La misma información de prensa de dicha edición intentaba clasificar su producción, señalando que allí se sumaban films sin cámara, films realizados con copia positivo/negativo, films estenopeicos, films estroboscópicos, films con metraje encontrado, films de animación, films de técnica *fotofinish*, films-homenaje, y films fuera de formato. Enumeración heterodoxa, tan ilustrativa de las dificultades anteriormente señaladas, como finalmente frustrante, ya que al encuadrarlas en cada uno de esos casilleros, se hace imposible dar cuenta de cómo estas hipotéticas categorías a menudo se interpenetran en cada pieza audiovisual que, a pesar de su duración frecuentemente breve, comporta una complejidad y una dosis de sorpresa continua, abierta casi a cada instante.

L'UOMO SENZA MACCHINA DI PRESA

Diríase que el asombro ante el cine de Paolo Gioli se renueva con cada fotograma, a no ser porque a veces ni siquiera nos encontramos en sus películas con esa unidad presuntamente elemental que marca el peso de la foto en el cine, sino con imágenes impresas en una superficie difusa, preliminar a dicho rectángulo. En no pocas ocasiones, las imágenes escapan incluso a la misma delimitación tradicional de los fotogramas, ya que cobran forma como zonas de luz y sombra en la película, sin adecuarse a marcos, sino superponiéndose en sus límites con las vecinas [Figura 1].

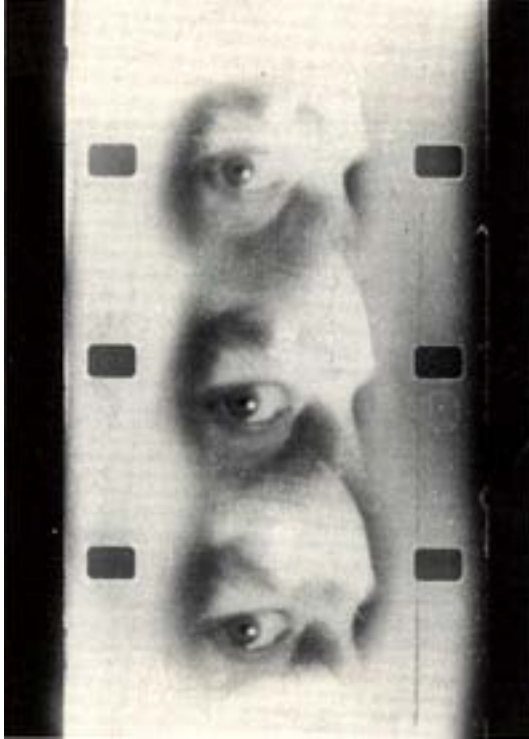


Figura 1: Fotograma de *Film Stenopeico* (Gioli, 1973)

El cineasta confió a Patrick Rumble que para él, en última instancia, todo era cuestión de cámaras oscuras y de aberturas, sean éstas previsibles o insólitas (Rumble, 2015). En cualquier agujero, cualquier recoveco, acecha una cámara oscura. Uno de sus cortos fundamentales es *Film stenopeico* (1973-1989), también conocido como *L'uomo senza macchina di presa*, en obvio homenaje y parodia del film seminal de Dziga Vertov, *El hombre de la cámara* (conocido en Italia como *L'uomo con la macchina da presa*). La película no está dedicada a Vertov, sino a Reinerus Gemma Frisius, el astrónomo holandés que en el siglo XVI contribuyó a difundir el uso científico de la cámara oscura en Occidente para observar los eclipses solares, siguiendo la tradición abierta por los árabes en la Bagdad del siglo XI. En cierto modo, es como si Gioli hubiera remontado el tiempo, desde esa cámara que era para Vertov un ojo maquínicamente mejorado, hacia las raíces mecánicas y ópticas de la cámara oscura en su sustrato técnico y científico, para diseñar un cine inaugural, visto a través de las pequeñas perforaciones en serie de aparatos estenopeicos (del griego *steno*, estrecho y *ope*, abertura).

Mucho antes de que el «hágalo usted mismo» fuera una consigna de actualidad, Paolo Gioli se propuso construir sus propios aparatos para la captura de imágenes fijas y móviles, refundando de manera artesanal la foto y el cine. Cuando comenzó a trabajar con fotografías, acostumbraba diseñar cámaras oscuras de tamaño diverso. Si con alguno de los dispositivos minúsculos que construyó lograba imágenes de 2 milímetros, obtenidas por los rayos lumínicos a través de agujeros de botones de ropa, combinaba esas impresiones en miniatura obtenidas por sus «cámaras-botón» con otras logradas en gran formato por cámaras oscuras de un metro y medio de lado, construidas por él mismo y donde hasta podía ingresar con su cuerpo. Gioli solía recordar divertido a sus entrevistadores que los campesinos del Véneto, al verlo manipular tan extraños artefactos por el terreno de distintas locaciones, lo habían bautizado *l'uomo del buco*, «el hombre del agujero» (Rumble, 2015). La derivación desde las cámaras

fotográficas estenopeicas hacia el cine estenopeico no fue otra cosa que una consecuencia lógica. David Bordwell llamó la atención sobre el modo en que para ir desde las «cámaras-botón» hacia los diseños de cámara cinematográfica estenopeica, con el objeto de impresionar el film de sus películas mediante exposiciones de 50 orificios a la vez, sólo debió recordar el modo en que los botones son cosidos en una camisa, con su ordenamiento vertical (Bordwell, 2016).

Un momento formativo y fundamental en la trayectoria del artista fue el de su encuentro con Nueva York, adonde había viajado en 1967 con una Beca de la John Cabot Fund. Cuando llegó a la metrópolis, el impacto fue tal que se vio impulsado a hacer algo más que dibujar, lo que para entonces creía que era su principal medio expresivo. La cuestión ante semejante máquina urbana, con su agitación desmesurada, lo obligaba a hacerse de otra máquina, a empuñar una cámara. Y así fue como se produjo el salto, pero lo hizo en principio desde la plástica hacia una cámara de cine, no hacia una fotográfica. El problema inicial de Gioli fue el de toda su trayectoria: cómo enfrentar la mirada y lo visible en movimiento, entendido esto como un misterio no exento de paradojas. Antes de fijar imágenes de modo convencional, confrontó el problema radical de la impresión del tiempo y el movimiento en las imágenes capturadas.

Podría afirmarse, en todo caso, que las imágenes del cine de Gioli redefinen el mismo concepto de escritura con luz que es propio del término «fotograma», pero lo hacen en un ámbito preliminar a la acción de lentes o de encuadre previsto por una cámara convencional, apelando a la simplicidad de esas elementales cámaras oscuras que conforman las cajas estenopeicas. El artista trabaja en los mismos basamentos de la fotografía y el cinematógrafo, como obteniendo imágenes por vez primera. En *Laboratorio Gioli* (2015), una reveladora entrevista que fue incorporada como material adicional en los DVD *I film di Paolo Gioli*, el cineasta muestra a Bruno Di Marino cómo operan las cámaras estenopeicas que diseñó para obtener esas imágenes que son algo así como la marca de fábrica en su cine. En épocas de su *Film Stenopeico* (1973), según recuerda el propio artista, había elaborado una cámara con un tubo de un metro de extensión. Pero en el momento del rodaje de *Laboratorio Gioli*, ya había diversificado la captura con dos modalidades de tomavistas: una de cincuenta centímetros y otra de dos metros. La imagen era tomada simultáneamente, en una sola exposición, a través de unos veinticinco orificios en la primera, y un centenar en la segunda. Al ser realizada en soporte fílmico de 16 mm, cada toma producía, al proyectarse, segundos enteros de imágenes, cuyo movimiento vibratorio incorporaba el efecto de un leve desplazamiento del punto de vista óptico en sentido vertical, como elaborando un singular *scanning* de los cuerpos fotografiados (Gioli, 2006). Esta extraña movilidad generada en la proyección, que temporalizaba una imagen impresionada en simultáneo, habilitó a David Bordwell a pensar la producción de Paolo Gioli como propia de un *cine vertical*. Cotejándola con otros retos a la primacía de lo horizontal y del horizonte en la historia de la imagen cinematográfica, desde la instauración de la clásica relación de aspecto de 4x3 en el rectángulo de la pantalla, el cine de Gioli renuncia a ser una ventana abierta al mundo o a un determinado paisaje. Lleva al extremo una estrategia de descomposición y desorientación del espacio que arma su propia lógica mediante la división de la pantalla, la organización de simetrías cambiantes, relaciones especulares, incrustaciones de una imagen en otra. Incluso avanza sobre la disolución de las formas en un combate de luces y sombras (Bordwell, 2009). Más allá de las variaciones y las sorpresas a cada instante, pueden considerarse estos elementos como una verdadera firma personal en su filmografía.

La primera película de Paolo Gioli, *Tracce di tracce* (Gioli, 2015) muestra las huellas digitales del cineasta, impresas sobre el mismo film. Realizada sin cámara, sin fotogramas, *Huellas de huellas* solamente revela las huellas dactilares o, en algunos momentos, permite entrever lo que apoyado sobre la película dejó su impronta. Algún fragmento de letras o números de sellos, rayas de papel de lija, las marcas de los dedos del cineasta. Todos danzan en una trama que incorpora movimiento, ritmo,

pero sobre todo, perseveran en continua y frenética vibración. Dicha firma vibratoria e indómita hace que sus imágenes comporten una dimensión de verdaderas impresiones salvajes, tal como consigna la afortunada expresión que titula un importante volumen reciente dedicado a su obra (Dubois & Somaini, 2020)

El proceso iniciado en *Tracce di tracce* es ahondado en el que acaso es su film programático, *Commutazione con mutazione* (1969) (Gioli, 2015). Realizado con fragmentos de película super 8, 16 mm y 35 mm, intercalados o superpuestos entre sí y pegados manualmente con cinta adhesiva, las imágenes van disputando el espacio del cuadro, ocupando distintas zonas de la ventana de proyección. El temblor de las imágenes oscila entre el movimiento cinematográfico como una conquista a la par de la obtención de momentáneas fijeas, exponiendo la inestabilidad estructural de un dispositivo operante en los mismos bordes del cine.

LA CÁMARA LABORATORIO

A lo largo de su trayectoria, Gioli se comprometió a «usar la cámara como un laboratorio» (Gioli, 1974, p. 1). El autor intentó liberarse de la habitual confianza de la foto y el cine en las leyes de la óptica, la química y la mecánica, para alterar sus mismas condiciones de formación, con movimientos que oscilan entre el temblor y la sacudida sísmica.

En la batalla de las imágenes, dos frentes diferentes atendió el continuo combate del cineasta. Uno de ellos fue el de las acechanzas de los tecnologismos, las indicaciones de las maneras correctas de proceder con los materiales y los aparatos. El restante frente fue, a pesar de su orientación hacia la exploración en la arqueología de la foto y el cine, el de su rechazo rotundo a cualquier tentación nostálgica. Por ejemplo, a pesar de que reclamaba pertenecer a una era previa a la del Hierro, considerándose más carpintero que mecánico, su ánimo era completamente opuesto a la fetichización del soporte fílmico. Cabe señalar que desde sus tiempos tempranos como artista audiovisual, Gioli ingresó reiteradamente a la experimentación con la imagen video. Si bien el soporte y las máquinas propias de lo fílmico le ofrecían esa manipulabilidad y resistencia propia de los elementos palpables, el artista también se interesaba por las perplejidades de la imagen electrónica y digital. No era un cultor exclusivo del material fílmico. Así afirmaba con resolución: «Cuando se acabe la película, me compro una cámara digital» (Rumble, 2015, 21m, 55s). Si la cámara era un laboratorio, la pantalla es un campo de batalla. Por ejemplo, *Schermo schermo* (1978) (Gioli, 2015) presenta un combate entre pantallas, la cinematográfica y la televisiva. Al contrario de lo que indica el lugar común, aquí la pantalla de televisión ocupa un espacio mayor y la cinematográfica es pequeña, incrustada dentro del área del tubo televisivo. En la pantalla del televisor se ven el artista y sus allegados, además de imágenes de archivo provenientes de la vida cotidiana. El montaje se ejecuta en el mismo momento del rodaje, por superposición de ambas imágenes y de sus regímenes de formación técnica, que también remiten a distintos órdenes de la mirada.

La confrontación entre imágenes cinematográficas, televisivas y videográficas campea en otras producciones de Gioli desde la época de *Immagini Reali, Immagini virtuali* (1972) hasta *Rothko Film* (2008). Pero una pieza clave como *Anonimatógrafo* (1972) (Gioli, 2015) implica un importante cambio de paso en su producción. Allí procede a elaborar piezas con metraje encontrado, *found footage*: toma una comedia del cine mudo, filmada por anónimos *amateurs*, y la escruta detenidamente, descomponiendo sus planos, fragmentándolos, reencuadrándolos y, mediante la repetición, ensayando combinaciones diversas entre sus espacios, personajes, acciones y objetos. En su banda sonora, la música de piano, al estilo del cine mudo, insinúa un relato en ciernes que nunca llega a una linealidad concreta, sino que explora tramas posibles, de orden sentimental o misteriosa, con encuentros, partidas, choques y

desencuentros, viajes y hasta una guerra como fondo, protagonizadas por un núcleo de personajes que parecen componer una relación triangular [Figura 2]



Figura 2: Fotograma de *Anonimatógrafo*. (Gioli, 1972)

Traumatógrafo (1973) (Gioli, 2015) es un estudio sobre la violencia, estructurado en torno al choque y la caída a repetición de sus sujetos humanos. Dramáticos fragmentos orquestales, ruidos y ocasionales voces sonorizan una coreografía obsesiva, donde un cuerpo cae al piso desde un automóvil, redoblado con la simetría bilateral que es cara a su composición visual en esos años, y por la insistencia de la imagen dividida en pantallas que se resisten a ser una ventana unificada. Además de los planos filmados por su cámara, el cineasta monta vertiginosamente numerosos archivos procedentes de imágenes cinematográficas, pero también participan en el cortometraje los grabados del Infierno de Dante según Gustave Doré. Domina en las visiones de *Traumatógrafo* un autorretrato con cámara, a la manera de Vertov, con su puesta en abismo del cineasta mirando a cámara con una cámara, en la cual el visor deja percibir la misma imagen, del artista mirando por la cámara y así hasta el infinito, marcando no tanto el alcance imparables del maquínico cine-ojo sino un abismo abierto a partir de una mirada [Figura 3].

En *L'operatore perforato* (1979) (Gioli, 2015), las perforaciones centrales que eran propias del sistema de arrastre del formato de 9.5 Pathé Baby son utilizadas como elementos protagónicos del cuadro. Esa perforación danza en pantalla, interviene en las imágenes, las recorta, introduce una ausencia tajante en la película, evocando el interjuego de lo visible y lo invisible como ocurre en *Interlínea* (2008) (Gioli, 2015), donde un film porno de material encontrado choca con las líneas del borde del cuadro interrumpiendo las imágenes explícitas, como una extraña forma plástica mucho más activa que la simple delimitación de los frames. Cuadro y fuera de cuadro, cuerpos desnudos en pantalla y barras

de interlínea danzan frenéticamente en un combate entre exhibición y tachadura, entre exposición y escamoteo, que es uno de los signos habituales de su poética [Figura 4].



Figura 3: Fotograma de *Traumatógrafo*, (Gioli, 1973)



Figura 4: Fotograma de *L'operatore perforato* (Gioli, 1979)

Piccolo film discomposto (1986) (Gioli, 2015) es un homenaje a los pioneros de la cronofotografía. Los experimentos de Marey, de Muybridge o von Uchatius son reconsiderados, con una pequeña salvedad, que ha sido detectada sagazmente por Bordwell, quien lo considera una suerte de anti-Muybridge: en lugar de descomponer el movimiento en sus fases mediante imágenes fijas, y luego recomponerlo por una síntesis fluida para comprobar lo acertado del análisis, lo que aquí opera es un batido exaltado de las imágenes que bullen en pantalla (Bordwell, 2016). Con particular ironía, la pieza está dedicada, no a Muybridge, sino al amante de su esposa, a quien el inventor asesinó de un disparo de pistola. Como suele suceder en el cine de Gioli, una indisimulable dimensión de violencia acecha desde los márgenes de la pantalla.

Uno de los lugares comunes que hace referencia al cine es aquel que lo denomina como «arte de las imágenes en movimiento». Extrañamente, el movimiento que domina a los artefactos con los que se registra y se proyecta la imagen cinematográfica es un complejo de trajines y traqueteos de invisibilidad total: las piezas de los aparatos, el desfilarse de la cinta en una cámara o a través de los rodillos del proyector, del cual sólo nos llega el murmullo acústico de su operación. No vemos todo lo que físicamente debe moverse para que una imagen surja en pantalla, temporalizada y móvil. Pero resulta que, por otra parte, ese movimiento que nos impacta desde la pantalla es una ilusión. Sólo hay proyecciones fotográficas de imágenes fijas sucediéndose a una velocidad vertiginosa. En resumen: lo que se mueve, no lo vemos, y a eso que no se mueve, precisamente lo vemos moverse. Así es que la imagen del cine es un fenómeno colaborativo, con nuestras cabezas como parte fundamental de su elaboración. Gioli se decidió explorar a fondo dicha maquinaria técnico-perceptual, y lo hizo cultivando un cine que es todo un estudio sobre las velocidades de la imagen y nuestra percepción. En un sugestivo estudio, Bart Testa examinó su cine a la luz de las ideas de ese gran teórico de la visión que fue Paul Virilio, el mismo que supo plantear toda una disciplina para el estudio de la velocidad en la vida contemporánea, la *dromología* (Testa, 2010). Es paradójico que sus películas, mediante el fragor de sus imágenes, convoquen permanentemente a un pensamiento que asoma durante la proyección misma. Si el espectador del cine de Gioli es pensativo, lo es pensando rápido, como un extraño *fast thinker*.

VIDA, MUERTE Y METAMORFOSIS DE LAS IMÁGENES

Los homenajes de Gioli a otros artistas apuntan especialmente a aquellos que han trabajado en los extremos de la imagen o la percepción cinematográfica. *Quando l'occhio trema* (1989) (Gioli, 2015) es un tributo a Luis Buñuel y el corte ocular que abre *Un perro andaluz*, *Metamorfoso* (1991) (Gioli, 2015) homenajea a M. C. Eschery y sus grabados paradójicos, *Cineforon* (1973) (Gioli, 2015) rinde tributo al mimo Elfrid Foron y *Rothkofilm* (2008) (Gioli, 2015) lo hace con Mark Rothko, entre otros. En un volumen reciente, Giacomo Fragapane ha encuadrado a Paolo Gioli ante todo como un curioso arqueólogo de los medios (Fragapane, 2020, p. 6). Su producción rompe las linealidades usualmente establecidas sobre la cultura visual del siglo XIX y sus conexiones entre fotografía, cronofotografía y cine, acechadas por una teleología que apunta a cierto destino que tendría como objeto la obtención del movimiento en las imágenes. En lugar de eso, trabajando a contrapelo, el artista se ha movido desde el dibujo y el grabado hacia la cámara cinematográfica, y en cierto modo desarmándola, despiezándola, la ha utilizado como cámara fotográfica. Ha desmontado su obturador para hacer operar a su mano como tal, o construyendo obturadores alternativos con el mecanismo de una antigua máquina de coser, elaborando una radical ingeniería inversa de lo que Lumiere había realizado en la invención de su *Cinématographe*.

Las relaciones inestables entre cine y fotografía son trasladadas desde las invenciones maquinicas a los propios films. En ese pasaje pueden verse exploradas de modo especialmente perturbador en

Filmarilyn (1991) (Gioli, 2015). A partir de las imágenes de la célebre sesión fotográfica que Marilyn Monroe sostuvo con Bert Stern el 21 de junio de 1962, poco antes de su muerte, Gioli indaga mediante un montaje acelerado, cuyo efecto percusivo se redobla por los tambores de su banda sonora, el cuerpo de Marilyn tomado en las fotografías, incluyendo las marcas del laboratorio y la edición para la revista *Vogue*. Las imágenes oscilan entre la seducción y el velado espanto por la muerte inminente de la actriz. El cuerpo yacente, ofreciéndose desnudo en la cama, se acerca en sus poses y en su textura al cercano cadáver que sería fotografiado por los forenses en la escena de su muerte [Figura 5].



Figura 5: Fotograma de *Filmarilyn* (Gioli, 1991)

El acceso a un cuasimovimiento de las imágenes fijas, sugerido por el montaje, toca en *Filmarilyn* un límite escalofriante en algunos planos donde efectivamente la imagen móvil irrumpe, instalando a Marilyn como *sex symbol*, a la vez ofrecida como víctima sacrificial de un oscuro deseo. Piezas como ésta remiten inequívocamente a la propuesta de Erik Bullof, que entiende a las películas de Gioli como un cine pulsional en sentido freudiano, entre cuerpo y psiquismo, desplegado a partir de las pulsaciones de las imágenes (Bullof, 2010).

Bambini (2008) (Gioli, 2015) es un cortometraje complementario a *Filmarilyn*. Parte de otra famosa sesión fotográfica: la que Richard Avedon mantuvo con John F. Kennedy y su familia poco antes de su ascensión presidencial en 1961. El efecto de intimidad que había logrado Stern en las fotografías para *Vogue* se encuentra aquí violentamente invertido. La sinuosidad del movimiento y las fugacidades de lo entrevisto en la sesión fotográfica de Marilyn contrastan con el elaborado culto de la pose que Avedon ensaya con los Kennedy. En ese repertorio de formalidades yacen no pocos puntos oscuros, que Gioli coteja con otras fotos de la crónica de guerra, en oposiciones que desestiman sutilezas y apuestan al *shock*. El contraste brutal no deja de trazar perversas simetrías entre las criaturas de la

familia Kennedy, los niños explotados que fotografió Jakob Riis a fines del siglo XIX y los testimonios visuales de Vietnam, particularmente de la masacre de My Lai con sus pilas de cadáveres infantiles.

Toda pretensión de cernir en un escrito un cine tan diverso e impredecible como el de Paolo Gioli es infructuosa: cada pieza se abre al análisis interminable. Reparemos en una de sus piezas menos citadas para proponer aquí un cierre provisorio. En uno de sus trabajos tardíos, *Recto inverso* (2008) (Gioli, 2015), el artista exploró el único efecto especial que explotaron los hermanos Lumière en su vista *Demolition d'un mur* (1895). Cuando proyectaban aquel film que mostraba la caída de una pared durante una refacción de su mansión veraniega, no dejaban pasar el rollo hasta el final, sino que unos cuadros antes detenían el film y lo rebobinaban durante la proyección. Los asistentes a las funciones Lumière asistían así maravillados a un tiempo fluyendo hacia atrás, que mágicamente volvía a levantar el muro hecho escombros en el piso. Gioli retoma ese truco fundacional, al presentar a varios personajes que fueron filmados caminando hacia atrás en Venecia, y los proyecta con movimiento invertido. Una mujer cruzando el puente del Rialto, un hombre recorriendo la calle o atravesando una rotonda. Ellos son filmados mientras caminan hacia atrás, tocando inadvertidamente algún transeúnte, pero la extraña magia se sostiene en esa simple reversión: en la pantalla avanzan, mientras el resto del mundo, peatones, vehículos van hacia atrás, en una suerte de contramarcha colectiva. Estos sujetos a contracorriente de algún modo emblemizan el cine paradójico de Paolo Gioli, aquel que supo extender su obra en un campo en el que el parpadeo evoca el combate entre las luces y las sombras, entre la vida y la muerte. Y donde el movimiento de las imágenes convoca al inicial asombro ante el cine concebido como una máquina exploratoria, asomada a formas de vida aún no del todo conocidas, en permanente transformación.

REFERENCIAS

Bullot, Eric (2010). Pulsione, pulsazione. *Catalogo dell 8° edizione del Lucca Film Festival. Lo schermo inciso-Venti film di Paolo Gioli*. Lucca Film Festival. http://www.paologiolit.it/download/Pulsion_pulsation_it.pdf

Bordwell, D (2009). Paolo Gioli's Vertical Cinema. *David Bordwell's Website on Cinema*. <https://www.davidbordwell.net/essays/gioli.php>

Bordwell, D (19 de abril de 2016). Paolo Gioli, maximal minimalist. *Observations on film art*. <http://www.davidbordwell.net/blog>

Di Marino, B. (2015). *Laboratorio Gioli*. RaroVideo/Interferenze.

Dubois, P. y A. Somaini (comp.) (2020). *Paolo Gioli. Impressions sauvages*. Presses du Réel.

Fragapane, G. D. (2009). The paradoxical cinema of Paolo Gioli, en Fragapane, G.D. (a cura di) *Catálogo Omaggio a Paolo Gioli*, 45° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Ed. Fondazione CCC.

Fragapane, G. D. (2020). *Paolo Gioli. Cronologie*. Johan & Levi.

Gioli, P. (1974). Scritti per un rettangolo bianco. *Bianco e Nero*, # 5-8. En *paologiolit.it* http://www.paologiolit.it/download/scritti_rettangolo_bianco.pdf

Gioli, P. (2006). *I Film di Paolo Gioli*. (2 DVD). Kiwido-Centro Sperimentale de Cinema.

Gioli, P. (2009). *Il Cinema della Impronta* (DVD). Kiwido-Centro Sperimentale de Cinematografia.

Gioli, P. (2015). *Tutto il Cinema di Paolo Gioli* (3 DVD). RaroVideo.

Rumble, P. (2014). Persistence of Vision. The Films of Paolo Gioli. *Art Forum*. (54) #10.

Rumble, P. (2015). *Free Films Made Freely* [Documental]. En P. Gioli, *Tutto il Cinema di Paolo Gioli*.

Testa, B. (2010). The Unstable Eye: Paolo Gioli's Film Practice Seen through Paul Virilio. *Incite*, (2). <https://incite-online.net/testa2.html>

Toffetti, S.; Licciardello, A. (2009). *Il cinema della impronta*. Centro Sperim. Cinematografia.