

Nous temps per a les relacions entre la imatge fílmica i els centres d'art contemporani

Xavier Pérez

En els darrers anys, la idea del cinema com a generador i difusor essencial de les ficcions del segle xx ha anat coexistint amb el concepte de cinema com a dipositori privilegiat del fons iconogràfic de la contemporaneïtat. Segons aquesta segona apreciació, l'anomenat setè art no sols seria un transmissor d'històries, sinó un generador d'imatges emblemàtiques, un fabulós arquitecte dels imaginaris col·lectius. La vocació narrativa del cinema, el seu desig d'explicar històries en el temps, acaba generant un singular dispositiu espacial, una sensibilitat territorial que ateny allò visible. Aquesta naturalesa representacional havia d'acabar trobant, en les sales d'exposició, un aliat imprescindible per explorar les variables visuals de les pel·lícules.

Essencialment vinculades a les belles arts tradicionals, les grans sales d'exhibició dels moderns museus i centres d'art contemporani comencen a modificar l'ús purament il·lustratiu que el cinema tenia per a elles (per exemple, el suport audiovisual en mostres d'arts plàstiques), i passen a reflexionar sobre el paper intrínsec que juguen les pel·lícules en la configuració de la moderna sensibilitat visual. Una aportació magnífica a aquest debat és la que, des de Barcelona, ha ofert, en els darrers anys, el Centre de Cultura Contemporània –ccc–. La seva aposta decisiva pel que fa al tractament del cinema revela el compromís que el centre ha adquirit amb la modernitat iconogràfica, a partir d'una necessitat poderosa de comptar amb la memòria dels films. En aquest cas particular, és important observar com la singularitat del cinematògraf arriba a redimensionar pràctiques pictòriques anteriors. Així s'ha esdevingut, normalment, en exposicions d'ambició interdisciplinària, com les dedicades al cosmos o al concepte

cultural del temps, on la implantació de dispositius audiovisuals constituïa un dels eixos vertebradors de les exposicions respectives. I així va succeir, per citar el cas més remarcable, amb l'exposició sobre el pintor Canaletto, l'obra del qual apareixia contemplada com un visionari precedent de formats fílmics. L'ús dels audiovisuals en el recorregut de l'exposició no era subsidiari, sinó essencialment fundador del discurs que es presentava.

La ciutat dels cineastes

Matèria estricta de cinema ha estat, els darrers mesos, l'exposició *La ciutat dels cineastes*, presentada al cccb. El cinema hi és exposat com a mirall nítid d'un imaginari que alimenta –i del que es retroalimenta–, l'hàbitat dels sers humans en els temps contemporanis. La mostra és la culminació de l'aposta que el cccb ha fet en l'àmbit de les exposicions de cinema. El començament formal d'aquesta aposta podria situar-se, al mateix cccb, sis anys enrere amb *El segle del cinema*, sistemàtica vivisecció dels diferents aspectes creatius del cinema, plasmats en format rememorador, a la frontera mateixa del seu primer segle d'existència. La necessitat de llegir aquell discurs en clau contemporània és la que ha suscitat, avui, *La ciutat dels cineastes*, títol tan suggestiu com ple d'ambigüitat, que sols pot explicar-se del tot després del seu apassionant recorregut, havent transitat per un espai que és una acumulació de llocs viscuts, un teixit d'universos interconnectats que susciten una idea pragmàtica de ciutat cinematogràfica, de magma urbà que sintentitza la vida social dels nostres dies. Tots els àmbits de l'exposició –totes les geografia resultants dels fluxos entre les diferents poètiques que els animen–, constitueixen un hàbitat que bé es pot definir com a ciutat: ciutat dels cineastes on, com en el marc de

Xavier Pérez

Professor de narratologia de la Universitat Pompeu Fabra

l'urbs quotidiana, s'han esvaït definitivament les convencions que feien nítida la frontera entre centre i perifèria, entre pobresa i riquesa, entre llar i espai públic. Una ciutat, sobretot, que no és un ideal noucentista, ni un panteó museístic en format de decorat incorruptible, sinó un teixit superpoblat, ritmat de múltiples respiracions humanes.

Al text de presentació del catàleg (15), Josep Ramoneda, director del CCCB, cita, amb just criteri, al costat de l'esmentada *El segle del cinema*, una anterior exposició organitzada pel Centre Pompidou de París, que pot considerar-se l'altre pas essencial i pioner en aquest contemporani dimensionament de les relacions entre cinema i espais d'exposició. *Cité-cinés*, aventura interdisciplinària que posava el cinema en el centre d'un prestigiós marc museístic, va ser, encara, una exposició de perfil restringit, una mostra sobre decorats que recollia la literal relació que una sèrie de cineastes havien establert amb el marc artificial de les ciutats, proposant, en certa forma, un concepte fetitxista de l'espai. El pas endavant que suposa *La ciutat dels cineastes* és el de la significació abrumadora dels universos cinematogràfics com a categories de l'espai, si ens remetem, com fa el propi Ramoneda, a la revolucionària observació amb què Jordi Balló, un dels comissaris de la mostra –i actual director d'exposicions del CCCB– ha definit el compromís que manté el cinema amb la reflexió contemporània sobre l'urbs.

L'espai imaginari de *La ciutat dels cineastes* s'acosta sempre a l'experiència real de l'urbs, perquè el decorat ja no és el gran protagonista-fetitxe dels films. Els llocs on avui s'articula la ficció –ficció cada vegada més propera al marc creatiu documental– són instruments actius en la negociació social que defineix la cerimònia quotidiana de la vida civil. Aquest imaginari antiplató que la mostra reivindica converteix el cinema en un mitjà privilegiat, a través del qual l'esguard crític dels ciutadans aprèn a posicionar-se dins l'espai. Bé, podem afirmar que la mostra del CCCB ha reprès, amb abassagadora fortalesa demostrativa, una vella afirmació de Wim Wenders: aquella on el director germànic sostenia que la relació essencial que s'estableix entre cinema i arquitectura rau en el fet que totes dues disciplines volen respondre a la pregunta de com hem de viure.

Aquesta ètica de l'espacialitat cinematogràfica situa el cinema en un marc de resistència cultural, de mirada críti-

ca sobre el món, i alhora de reinvençió de l'hàbitat. L'arquitecte Jaume Valor, en un dels textos fonamentals del catàleg, afirma que "les experiències –virtuals però viscudes– dels llocs cinematogràfics influeixen en la nostra percepció de l'entorn amb tanta o més intensitat que les de la vida real" (16). Construir un discurs conscient de les facultats crítiques del cinema a l'hora d'afrontar la nostra relació amb l'espai suposa afavorir la presència d'artistes perifèrics en relació amb una davaluada producció estàndard. Aquests cineastes de la resistència són els que millor permeten aguditzar els sentits per detectar els complexos entramats sentimentals i perceptius que estableixen els nous hàbitats. Els noms d'alguns dels directors triats per a la mostra –José Luis Guerin, Wong Kar Way, Takeshi Kitano, Abbas Kiarostami, Nanni Moretti, David Cronenberg, Tim Burton, Chantal Akerman, o el mateix Wenders– són significatius d'aquest desplegament de l'art del film cap a un format alternatiu que, de cop, es troba en el centre mateix de la reflexió contemporània. Contra un marc rutinari d'espectacles institucionals que han renunciat a plantejar-se els grans interrogants sobre la construcció de l'hàbitat, la tria de paisatges i territoris a què l'exposició al·ludeix es basa, justament, en la correspondència entre les obres d'aquests autors únics i els problemes essencials de la vida urbana. La privacitat en l'espai públic, la fascinació per la natura i pels viatges fronterers en el marc distòpic a què aboca la ciutat saturada, la presència d'allò abjecte en el thriller i la ciència ficció, la caiguda de fronteres en la consideració contemporània i fluctuant del gueto, l'ambigüitat entre real i virtual en els anomenats no-llocs, l'absència de plató en el rodatge vitalitzat que proposen els nous formats domèstics, són elements dinamitzadors d'una reflexió homogènia sobre els reptes civils a què s'afronta qualsevol discurs que vulgui posar a primer terme la construcció ètica de l'hàbitat. Una homogeneïtat, doncs, en present, per a una exposició que s'allunya de tot ornament nostàlgic.

Hitchcock al museu

L'experiència de passejar per l'interior d'una mostra modèlica com la del CCCB permet descobrir les possibilitats que el cinema ofereix per ampliar la tradicional visió museística de l'art. Si el cinema és, en si, un espai de síntesi i de rela-

ció, tot allò que el concerneix en l'àmbit de les sales d'exposició estimula la remodelació d'aquests espais eminentment claustrals, compartimentats, amb vocació de panteó funerari, que el llenguatge modern de les exposicions ha anat fent entrar en crisi. Qualsevol exposició centrada en un artista del cinematògraf haurà de preveure, amb més motiu, l'establiment d'un discurs relacional que desbordi la pura rememoració enunciativa d'obres mai pensades per a l'exposició estàtica. I que s'allunyi, també, de la temptació nostàlgica. L'any del centenari d'Alfred Hitchcock, el 1999, el Moma de Nova York queia en un bany d'excessiu conformisme fetitxista en consagrar una petita exposició-homenatge a una sèrie de vitrines rememoradores amb pòsters, fotos de rodatge, o cartes, que poc deien de nou sobre un dels artistes imprescindibles de la cultura visual del segle xx. En contrast amb aquella modesta rememoració, una recent exposició ideada i presentada inicialment al museu de Belles Arts de Montréal, que hem pogut veure, redimensionada per a l'ocasió, al Centre Pompidou de París, posa sobre la taula la necessitat d'utilitzar un llenguatge expositiu tridimensional, arquitectònic, i eminentment relacional, quan es tracta de parlar d'un artista del cinematògraf. Aquesta exposició suposa una nova fita en l'experiència museística sobre el cinema, i posa Hitchcock en el lloc imprescindible que li correspon dins la reflexió genèrica sobre les arts visuals del segle xx.

En un text anterior (17), ens hem referit al canvi de discurs a propòsit d'Alfred Hitchcock que representen les successives aproximacions recollides al clàssic llibre-entrevista de François Truffaut *Le cinéma selon Hitchcock* (18) i al capítol "El control de l'univers" que Jean Luc Godard dedica a Hitchcock en les seves revolucionàries *Histoire(s) du cinéma*. En el diàleg entre Truffaut i Hitchcock, la perspectiva –i fins i tot la perceptiva– dramaturgic és clara. A pesar de la notable importància que ambdós conversadors adrecen a la construcció d'imatges, aquestes sempre es supediten al traçat argumental de la narració, busquen un sentit en l'interior del relat. La gran mostra Hitchcock et l'art: coincidències fatales s'obria, a París, amb el text alternatiu que Godard dedica a Hitchcock en el capítol esmentat de les *Histoire(s) du cinéma*: En aquest poema-manifest, Godard encerta d'afirmar que els motius i les intrigues dels films hitchcockians s'han oblidat, però la presència de certs objectes i construccions visuals acom-

panyarà sempre la nostra memòria. Moltes imatges emblemàtiques de les pel·lícules de Hitchcock s'han anat separant de la lògica dramàtica que les acollia. Aquestes imatges aïllades poden ara ser objecte perfecte d'una exposició, perquè el llenguatge arquitectònic de les sales d'art permet, justament, convertir aquesta segmentació en un itinerari a la recerca de relacions –i de revelacions– iconogràfiques.

Vindicar el missatge de Godard és una manera idònia d'encetar una exposició que presenta, d'entrada, un bosc de vitrines aollint alguns d'aquests objectes associats per sempre a la memòria dels films hitchcockians: unes tisores –Crim perfecte–, una clau –Encadenats–, un encenedor –Estranys en un tren–, un got de llet –Sospita–, una corda –La soga–, un anell –La finestra indiscreta–, un collaret –Vertigen–. Però aquí, la proposta desborda feliçment el fetitxisme. En fer emergir aquests objectes de la quotidianitat, com a artilugis estètics que, seguint el discurs de Godard, contenen un univers complet, l'art de Hitchcock entronca plenament amb una de les claus del desenvolupament de l'art al segle xx: l'autonomia de l'objecte com a referent estètic, i el poder oníric i simbòlic que, des dels anys vint (des del surrealisme i els seus derivats) s'apropia de la sensibilitat espacial del segle.

Enfrontar-se a Hitchcock en una sala d'exposició té, d'altra banda, alguna cosa de tautològic: una eina essencial de Hitchcock era el travelling, i caminar per una instal·lació museística que el rememora és fer, també, un travelling de travellings, desplaçar-se per una guia traçada, accomplir un desig de tridimensionalitat, de viatjar endavant, que les pel·lícules de Hitchcock convoquen sempre. I un travelling, en Hitchcock, mai no s'exhaureix en l'objecte: sempre ens interroga sobre el que amaga dins, i sempre suscita relacions amb els altres objectes.

El recorregut expositiu de Hitchcock et l'art és, en el seu conjunt, un provocatiu travelling relacional que sintetitza la memòria visual del segle. En ell, l'art de Hitchcock no es veu essencialment influenciat per, sinó confluent amb les grans línies estètiques de la modernitat. La recerca de relacions no és, aquí, qüestió de genealogia, sinó d'afinitats paral·leles, de necessitat –fatalitat, com el títol evoca– entre l'obra d'un artista visionari i els moviments artístics que el circumden. El caràcter del cinema com a síntesi de les arts –i el caràcter central de Hitchcock com a resum de to-

tes les poètiques cinematogràfiques– ens trasllada a un espai de polivalència significativa i representacional.

El pas per les diverses seccions de la planta superior del Centre Pompidou s'inicia a les acaballes del XIX rememorant la sensibilitat preraphaelita de les muses evanescents que obsessionen els herois hitchcockians, muses perdudes indefectiblement en els abismes aquàtics com ofèlies mortes, i també criatures somnàmbules, entre vida i mort, a la manera d'Edgar Allan Poe, tan ben visualitzat pel desassossegador clarobscur simbolista d'Odilon Redon o d'Alberto Martini (Hitchcock, no ho oblidem, va permetre's dir una vegada: "It's because I liked Edgar Allan Poe's stories so much that I began to make suspense films" (19).

La immediata citació de l'entorn expressionista, i l'agitada vida ciutadana on neix la concepció moderna i anònima del crim, (el crim com una forma de deterior social constitutiva de la identitat del segle), connecta les primeres obres de Hitchcock –el Hitchcock que filma a Anglaterra– amb les pintures de Grosz i, en clau més general, a altres referències plàstiques al cabaret, el music-hall i el teatre de màscares. És potser, aquest període britànic, el que encara permet parlar d'un cert teixit d'influències. A partir de l'arribada a Hollywood, el Hitchcock que hi destaca després de l'èxit inaugural de Rebecca, revela, en les coincidències fatals que l'exposició va assenyalant, la capacitat d'aquest artista del cinematògraf per compendiar les grans obsessions visuals del ser contemporani. La figuració surrealista i l'abstracció, la composició geomètrica i el collage, l'art òptic i l'hiperrealisme tridimensional coexisteixen en el repàs per la cronologia visual d'un autor que es va mostrar sempre tan proper a Dalí com a Paul Klee; a la calidesa domèstica d'un Vuillard i a l'erotisme escultural d'August Rodin; a les màscares turmentades d'Edward Munch i a les inquietuds de Max Ernst i Magritte; que es mostrava, en fi, tan capaç de recrear l'atmosfera malencònica d'un Edward Hopper com apostar en clau cinemàtica per l'abstracció cubista d'un Braque o un Delaunay.

Però el recorregut espacial per Hitchcock et l'art –i aquest és el secret de la seva oportunitat– no resulta mai eclèctic. Apuntàriem, en aquest sentit, que l'experiència final de l'exposició evoca inevitablement una radical atracció pel buit, una obsessió per captar el pols d'aquell abisme que puja i es desborda, que Eugenio Trias va resumir magistralment en la seva forma de recordar la fundadora

rememoració filosòfica de Vertigen (20). ¿I no és aquest, potser, un dels motius màxims de l'atenció de l'art al llarg del segle d'incertesa existencial i destrucció de tota jerarquia de certeses, en què Hitchcock va viure i treballar? Que aquest autor hagi estat capaç de traspassar el seu missatge a un context genèric de formulació realista –això és, a un espai tridimensional com el dels escenaris plens de profunditat de camp en què discorre l'acció dels seus films– és una de les troballes figuratives essencials per considerar-lo, avui, un artista plàstic revolucionari. El missatge xifrat dels objectes hitchcockians, les atmosferes opressives dels seus films, les arquitectures desproporcionades per on fugen els seus protagonistes en miniaturitzadors picats, el passatge apocalíptic i punyent, però sempre quotidià, de Psicosi i Els ocells, denoten una forma contemporània de cantar la fragilitat del subjecte. En l'obra de l'autor britànic, l'onirisme despoblat de De Chirico ha donat pas a un reconeixible malson realista, l'obra d'un poeta del seu temps capaç de reinventar la realitat fins a tornar-la estranya. Mèrit de l'exposició Hitchcock et l'art ha estat la de permetre'ns endinsar-nos en aquest camp objectual per viure, des de dins, l'experiència del laberint que abraça la seva obra.

Hitchcock i l'art contemporani

Totes aquests intuïcions posen Hitchcock al centre d'un debat artístic que és lluny de ser exhaurit. En l'exposició del Centre Pompidou, les implicacions literals de la seva obra amb el treball concret d'artistes contemporanis són tot just insinuades. Aquestes resulten, en canvi, protagonistes de la mostra que, quasi en paral·lel, ha estat oferta pel Centre Cultural de la Fundació la Caixa a Lleida. L'exposició Encadenats: Alfred Hitchcock i l'art contemporani "encadena", si se'ns permet la redundància, amb la mostra del Pompidou, pel fet que evidencia fins a quin punt les intuïcions plàstiques de Hitchcock han arrelat en els artistes plàstics posteriors a ell. L'exposició és el resultat d'una iniciativa del Museum of Modern Art d'Oxford, que va encarregar en uns casos, i seleccionar en d'altres, obres directament relacionades amb el cinema de Hitchcock.

Un dels elements fonamentals d'aquesta mostra és l'assoliment d'alteracions perceptives sobre la matèria dels

films, una resposta sensorial que –una vegada més– l'arquitectura de l'exposició permet remodelar. Una obra ja clàssica en aquesta revisió de la matèria espaciotemporal hitchcockiana és la famosa 24 Hours Psycho de l'artista escocès Douglas Gordon, que ofereix el clàssic hitchcockià, en una pantalla gegant, amb una lentitud aproximada a la d'un dia sencer de projecció: hi ha aquí un doble procés d'agegantament i d'intensificació del teixit audiovisual de la pel·lícula. D'una banda, les dimensions en què se'ns ofereix el film (en una sala relativament petita) ens obliguen a assumir la magnitud còsmica de l'espai macabre del motel Bates. D'altra banda, la percepció lentíssima del moviment arriba a convertir una seqüència tan arxicelebrada com la de l'assassinat a la dutxa en una arquitectura sinistra de contorns inèdits.

A escala més modesta, però amb el mateix gust per l'estranyament d'allò ja conegut, el francès Pierre Huyghe presenta una altra obra famosa, *Remake*, plagi descarat, pla a pla, de *La finestra indiscreta*, rodada en condicions domèstiques i amb actors desconeguts: una experiència de superposició provocativa i reveladora, que trobaria un eco atzarós, recentment, en el remake de *Psicosi* realitzat per Gus Van Sant.

Aquest camí de revisió estranyadora, de ser i no ser alhora en l'obra de Hitchcock, constitueix un camp de conreu de l'art posthitchcockià. La reescriptura i el collage abunden en l'art contemporani dedicat al cinema, i troben en l'obra hitchcockiana una insistència significativa. *Vertigen* –potser el film més citat, al costat de *Psicosi*– és un autèntic territori de revisió plàstica. En una exposició recent a la Fundació Tàpies de Barcelona, vam poder veure l'extraordinari vídeo de Víctor Burgin, *Venècia*, fèrtil sobreposició de la memòria de París i de Marsella (les dues ciutats on transcorre la novel·la de Boileau i Narcejac *D'entre les morts*), creuada constantment amb la laberíntica ciutat-panteó que és San Francisco en la hitchcockiana versió fílmica. *The Bridge*, aportació plàstica que Burgin presentava a Lleida, seguia aquest camí de recuperació del símbol hitchcockià revisitat, a partir de la imatge fundadora del Golden Gate. Chris Marker, al fragment projectat de *Sans Soleil*, revisita també l'espai hitchcockià, estimulant aquesta fuga tridimensional que apareix en altres obres de l'exposició: així, *L'habitació de Scottie* reinventada i manipulada pel novaiorquès David Reed; o el bosc tridimensional

amb què el californià Cindy Bernard rememora i vivisecciona l'espai de sequoies de *Vertigen*; o, en fi, les extensions videogràfiques i fotogràfiques amb què el cineasta Atom Egoyan o la fotògrafa Cindy Sherman revisiten la quotidianitat maligna en obres implícitament deutores del cànon hitchcockià.

Queda, finalment, la necessitat de recuperar i de redefinir a través del modern llenguatge de les exposicions, la pura fascinació que transmeten les imatges intrínseques dels films hitchcockians. L'associació temàtica o figurativa entre fragments variats de l'obra hitchcockiana que hem pogut veure en diferents obres, reafirmen la unitat del seu projecte iconogràfic: a l'exposició de Lleida, dos artistes alemanys, Christoph Girtardet i Matthias Müller, descobreixen una cadena seriada de motius associables: alguns són ja evidents (les dones del muntatge *Bedroom*, l'estranyesa paranoica dels espais oberts de la peça *Rutland*, les mares de *Why Don't You Love Me?*). Altres suposen aportacions més inesperades (l'ús dels dits resseguint plans de detall d'agendes, teclats o guies telefòniques a l'extraordinari compendi que proposa *Burden of Proof*). Sempre, l'obsessió per la perfecció de Hitchcock en el disseny del pla i en el contorn de l'objecte és remarcable. I també aquí, el desig volumètric, tridimensional, relacional, del dispositiu, és perceptible. El visitant es deixa seduir per la força del detall, per la pregnància inesborrable de l'instant volumètric de l'angoixa i el dubte que fonamenta l'obra hitchcockiana. Però la modèlica instal·lació d'aquestes obres al Centre Cultural de la Fundació La Caixa, a Lleida, posa sempre, a més, aquests plans en una vertiginosa perspectiva relacional, crea una fascinant arquitectura d'associacions, i contemporanitza sincrèticament l'espai hitchcockià, a través del llenguatge tridimensional de les videoinstal·lacions artístiques. És la més contundent demostració de la necessitat mateixa de la mostra, el reclam d'aquestes imatges plenes de modernitat per ser estèticament revisitades.

I és que és aquest avui l'imperatiu d'exigència que estableix el cinema amb les sales d'art. Hitchcock, epicentre de l'univers visual del segle xx, facilita les aspiracions contemporànies dels creadors, programadors i visitants dels centres d'exposició per redimensionar l'univers figuratiu de les pel·lícules, i introduir-les definitivament en el llegat de les arts plàstiques. L'exemple complementari del Centre Pompidou i de la Fundació La Caixa converteix el treball expo-

sitiu sobre el cineasta en una demostració cabdal de la centralitat dels fenòmens cinematogràfics en la història de l'art contemporani. En la mateixa mesura, La ciutat dels cineastes al CCCB desborda la temporalitat linial i el pla-superfície de les pel·lícules, per activar un debat arquitectònic en el

qual el film no és pas il·lustració, sinó substància germinal. Amb aquestes mostres interdisciplinars, la ciutadania té a l'abast una xarxa d'itineraris reveladors que perpetuen la memòria del cinema, les imatgeries abismals del segle xx, i els camins de les arts visuals al segle que encetem.

Bibliografia

1 RAMONEDA, Josep, «L'espai del cinema», catàleg de l'exposició La ciutat dels cineastes, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001, pàg. 6.

2 VALOR, Jaume, «Llocs públics, vides privades», Op. Cit., pàg.36.

3 BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier, Temps de vida, temps de cinema, catàleg de l'exposició Art i temps, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2000, pàg. 64.

4 TRUFFAUT, François, El cine según Hitchcock, Alianza, Madrid, 1974.

5 GOTTLIEB, Sidney (Ed.), Hitchcock on Hitchcock, Faber and Faber, Londres, 1995, pàg. 143.

6 TRIAS, Eugenio, Lo bello y lo siniestro, Seix Barral, Barcelona, 1982.