

Exposiciones de cine

Nuevos tiempos para las relaciones entre la imagen fílmica y los centros de arte contemporáneo

Xavier Pérez

En los últimos años, la idea del cine como generador y difusor esencial de las ficciones del siglo XX ha ido coexistiendo con el concepto de cine como depositario privilegiado del fondo iconográfico de la contemporaneidad. Según esta segunda apreciación, el nombrado séptimo arte no solo sería un transmisor de historias, sino un generador de imágenes emblemáticas, un fabuloso arquitecto de los imaginarios colectivos. La vocación narrativa del cine, su deseo de explicar historias en el tiempo, acaba generando un singular dispositivo espacial, una sensibilidad territorial que atañe lo visible. Esta naturaleza representacional tenía que acabar encontrando, en las salas de exposición, un aliado imprescindible para explorar las variables visuales de las películas.

Esencialmente vinculadas a las bellas artes tradicionales, las grandes salas de exhibición de los modernos museos y centros de arte contemporáneo empiezan a modificar el uso puramente ilustrativo que el cine tenía para ellas (por ejemplo, el apoyo audiovisual en muestras de artes plásticas), y pasan a reflexionar sobre el papel intrínseco que juegan las películas en la configuración de la moderna sensibilidad visual. Una aportación magnífica a este debate es la que, desde Barcelona, ha ofrecido, en los últimos años, el Centro de Cultura Contemporánea --CCCB--. Su apuesta decisiva en lo que concierne al tratamiento del cine revela el compromiso que el centro ha adquirido con la modernidad iconográfica, de una necesidad poderosa de contar con la memoria de los filmes. En este caso particular, es importante observar como la singularidad del cinematógrafo llega a redimensionar prácticas pictóricas anteriores. Así se ha ocurrido, normalmente, en exposiciones de ambición

interdisciplinaria, como las dedicadas al cosmos o al concepto cultural del tiempo, donde la implantación de dispositivos audiovisuales constituía una de los ejes vertebradores de las exposiciones respectivas. Y así sucedió, por citar el caso más remarcable, con la exposición sobre el pintor *Canaletto*, cuya obra aparecía contemplada como un visionario precedente de formatos fílmicos. El uso de los audiovisuales en el recorrido de la exposición no era subsidiario, sino esencialmente fundador del discurso que se presentaba.

La ciudad de los cineastas

Materia estricta de cine ha sido, los últimos meses, la exposición *La ciudad de los cineastas*, presentada en el CCCB. El cine se expone como espejo nítido de un imaginario que alimenta --i del que se retroalimenta-- el hábitat de los seres humanos en los tiempos contemporáneos. La muestra es la culminación de la apuesta que el CCCB ha hecho en el ámbito de las exposiciones de cine. El comienzo formal de esta apuesta podría situarse, en el mismo CCCB, seis años atrás con *El siglo del cine*, sistemática vivisección de los distintos aspectos creativos del cine, plasmados en formato rememorador, en la frontera misma de su primer siglo de existencia. La necesidad de leer aquel discurso en clave contemporánea es la que ha suscitado, hoy, *La ciudad de los cineastas*, título tan sugestivo como lleno de ambigüedad, que sólo puede explicarse completamente después de su apasionante recorrido, haber transitado por un espacio que es una acumulación de *lugares vividos*, un tejido de universos interconectados que suscitan una idea pragmática de ciudad cinematográfica, de magma urbano que sintetiza la vida social de nuestros días. Todos los ámbitos de la exposición --todas las geografías resultantes de los flujos entre las diferentes poéticas que los animan--, constituyen un hábitat que bien puede definirse como ciudad: ciudad de los cineastas donde, como en el

Xavier Pérez

Profesor de narratología de la Universidad Pompeu Fabra

marco de la urbe cotidiana, se han desvanecido definitivamente las convenciones que hacían nítida la frontera entre centro y periferia, entre pobreza y riqueza, entre hogar y espacio público. Una ciudad, sobre todo, que no es un ideal decimonónico, ni un panteón museístico en formato de decorado incorruptible, sino un tejido superpoblado, lleno de múltiples respiraciones humanas.

En el texto de presentación del catálogo (1), Josep Ramoneda, director del CCCB, cita, con justo criterio, junto a la mencionada *El siglo del cine*, una exposición anterior organizada por el Centro Pompidou de París, que puede considerarse el otro paso esencial y pionero en dimensionado contemporáneo de las relaciones entre cine y espacios de exposición. *Cité-cinés*, aventura interdisciplinaria que ponía el cine en el centro de un prestigioso marco museístico, fue, todavía, una exposición de perfil restringido, una muestra sobre decorados que recogía la literal relación que una serie de cineastas habían establecido con el marco artificial de las ciudades, proponiendo, en cierta forma, un concepto fetichista del espacio.

El paso adelante que supone *La ciudad de los cineastas* es el de la significación abrumadora de los universos cinematográficos como categorías del espacio, si nos remitimos, como hace el mismo Ramoneda, a la revolucionaria observación con que Jordi Balló, uno de los comisarios de la muestra --y actual director de exposiciones del CCCB-- ha definido el compromiso que mantiene el cine con la reflexión contemporánea sobre la urbe.

El espacio imaginario de *La ciudad de los cineastas* se acerca siempre a la experiencia real de la urbe, porque el decorado ya no es el gran protagonista fetiche de los filmes. Los lugares donde hoy se articula la ficción --ficción cada vez más próxima al marco creativo documental-- son instrumentos activos en la negociación social que define la ceremonia cotidiana de la vida civil. Este imaginario *antiplató* que la muestra reivindica convierte el cine en un médium privilegiado, a través del cual la mirada crítica de los ciudadanos aprende a posicionarse dentro del espacio. Podemos afirmar que la muestra del CCCB ha reanudado, con gran fortaleza demostrativa, una vieja afirmación de Wim Wenders: aquella donde el director germánico sostenía que la relación esencial que se establece entre cine y arquitectura reside en el hecho de que ambas disciplinas quieren responder a la pregunta sobre *cómo tenemos que vivir*.

Esta ética de la espacialidad cinematográfica sitúa el cine

en un marco de resistencia cultural, de mirada crítica sobre el mundo, y al mismo tiempo de reinención del hábitat. El arquitecto Jaume Valor, en uno de los textos fundamentales del catálogo, afirma que "las experiencias --virtuales pero vividas-- de los lugares cinematográficos influyen en nuestra percepción del entorno con tanta o más intensidad que las de la vida real" (2). Construir un discurso consciente de las facultades críticas del cine a la hora de afrontar nuestra relación con el espacio supone favorecer la presencia de artistas periféricos en relación con una devaluada producción estándar. Estos cineastas de la resistencia son los que mejor permiten agudizar los sentidos para detectar los complejos entramados sentimentales y perceptivos que establecen los nuevos hábitats. Los nombres de algunos de los directores escogidos para la muestra --José Luis Guerín, Wong Kar Way, Takeshi Kitano, Abbas Kiarostami, Páase Moretti, David Cronenberg, Tim Burton, Chantal Akerman, o el mismo Wenders-- son significativos de este despliegue del arte del filme hacia un formato alternativo que, de golpe, se encuentra en el centro mismo de la reflexión contemporánea. Contra un marco rutinario de espectáculos institucionales que han renunciado a plantearse los grandes interrogantes sobre la construcción del *hábitat*, la elección de paisajes y territorios a que la exposición alude se basa, justamente, en la correspondencia entre las obras de estos autores únicos y los problemas esenciales de la vida urbana. La privacidad en el espacio público, la fascinación por la naturaleza y por los viajes fronterizos en el marco distópico en que vierte la ciudad saturada, la presencia de lo abyecto en el *thriller* y la *ciencia ficción*, la caída de fronteras en la consideración contemporánea y fluctuante del gueto, la ambigüedad entre real y virtual en los nombrados no-lugares, la ausencia de plató en el rodaje vitalizado que proponen los nuevos formatos domésticos, son elementos dinamizadores de una reflexión homogénea sobre los retos civiles a que se afronta cualquier discurso que quiera poner en primer término la construcción ética del *hábitat*. Una homogeneidad, pues, en presente, para una exposición que se aleja de todo ornamento nostálgico.

Hitchcock en el museo

La experiencia de pasear por el interior de una muestra modélica como la del CCCB permite descubrir las posibili-

dades que el cine ofrece para ampliar la tradicional visión museística del arte. Si el cine es, en sí, un espacio de síntesis y de relación, todo aquello que lo concierne en el ámbito de las salas de exposición estimula la remodelación de estos espacios eminentemente claustrales, compartimentados, con vocación de panteón funerario, que el lenguaje moderno de las exposiciones ha ido haciendo entrar en crisis. Cualquier exposición centrada en un artista del cinematógrafo tendrá que prever, con más motivo, el establecimiento de un discurso relacional que desborde la pura rememoración enunciativa de obras nunca pensadas para la exposición estática. Y que se aleje, también, de la tentación nostálgica. El año del centenario de Alfred Hitchcock, en 1999, el Moma de Nueva York caía en un baño de excesivo conformismo fetichista al consagrar una pequeña exposición homenaje a una serie de vitrinas rememoradoras con pósters, fotos de rodaje, o cartas, que poco decían de nuevo sobre uno de los artistas imprescindibles de la cultura visual del siglo XX. En contraste con aquella modesta rememoración, una reciente exposición ideada y presentada inicialmente en el museo de Bellas Artes de Montréal, que hemos poder ver, redimensionada para la ocasión, en el Centro Pompidou de París, pone sobre la mesa la necesidad de utilizar un lenguaje expositivo tridimensional, arquitectónico, y eminentemente relacional, cuando se trata de hablar de un artista del cinematógrafo. Esta exposición supone un nuevo hito en la experiencia museística sobre el cine, y pone Hitchcock en el lugar imprescindible que le corresponde dentro de la reflexión genérica sobre las artes visuales del siglo XX.

En un texto anterior (3), nos hemos referido al cambio de discurso a propósito de Alfred Hitchcock que representan las sucesivas aproximaciones recogidas en el clásico libro-entrevista de François Truffaut *Le cinéma selon Hitchcock* (4) y en el capítulo "El control del universo" que Jean Luc Godard dedica a Hitchcock en sus revolucionarias *Histoire(s) du cinéma*. En el diálogo entre Truffaut y Hitchcock, la perspectiva --e incluso la perceptiva -- dramática es clara. A pesar de la notable importancia que ambos conversadores dan a la construcción de imágenes, éstas siempre se supeditan al trazado argumental de la narración, buscan un sentido en el interior del relato. La gran muestra *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales* se abrió, en París, con el texto alternativo que Godard dedica a Hitchcock en el capítulo mencionado de las *Histoire(s) du*

cinéma: En este poema-manifiesto, Godard acierta al afirmar que los motivos y las intrigas de los filmes hitchcockianos se han olvidado, pero la presencia de ciertos objetos y construcciones visuales acompañará siempre nuestra memoria. Muchas imágenes emblemáticas de las películas de Hitchcock se han ido separando de la lógica dramática que las acogía. Estas imágenes aisladas pueden ahora ser objeto perfecto de una exposición, porque el lenguaje arquitectónico de las salas de arte permite, justamente, convertir esta segmentación en un itinerario en busca de relaciones --y de revelaciones-- iconográficas.

Reivindicar el mensaje de Godard es una manera idónea de empezar una exposición que presenta, de entrada, un bosque de vitrinas acogiendo algunos de estos objetos asociados para siempre a la memoria de los filmes hitchcockianos: unas tijeras --*Crimen perfecto*--, una llave --*Encadenados*--, un encendedor --*Extraños en un tren*--, un vaso de leche --*Sospecha*--, una cuerda --*La soga*--, un anillo --*La ventana indiscreta*--, un collar --*Vértigo*--. Pero aquí, la propuesta desborda felizmente el fetichismo. Al hacer emerger estos objetos de la cotidianeidad, como artilugios estéticos que, siguiendo el discurso de Godard, contienen un universo completo, el arte de Hitchcock entronca plenamente con una de las claves del desarrollo del arte en el siglo XX: la autonomía del objeto como referente estético, y el poder onírico y simbólico que, desde los años veinte (desde el surrealismo y sus derivados) se apropia de la sensibilidad espacial del siglo.

Enfrentarse a Hitchcock en una sala de exposición tiene, por otra parte, alguna cosa de tautológico: una herramienta esencial de Hitchcock era el *travelling*, y andar por una instalación museística que lo rememora es hacer, también, un *travelling de travellings*, desplazarse por una guía trazada, cumplir un deseo de tridimensionalidad, de viajar hacia adelante, que las películas de Hitchcock convocan siempre. Y un *travelling*, en Hitchcock, nunca se agota en el objeto: siempre nos interroga sobre lo que esconde dentro, y siempre suscita relaciones con los otros objetos.

El recorrido expositivo de Hitchcock et l'art es, en su conjunto, un provocativo travelling relacional que sintetiza la memoria visual del siglo. En él, el arte de Hitchcock no se ve esencialmente *influenciado por*, sino *confluyente con* las grandes líneas estéticas de la modernidad. La búsqueda de relaciones no es, aquí, cuestión de genealogía, sino de afinidades paralelas, de necesidad --fatalidad, como el títu-

lo evoca-- entre la obra de un artista visionario y los movimientos artísticos que lo circundan. El carácter del cine como síntesis de las artes --y el carácter central de Hitchcock como resumen de todas las poéticas cinematográficas-- nos traslada a un espacio de polivalencia significativa y representacional.

El paso por las diversas secciones de la planta superior del Centro Pompidou se inicia a finales del XIX, recordando la sensibilidad prerafaelita de las musas evanescentes que obsesionan los héroes hitchcockianos, musas perdidas indefectiblemente en los abismos acuáticos como ofelias muertas, y también criaturas somnámbulas, entre vida y muerte, a la manera de Edgar Allan Poe, tan bien visualizado por el desasosegador clarooscuro simbolista de Odilon Redon o de Alberto Martini (Hitchcock, no lo olvidemos, se permitió decir una vez: "*It's because I liked Edgar Allan Poe's stories so much that I began to make suspense films*" (5).

La inmediata citación del entorno expresionista, y la agitada vida ciudadana donde nace la concepción moderna y anónima del crimen, (el crimen como una forma de deterioro social constitutiva de la identidad del siglo), conecta las primeras obras de Hitchcock --el Hitchcock que filma en Inglaterra-- con las pinturas de Grosz y, en clave más general, con otras referencias plásticas en el cabaret, el *music-hall* y el teatro de máscaras. Sería quizás este periodo británico, el que todavía permite hablar de un cierto tejido de influencias. A partir de la llegada a Hollywood, el Hitchcock que destaca después del éxito inaugural de *Rebecca* revela, en las coincidencias fatales que la exposición va señalando, la capacidad de este artista del cinematógrafo para compendiar las grandes obsesiones visuales del ser contemporáneo. La figuración surrealista y la abstracción, la composición geométrica y el collage, el arte óptico y el hiperealismo tridimensional coexisten en el repaso por la cronología visual de un autor que se mostró siempre tan próximo a Dalí como Paul Klee; a la calidez doméstica de un Vuillard y al erotismo escultural de August Rodin; a las máscaras atormentadas de Edward Munch y a las *inquiétudes* de Max Ernst y Magritte; que se mostraba, en fin, tan capaz de recrear la atmósfera malencónica de un Edward Hopper como de apostar en clave cinematográfica por la abstracción cubista de un Braque o un Delaunay.

Pero el recorrido espacial por *Hitchcock et l'art* --y éste es el secreto de su oportunidad-- no resulta nunca ecléctico.

Apuntaríamos, en este sentido, que la experiencia final de la exposición evoca inevitablemente una radical atracción para el vacío, una obsesión por captar el pulso de aquel abismo que *sube y se desborda*, que Eugenio Trias resumió magistralmente en su forma de recordar la fundadora rememoración filosófica de *Vértigo* (6) ¿Y no es éste, quizás, uno de los motivos máximos de la atención del arte a lo largo del siglo de incertidumbre existencial y destrucción de toda jerarquía de certezas, en que Hitchcock vivió y trabajó? Que este autor haya sido capaz de traspasar su mensaje en un contexto genérico de formulación realista --esto es, en un espacio tridimensional como el de los escenarios llenos de profundidad de campo en que discurre la acción de sus filmes-- es uno de los hallazgos figurativos esenciales para considerarlo, hoy, un artista plástico revolucionario. El mensaje cifrado de los objetos hitchcockianos, las atmósferas opresivas de sus filmes, las arquitecturas desproporcionadas por donde huyen sus protagonistas en miniaturizadores picados, el pasaje apocalíptico y punzante, sin embargo siempre cotidiano, de *Psicosis* y *Los pájaros*, denotan una forma contemporánea de cantar la fragilidad del sujeto. En la obra del autor británico, el onirismo despoblado de De Chirico ha dado paso a una reconocible pesadilla realista, la obra de un poeta de su tiempo capaz de reinventar la realidad hasta volverla extraña. Mérito de la exposición Hitchcock et l'art ha sido la de permitirnos entrar en este campo objetual para vivir, desde dentro, la experiencia del laberinto que abraza su obra.

Hitchcock y el arte contemporáneo

Todas estas intuiciones ponen a Hitchcock en el centro de un debate artístico que está lejos de ser agotado. En la exposición del Centro Pompidou, las implicaciones literales de su obra con el trabajo concreto de artistas contemporáneos son sólo insinuadas. Éstas resultan, en cambio, protagonistas de la muestra que, casi en paralelo, se ha expuesto en el Centro Cultural de la Fundación la Caixa en Lérida. La exposición *Encadenados: Alfred Hitchcock y el arte contemporáneo* "encadena", si se nos permite la redundancia, con la muestra del Pompidou, porque evidencia hasta qué punto las intuiciones plásticas de Hitchcock han arraigado en los artistas plásticos posteriores a él. La exposición es el resultado de una iniciativa del Museum of Modern Art de Oxford, que encargó en unos

casos, y seleccionó en otros, obras directamente relacionadas con el cine de Hitchcock.

Uno de los elementos fundamentales de esta muestra es la consecución de alteraciones perceptivas sobre la materia de los filmes, una respuesta sensorial que --una vez más-- la arquitectura de la exposición permite remodelar. Una obra ya clásica en esta revisión de la materia espacio-temporal hitchcockiana es la famosa *24 Hours Psycho* del artista escocés Douglas Gordon, que ofrece el clásico hitchcockiano, en una pantalla gigante, con una lentitud aproximada a la de un día entero de proyección: hay aquí un doble proceso de agrandamiento y de intensificación del tejido audiovisual de la película. Por una parte, las dimensiones en que se nos ofrece el filme (en una sala relativamente pequeña) nos obligan a asumir la magnitud cósmica del espacio macabro del motel Bates. Por otra parte, la percepción lentísima del movimiento llega a convertir una secuencia tan archicelebrada como la del asesinato en la ducha en una arquitectura siniestra de contornos inéditos.

A escala más modesta, pero con el mismo sabor por lo extraño de aquello ya conocido, el francés Pierre Huyghe presenta otra obra famosa, *Remake*, plagio descarado, plano a plano, de *La ventana indiscreta*, rodada en condiciones domésticas y con actores desconocidos: una experiencia de superposición provocativa y reveladora, que encontraría un eco azaroso, recientemente, en el *remake* de *Psicosis* realizado por Gus Van Sant.

Este camino de revisión extraña, de ser y no estar al mismo tiempo en la obra de Hitchcock, constituye un campo de cultivo del arte posthitchcockiano. La reescritura y el collage abundan en el arte contemporáneo dedicado al cine, y encuentran en la obra hitchcockiana una insistencia significativa. *Vértigo*, --quizás el filme más citado, junto a *Psicosis*-- es un auténtico territorio de revisitación plástica. En una exposición reciente en la Fundación Tàpies de Barcelona, pudimos ver el extraordinario vídeo de Víctor Descorchen, *Venecia*, fértil sobreposición de la memoria de París y de Marsella (las dos ciudades donde transcurre la novela de Boileau y Narcejac *De entre las muertas*), cruzada constantemente con la laberíntica ciudad-panteón que es San Francisco en la hitchcockiana versión fílmica. *The Bridge*, aportación plástica que Descorchen presentaba en Lérida, seguía este camino de recuperación del símbolo hitchcockiano revisitado, a partir de la imagen fundadora del Golden Gate. Chris Marker, en el fragmento pro-

yectado de Sans Soleil, revisita también el espacio hitchcockiano, estimulando esta fuga tridimensional que aparece en otras obras de la exposición: así, *La habitación de Scottie* reinventada y manipulada por el neoyorquino David Reed; o el bosque tridimensional con que el californiano Cindy Bernard rememora y visecciona el espacio de secayas de *Vértigo*; o, en fin, las extensiones videográficas y fotográficas con que el cineasta Atom Egoyan o la fotógrafa Cindy Sherman revisitan la cotidianeidad maligna en obras implícitamente deudoras del canon hitchcockiano.

Queda, finalmente, la necesidad de recuperar y de redefinir, a través del moderno lenguaje de las exposiciones, la pura fascinación que transmiten las imágenes intrínsecas de los filmes hitchcockianos. La asociación temática o figurativa entre fragmentos variados de la obra hitchcockiana que hemos podido ver en diferentes obras, reafirman la unidad de su proyecto iconográfico: en la exposición de Lérida, dos artistas alemanes, Christoph Girtardet y Matthias Müller, descubren una cadena seriada de motivos asociables: algunos son ya evidentes (las mujeres del montaje *Bedroom*, la extrañeza paranoica de los espacios abiertos de la pieza Rutland, las madres de *Why Don't You Love Me?*). Otros suponen aportaciones más inesperadas (el uso de los dedos recorriendo planos de detalle de agendas, teclados o guías telefónicas al extraordinario compendio que propone *Burden of Proof*). Siempre, la obsesión por la perfección de Hitchcock en el diseño del plan y en el contorno del objeto es remarcable. Y también aquí, el deseo volumétrico, tridimensional, relacional, del dispositivo, es perceptible. El visitante se deja seducir por la fuerza del detalle, por el contenido imborrable del instante volumétrico de la angustia y la duda que fundamenta la obra hitchcockiana. Pero la modélica instalación de estas obras en el Centro Cultural de la Fundación La Caixa, en Lérida, pone siempre, además, estos planos en una vertiginosa perspectiva relacional, crea una fascinante arquitectura de asociaciones, y contemporaniza sincréticamente el espacio hitchcockiano, a través del lenguaje tridimensional de las videoinstalaciones artísticas. Es la más contundente demostración de la necesidad misma de la muestra, el reclamo de estas imágenes llenas de modernidad por estar estéticamente revisitadas.

Y es que es este hoy el imperativo de exigencia que establece el cine con las salas de arte. Hitchcock, epicentro del universo visual del siglo XX, facilita las aspiraciones con-

temporáneas de los creadores, programadores y visitantes de los centros de exposición para redimensionar el universo figurativo de las películas, e introducirlas definitivamente en el legado de las artes plásticas. El ejemplo complementario del Centro Pompidou y de la Fundación La Caixa convierte el trabajo expositivo sobre el cineasta en una demostración primordial de la centralidad de los fenómenos cinematográficos en la historia del arte contemporáneo. En la misma medida, *La ciudad de los cineastas* en el

CCCB desborda la temporalidad linial y el plan-superficie de las películas, para activar un debate arquitectónico en el cual el filme no es ilustración, sino sustancia germinal. Con estas muestras interdisciplinarias, la ciudadanía tiene al alcance una red de itinerarios reveladores que perpetúan la memoria del cine, los imaginarios abismales del siglo XX, y los caminos de las artes visuales en el siglo que empezamos.

La investigación sobre la comunicación mediática cuenta,

Bibliografía

1 RAMONEDA, Josep, "L'espai del cinema", catálogo de la exposición *La ciudad de los cineastas*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2001, pág. 6.
2 VALOR, Jaume, "Llocs públics, vides privades", Op. Cit., pág. 36.
3 BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier, *Temps de vida, temps de cine*, catálogo de la exposición Art i temps, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2000, pág. 64.

4 TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1974.
5 GOTTLIEB, Sidney (Ed.), *Hitchcock on Hitchcock*, Faber and Faber, Londres, 1995, pág. 143.
6 TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.