

El acto de ver, el trabajo de mirar

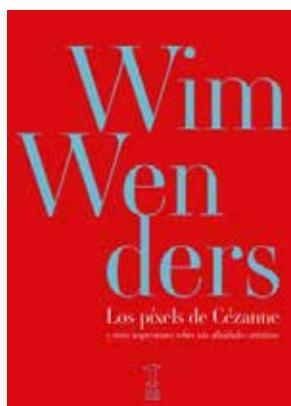
Eduardo A. Russo

Arkadin (N.º 5), pp. 165-168, agosto 2016. ISSN 2525085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL ACTO DE VER, EL TRABAJO DE MIRAR



EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Reseña a *Los píxeles de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*

(2016), de Wim Wenders. Buenos Aires:

Caja Negra, 206 páginas.

Recibido: 08/02/2016 | Aceptado: 17/05/2016

RESUMEN

El artículo recensiona *Los píxeles de Cézanne*, el volumen compuesto por artículos de Wim Wenders sobre sus influencias y referencias en el campo del cine, de la pintura, de la fotografía, de la danza y del diseño. A la vez, se examinan las articulaciones que se producen en su trabajo entre la letra y la imagen, así como entre el cine y otras formas artísticas.

PALABRAS CLAVE

Cine; fotografía; pintura; estética; nuevos medios; diseño



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

El mismo título del último libro de Wim Wenders, aparecido en nuestro medio tan sólo meses luego de su edición en Alemania, implica una audaz operación de montaje ¿Qué relación hay entre el maestro precursor del cubismo, pintor de pintores y nombre clave en el giro de la plástica hacia los inicios del siglo xx y esos componentes mínimos, discretos responsables tecnológicos de la imagen digital? La conexión radica en un movimiento de análisis y síntesis, un ejercicio de la mirada que el cineasta, fotógrafo y escritor alemán viene desempeñando desde los inicios de su carrera hasta hoy, con particular constancia y consistencia.

Sería erróneo definir a este volumen de Wim Wenders como una compilación de textos breves generados por la demanda de una ocasión (homenajes, discursos de despedida, escritos para catálogos de una muestra y prólogos, entre otras intervenciones). Dicha categorización podría instar al lector a que piense en un conjunto un tanto tributario de las circunstancias. Pero Wenders, si bien tiende a la parquedad en sus declaraciones, busca hacer de cada ocasión en la que es interrogado o en la que se le requiere una intervención oral o escrita una oportunidad para meditar en su trabajo y el medio en el que se desempeña.

Los pixels de Cézanne es la última incursión editorial de una ya considerable serie de libros del cineasta, de la cual en nuestro idioma existen antecedentes como la edición española de *El acto de ver* (Paidós, 2005) y una compilación editada por Ediciones de la Mirada, que integró una selección de artículos de sus volúmenes *Emotion Pictures* (1986), *The Logic of Images* (1991), y *The Act of Seeing* (1992) bajo el título de *La memoria de las imágenes*. El actual volumen ahonda en dichas preocupaciones, y a la vez incorpora sistemáticamente otras coordenadas que esclarecen algo así como las afinidades electivas wendersianas, en términos de pintura, fotografía, danza o diseño, entre otros ámbitos.

El primer tramo de *Los pixels de Cézanne* evoca una perspectiva entre celebratoria y fúnebre, que trae notorias reminiscencias del tono de los films realizados por Wenders en su ciclo productivo más intenso, localizado entre las décadas de los setenta y de los ochenta del siglo pasado. Allí desplegaba un cine movilizad por la misma situación crepuscular en la que el medio parecía encontrarse. Con la desaparición de cada gran director del período clásico, con las dificultades de sostener una forma de producción que respondiera a las pautas consolidadas durante el sistema de estudios norteamericano, o bien mediante las premisas autorales planteadas en el apogeo de los nuevos cines, un estado anímico de duelo impregnaba al Wenders de *En el curso del tiempo* (1976) o *El amigo americano* (1977) y asumía una forma al borde de lo terminal en *El estado de las cosas* (1982). En los artículos iniciales del libro, al escribir sobre Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni, Wenders asume un trato confesional con su lector. Homenajeando al maestro sueco en vida o reseñando su estrecha colaboración con un Antonioni privado del habla por un ataque, aunque de lucidez intacta, en tiempos de la filmación de *Más allá de las nubes* (1995), hasta arribar a la dolida crónica de su conocimiento de la desaparición de ambos en la misma jornada de verano del 2007, Wim Wenders persevera en su tarea de adquisición de un conocimiento que corre a la par de las pérdidas.

Es sabido que la pintura fue la vocación original del muy joven Wenders, antes de su voraz entrenamiento intensivo cuando adolescente, como espectador de varios films diarios en la Cinemateca Francesa, situación que decidiría su giro desde el lienzo a la pantalla. No obstante esa decisión, una mirada al filo de lo pictórico permanece activa a lo largo de su

trayectoria como director. De eso da cuenta, por ejemplo, la inspiración en los cuadros de Edward Hopper de numerosos pasajes de *El amigo americano* o *Paris Texas* (1985), por citar sólo dos casos destacados. En este libro precisamente Hopper es examinado con la cercanía de un prolongado frecuentador de su obra, en un texto escrito por Wenders para el catálogo de una muestra de su arte. Pero no es ese el único referente plástico destacado en la construcción de la mirada del cineasta. En las pinturas de Andrew Wyeth como en las fotografías de Barbara Klemm, Wenders detecta una común inclinación a explorar meticulosamente lo que la realidad plantea al ojo del pintor o a la cámara fotográfica. En ambos resuena un reclamo que largamente ha sido el suyo: no basta con mirar rápido para captar el instante fugaz, acaso acelerado. Hay que demorarse, volver a mirar para que el primer acto se resignifique y surja una imagen por el trabajo de rendir cuenta de lo visible, en una operación que liga emoción y pensamiento. Reiteradamente, a lo largo del volumen, el cineasta afirma una suerte de primacía ontológica de la pintura sobre la foto, al destacar que el tiempo que transcurre entre el comienzo de la formación de la imagen y su conclusión es lento y requiere de un trabajo mayor, a menudo prolongado hasta la extenuación. Y ese tiempo, entre otras cosas, sirve para pensar cómo es que una imagen puede cobrar forma.

En cierto modo, *Los pixels de Cézanne* posee el registro de un retorno. La mirada de Wenders con relación al cine que lo cuenta, más allá de sus altibajos, como un realizador clave del último medio siglo, es similar a la de un Ulises evaluando el paisaje de una Itaca tan reconocible como transformada luego del prolongado viaje. Es así como al abordar la obra de Anthony Mann, uno de los últimos maestros del Hollywood clásico que fue tan influyente por sus films para la generación que surgió en los años sesenta, como casi secreto o de difusión asordada para generaciones posteriores, Wenders vuelve sobre sus pasos y cita casi completo el artículo con el que comenzó su carrera crítica, dedicado a aquellas películas. Y vuelve sobre Mann, casi cincuenta años más tarde, para reafirmarlo como una inspiración fundamental, particularmente en su sentido de los espacios abiertos y de una representación impar del paisaje americano. Wenders no pudo conocer personalmente a Mann, quien desapareció relativamente joven. Sí lo hizo (y hasta como para hacerlo partícipe de varios de sus proyectos) a Samuel Fuller, quien, al igual que Nicholas Ray, se convirtió en una suerte de locuaz mentor y de recurrente actor. La inefable figura del energético Fuller con su habano y con sus relatos irrefrenables es evocada en el libro como paradigma de un narrador nato, dentro de la pantalla como en cualquier otra circunstancia donde se le acercasen. El sentimiento hacia estos faros, distantes o cercanos, es, fundamentalmente, de una inconmensurable gratitud.

Al extender esos tiempos meditativos entre la concepción y la producción, o entre la mirada y la creación de una imagen, Wenders establece puentes entre pintores, fotógrafos, diseñadores y cineastas. Así es posible advertir qué une a Peter Lindbergh con Yohji Yamamoto, ambos *raras avis* en el sofisticado mundo de la foto de moda y del diseño de indumentaria, artistas que se apartan de las convenciones de su ámbito. Cabe recordar que la relación con Yamamoto llevó a Wenders, entre el diario y el documental, a filmar sus *Apuntes sobre vestidos y ciudades* (1995).

Un apartado especial merecen Los dos textos del libro dedicados a Pina Bausch. El caso de la prolongada relación de Wenders con Bausch es de tanto peso que merece dos textos consecutivos, y al filo de la confesión íntima. El primero fue un discurso de homenaje ante la

concesión del premio Goethe a la pionera del *Tanztheater*, y el segundo, dos años después, ofició como texto de despedida ante la repentina desaparición de la artista hacia 2009, justo cuando Wenders había por fin emprendido un largamente postergado film sobre su arte, *Pina* (2011), que se convirtió en uno de los momentos culminantes del reciente cine 3D, encuadrable (como *La caverna de los sueños olvidados*, de Werner Herzog) en el campo del documental. En ambos textos, pero especialmente en el segundo, a través del tributo a Bausch, Wim Wenders piensa su cine a partir de una conexión fundamental que ya estaba planteada en sus textos tempranos, cuando era crítico de cine, y en sus iniciales cortometrajes: la conexión que acostumbra referir en inglés, entre *motion* y *emotion*. Movimiento y emoción, incluso ahondando en el campo semántico del verbo *to move*, se trata de mover en sentido físico, pero también de movilizar sentimientos. Para Wim Wenders, modificando levemente aquella tan citada sentencia godardiana de que un *travelling* es asunto de moral, bien puede afirmarse que un *travelling* es asunto de emoción. Al trasponer la metodología de Pina Bausch en la creación de su danza-teatro y al desplegar de las respuestas motrices de sus artistas a sus interrogaciones el decurso mismo de sus obras, Wenders logró hacer de *Pina* algo así como un documental de cuerpos parlantes, ofrecidos a la mirada de su maestra, tal cual atestigua el cineasta en su testimonio revelatorio.

En el discurso escrito de Wenders destaca una disposición que es tanto testimonio de la respiración de un texto como recurso gráfico, estilo que su autor viene sostenido un libro tras otro, pero que en *Los pixels de Cézanne* encuentra una pormenorizada explicación. Las frases del cineasta se van perfilando en la página casi como apuntes sueltos, abundan los puntos y aparte, las líneas se disponen como dejando constancia del pensamiento a medida que surge, o más bien, haciendo que en el papel (o en la pantalla de la computadora) la idea cobre forma a medida que se extiende en la escritura. Es así, escribiendo, como declara el cineasta que puede surgir su pensamiento. No es azaroso que en muchos de esos apuntes que perfilan ideas sueltas o impresiones fugaces surjan también unas cuantas imágenes bellas y poderosas que, proviniendo desde los ámbitos más diversos, dejan entrever en estas páginas al mejor Wim Wenders.