

FlashBack

Ximo Amigó



FlashBack
Ximo Amigó

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Regidoria d’Acció Cultural.
Patrimoni i Recursos Culturals
Regidor: José Luís Moreno Maicas

Servici de Patrimoni Històric i Artístic
Museu de la Ciutat
Directora: Marta López Ricarte
Plaça de l’Arquebisbe, 3, 46003 València

FUNDACIÓ CHIRIVELLA SORIANO
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President
Manuel Chirivella Bonet
Vicepresident
Vicente Ordaz Soriano
Secretari
Eugenio Chirivella Soriano
Vocals
Generalitat Valenciana
Diputació de València
Ajuntament de València
Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Noemí Montoro Soriano
Rafael Tejedor Chapín
Begoña Garzón Gómez

Direcció
Begoña Garzón Gómez
Direcció artística
Rafael Tejedor Chapín

La Fundació Chirivella Soriano va rebre:

La Medalla de les Belles Arts 2007, que li va concedir la Reial Acadèmia de BBAA de Sant Carles, per la labor que desenvolupa a favor dels artistes valencians.

El Premi Important del diari Levante-EMV l’any 2007

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que es va atorgar per primera vegada- com a “Benefactora del Patrimoni” per estimular la realització d’activitats dirigides a posar en valor el patrimoni des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles 2013 entregada per la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València per la seua labor com a dinamitzadora de l’escena cultural de la nostra ciutat i per la seua destacada activitat pública.

EXPOSICIÓ

Organització
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.

Comissariat
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.

Disseny de l’exposició
Ximo Amigó
Fco. Sebastián Nicolau

Curtmetratge:
Guido Benedicto

Col·laboració especial
Fernando Saludes
(Industrias Saludes)

Coordinació tècnica
Begoña Garzón

Transport
Espais d’Art

Producció retolació
Marc Martí

Muntatge
Equip de la Fundació Chirivella Soriano

Assegurances
HISCOX

AGRAÏMENTS

José Luís Moreno Maicas
Regidor d’Acció Cultural,
Patrimoni i Recursos Culturals

Xavier Martí Oltra
Cap de Secció de
Museus i Monuments

Marta García Pastor
Jefa de Patrimonio Histórico y
Artístico

Marta López Ricarte
Directora del Museo de la Ciudad

Marisa Jiménez

CATÀLEG

Textos
Manuel Chirivella Bonet
Carlos Aimeur Urios
Enrique Bordería Ortiz

Disseny gràfic i maquetació
Rafael Tejedor

Fotografia
Tato Baeza

Traducció al valencià
Rafael Mompó

Impressió i enquadernació
La Imprenta CG

© dels textos: els autors
© de les imatges: Tato Baeza
© de la present edició:
Ajuntament de València

ISBN: 978-84-9089-525-2
Depòsit legal: V-3756-2024

FlashBack
Ximo Amigó

Museu de la Ciutat
setembre 2024 - gener 2025





Villanos en cinemascopio/ hermosas damas y altivos/ caballeros del sur/ tomaban el té en el Roxy/ Cuando apagaban la luz. Ara están aquí, en València, en *Flashback*, la nova exposició de Ximo Amigó (Bonrepós i Mirambell, 1965) que inaugurarem amb la Fundació Chirivella Soriano. Esta mostra, que es pot contemplar des d'este 20 de setembre al Museu de la Ciutat, està cridada a ser una de les grans protagonistes de la tardor artística valenciana i és un nou exemple de la creativitat i el talent d'este pintor que, des que es donà a conèixer el 1989 amb la primera mostra a la galeria valenciana d'art Rita García, s'ha convertit en un dels noms propis de l'art espanyol.

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, en la seua dilatada trajectòria ha estat reconegut amb diversos premis en certàmens i convocatòries de tota Espanya, i el seu treball s'ha exposat regularment en galeries com l'enyorada La Nave de València que liderava Mari-sa Jiménez, en clàssiques com ara Cànem de Castelló, Italia d'Alacant, May Moré de Madrid, Art al Rec de Barcelona, Adora Calvo de Salamanca, Sandunga de Granada o Milagros Delicado de Cadis. Algunes d'estes galeries han presentat les seues obres en fires internacionals d'art com ARCO, ArteSantander, Arte Lisboa, Art Madrid, New Art de Barcelona o la MIART, Fiera Internazionale di Arte Moderna e Contemporanea de Milà

Flashback es compon dels records cinematogràfics del pintor valencià, records que es converteixen al seu torn en memòria emocional i sentimental dels espectadors que hi assistim. Esta selecció composta per 56 obres és una prolongació natural de l'anterior exposició, *Senyals d'identitat*, presentada per primera volta en la primavera de 2023 a la Fundació Bancaixa de Sagunt, en la qual Amigó emprava com a suport senyals de trànsit per tal de fer un recorregut per la iconografia del nostre temps i prenent com a referent, principalment, els retrats d'algunes de les grans pioneres de l'aviació, però també símbols recurrents o el seu mateix *home dibuixat*.

Ara el pintor fa un pas endavant en esta línia i, en un joc metalingüístic, per a plasmar els seus senyals d'identitat cinèfils empra altra vegada senyals de trànsit que, en passar per les seues mans, adquireixen un nou sentit i ens conviden a evocar els nostres propis records. Per això el títol tan ben trobat, atés que, en contemplar estes obres, estos retrats dels grans noms de la història del cinema, els qui mirem vivim un *flashback* que ens remet a les nostres infàncies i adolescències, quan encara ens enamoràvem de les estrelles del cinema i aspiràvem a emular els nostres herois i heroïnes.

La nòmina d'artistes arriba a pràcticament totes les èpoques de l'art cinematogràfic, per bé que, com és lògic, hi ha preeminència d'actors i actrius, així com de directors, de l'anomenada edat d'or. En la línia d'algunes de les seues sèries ja clàssiques com *Trinquet*, *Ullar*, *Manipuladors*, *Cor de guix*, *El vizconde demediado*, i la celebrada *L'homedibuixat* que va exposar entre 2018 i 2021, en espais com ara el Museu de les Drassanes o la Fundación Antonio Pérez de Conca, *Flashback* està cridada a ser un punt i a part en la carrera pictòrica d'Amigó.

No se m'acut millor companyia en este viatge al sèptim art que la d'un ens com la Fundació Chirivella Soriano, que porta dos dècades fent que l'art contemporani, en general, i els artistes valencians en particular, siguen protagonistes de la vida cultural; ni se m'acut tampoc millor espai que este, el Museu de la Ciutat, el museu de tots els ciutadans de València, per a evocar esta passió imperible que és el cinema. Joan Manuel Serrat pot estar tranquil; els fantasmes del Roxy ja tenen llar.

José Luis Moreno, regidor d'Acció Cultural, Patrimoni i Recursos Culturals, de l'Ajuntament de València.



SENYALS DE CINE. MEMÒRIA VITAL.

*Cine, cine, cine,
más cine por favor,
que todo en la vida es cine
y los sueños cine son.*

Luis Eduardo Aute.

El Juny de l'any passat una telefonada de Marisa Jiménez (persona clau en la difusió de l'art contemporani en la nostra ciutat) m'indicà la conveniència de visitar l'exposició *Senyals d'identitat* de Ximo Amigó en la sala de la Fundació Bancaixa de Sagunt.

En fer la visita vaig coincidir amb Ximo, que tingué l'amabilitat d'acompanyar-me en el recorregut de l'exposició, i vaig observar que una de les zones de la sala estava dedicada a la pel·lícula *Moby Dick* dirigida per John Huston i protagonitzada per Gregory Peck.

Parlant amb l'artista m'avançà el seu projecte de continuar pintant, sobre vells senyals de trànsit, aquelles pel·lícules, directors, actors, actrius o compositors musicals que li havien causat un impacte vital.

El projecte, ajuntant pintura i cinema, era mereixedor d'una exposició que ara ha vist la llum gràcies a l'acord de col·laboració entre l'Ajuntament de València, mitjançant la Regidoria d'Acció Cultural, Patrimoni i Recursos Culturals, i la nostra Fundació, sent el Museu de la Ciutat un marc idoni per a esta mostra.

El títol, *Flashback*, que literalment pot traduir-se com “torrada arrere”, també al·ludeix l’evocació, el record. La nostra cronologia vital es trenca quan s’intercala una escena, una imatge, una frase, fins i tot un gest que ens remet a aspectes del passat.

El cine és narració feta d’imatges en moviment d’una determinada història i en tant que història és la memòria d’eixes mateixes imatges.

L’exercici de la memòria de l’espectador de cinema consistirà a constatar el plaer que suposa recordar imatges, seqüències o escenes de pel·lícules que, per alguna raó, s’han convertit en fites de la nostra pròpia història personal.

Eixe record que es torna inesborrable en la nostra memòria denota que el cine parla en passat, si bé emergint amb permanent virtualitat.

Walter Benjamin a la tesi que fa VI de les *Tesis sobre filosofia de la història* assenyalava que “articular històricament el passat no significa saber «com va ser realment»; significa apoderar-se d’un record tal com fulgura en l’instant d’un perill.”(1) La història, també la de cadascú de nosaltres, és un temps obert i en constant redefinició, que coneixem a través d’imatges fugaces que condensen el temps i que es transmet mitjançant la juxtaposició d’eixes imatges.

Marc Augé entén que “la memòria del passat, l’espera del futur i l’atenció al present ordenen els dispositius destinats a pensar i administrar el temps.”(2)

Ximo Amigó en esta sèrie d’obres que ara presenta ha cosificat el seu passat i el seu univers cinematogràfic bo i traslladant-lo al present.

En eixe sentit el cine instaura un procés de construcció de sentits de la memòria. Produeix un efecte de reconeixement, no necessàriament de mimesi, i així proporciona un model de reflexió estètic i ideològic.

En eixe procés de cosificació de records a través de la pintura, Ximo Amigó usa senyals de trànsit com a suport. Senyals que per definició incloïen un mandat imperatiu que ara, després del nou contingut pictòric i del deteriorament temporal i meteorològic, per una paradoxa subtil, es tornen imatges representatives de somnis cinematogràfics de l’artista

El que era imperatiu esdevé oníric després de la intervenció artística. Una prova més de la capacitat de l’art com a “reconfiguració de l’ordre establert, com a qüestionament del sensible.”(3)

Esta mostra yé com a valor afegit que du a col·lació l’evident transversalitat entre pintura i cinema, perquè viuen en constant convergència.

Convergència a pesar de l’evident diferència determinada pel caràcter mòbil de la imatge cinematogràfica i el caràcter estàtic de la imatge pintada.

John Berger, gràficament, al·ludeix a esta diferència quan diu que “la imatge pintada transforma allò absent, perquè va succeir lluny o fa molt de temps, en present. La imatge pintada du allò que descriu l’ara i ací. Col·lecciona món i el porta a casa. El cinema ens transporta des del lloc on estem fins a l’escena de l’acció (...) La pintura ens porta a casa. El cinema ens porta a una altra part.”(4)

Malgrat eixa diferència marcada pel moviment, existeixen múltiples interaccions entre pintura i cinema, ja siga com a referent iconogràfic en el cinema d’ambientació històrica, o bé quan serveix com a argument als *biopics* sobre pintors, o quan un quadre apareix en una pel·lícula i especialment quan els cineastes intenten escenificar la mateixa pintura, les seues llums, motius, contrallums i ombres.

Utilitzem dos exemples gràfics en què el cine rep una influència pictòrica:



Obra (dreta): 'House by the railroad' (1925), de Edward Hopper.
Pel·lícula (esquerra): 'Psicosis' (1960), de Alfred Hitchcock.



Obra (dreta): 'La torre de Babel' (1563), de Pieter Bruegel.
Pel·lícula (esquerra): 'Metrópolis' (1927), de Fritz Lang

Víctor Erice, a la seua pel·lícula documental *El sol del membrillo* (1991), expressa amb claredat eixa relació entre pintura i cinema en presentar el procés d'elaboració d'un quadre que pinta Antonio López. Marca amb nitidesa com el pas del temps canvia llums i contrastos, conferint mobilitat a la pintura.

José Luis Borau entén que al cinema “davall de diverses capes, el substrat plàstic roman. Es produeix, fins i tot, un efecte d'anada i tornada segons el qual troballes visuals que un dia foren presos del llenç, hi tornen a través d'una creixent presència i influència cinematogràfica.”(5)

El cine porta més d'un segle estimulants la imaginació i l'esperit artístic d'un gran nombre de creadors.

Els pintors, des de l'impressionisme mostren interès per plasmar el moviment a les seues obres, primer per influència de la fotografia i del cinema, després amb els futuristes al capdavant que li dedicaren un Manifest l'any 1916.

Existeixen exemples de cineastes que penjaren els pinzells per canviar-los per la càmera, com ara Fritz Lang o John Huston.

En eixa línia de relació mútua és molt aclaridor, segons relata David Lynch al seu llibre *Atrapa el peix daurat*, com va sorgir el seu interès pel cinema: “Un dia estava segut en una sala enorme de l'Acadèmia de Belles Arts de Pensilvània. La sala es dividia en habitacles menuts. Jo estava al meu; serien les tres de la vesprada. Em trobava a mig pintar un quadre d'un jardí per la nit. Hi havia molt de negre i plantes verds que emergien de la foscor. De repent, les plantes començaren a moure's i vaig sentir el vent. No estava drogat! Vaig pensar que allò era fantàstic i comencí a preguntar-me si el cinema podia ser una manera de donar moviment a la pintura.”(6) Segons Borau, les característiques del cine transvasades a la pintura són “el manipulació artificial de la llum, l'enquadrament i la possibilitat de reflectir el moviment.”(7)

Pintura i cinema es nodreixen mútuament com si es tractara d'una simbiosi de l'expressió artística en permanent estat evolutiu.

Evolució i retroalimentació que van més enllà de la comunicació que implica la mera circulació de la informació, per a consolidar-se en maneres de transmissió que tenen a veure amb la dinàmica de la memòria col·lectiva i que generen un horitzó històric.

Els senyals de cinema pintats per Ximo Amigó són també senyals de vida.

La paraula vida transcendeix el simple fet biològic perquè implica la constatació d'un fi que ens permet somiar, pensar en els nostres esdeveniments particulars com un afer relacionat amb alguna altra cosa més universal. Així, el concepte de vida es torna brillant i provocador, perquè existeix un nexa amb l'estètica que dona sentit a la vida.

En ajuntar pintura i cinema, Ximo Amigó ens recorda que el significat de la vida no és una cosa que trobem immediatament, allò essencial no és la vida natural, sinó la vivència, el somni complert, l'amor perdurable, l'experiència viscuda o, millor, reviscuda.

Cada senyal de cinema pintada per Ximo Amigó ens fa reviure i solament a través d'esta experiència podem evitar la desaparició del present i convertir-lo en una presència per a sempre. Per això, és labor de l'art preservar de la caducitat, de l'oblit i de la mort el nostre món, i conferir-li un sentit transcendent.

Viure és també somiar i, com cantava el meu enyorat amic Luis Eduardo Aute, els somnis cine són.

Manuel Chirivella Bonet.

President de la Fundació Chirivella Soriano C.V.

- 1.-Walter Benjamin. “Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política.” Alianza editorial. Madrid (2021).
- 2.-Marc Augé. “Las formas del olvido.” Editorial Gedisa. Barcelona (1998).
- 3.-Jacques Rancière. “El espectador emancipado.” Editorial Manantial. Buenos Aires (2010).
- 4.-John Berger. “Cada vez que decimos adiós.” Ediciones de la Flor. Buenos Aires (1997).
- 5.-José Luis Borau. “La pintura en el cine. El cine en la pintura.” Editorial Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid (2003).
- 6.-David Lynch. “Atrapar al pez dorado”. Reservoir Books. Penguin Random House Editorial. Barcelona (2016).
- 7.-José Luis Borau. “La pintura en el cine. El cine en la pintura.” Editorial Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid (2003).



UN VIATGE A TRAVÉS DE L'ESPILL

Flashback. Existeix una paraula sinònima en castellà: analepsi. La tradició convida a que la primera s'use al cinema, més condicionat per l'anglès, la seua *lingua franca*, i que la segona s'empren en literatura, per allò de les arrels clàssiques gregues. Flashback. Quina paraula més oportuna. Que encertada. No existeix una descripció millor d'esta exposició. Hi trenquem el present, la línia del temps, i anem cap arrere, al passat, a llom d'estos retrats, d'estes imatges.

La memòria ha sigut part essencial de la narrativa, una memòria que ens arriba filtrada per les veus que l'evoquen. El poeta que recita una història, que la canta, és a la base de la nostra literatura, n'és un pilar. Homer, el joglar que entonava la *Cançó del Cid*... El narrador extradiegètic, el que ens conta els fets, el que detalla el món a què ens porta, el que li dona sentit des de fora. D'ací passem al narrador que ha format part del món descrit. És el narrador diegètic, aquell que està dins la història. És un pas endavant. La memòria dels fets es converteix en un personatge. Joseph Conrad en feu un tòpic literari: Charlie Marlow contant històries. Flashbacks. Estic ací i recorde això. Fins en quatre llibres, des de *Joventut* a *Fortuna*, passant per *Lord Jim* i, és clar, *El cor de les tenebres*. Este últim donà peu a eixa obra mestra que és *Apocalypse Now*, en què Robert Duvall olia napalm als matins, abans de desdejunar, mentre de fons sonava "La cavalcada de les valquíries" de Wagner que ofegava el soroll de les pales dels helicòpters sobrevolant el riu Nung. En recorde l'Apocalipsi. Recorde l'horror, l'horror.

Flashback. Ximo Amigó (Bonrepós i Mirambell, 1965) no és Homer, no és un joglar, és el nostre Marlow. La seua cançó de gesta són els seus records cinematogràfics. És el narrador i és el personatge. I la seua memòria són les històries amb què va créixer. Les que pertanyen a la infància perduda, amb Spencer Tracy, eixe capità intrèpid, i el seu peixet Freddie Bartholomew quan créiem en la bondat. També les de la infància, amb Truffaut i els seus *Quatre-cents colps*, representada per Antoine Doinel que busca, travessant la platja, un mar que sembla una tàpia. I, per descomptat, les de la primera joventut, tan viril, tan suïcida, amb Sam Peckinpah i el seu grup salvatge. Pike i el vell Sykes ens vigilen, ens apunten amb les seues armes.

Tot és memòria ací. En este retrat del cinema, Amigó ens du a les etapes de la seua vida: la infantesa, l'adolescència admirada de la bellesa immarcescible d'Ava Gardner, la maduresa amb la profunditat intel·lectual de Pasolini. Les tres edats d'Èdip. Amigó viatja al passat, l'únic viatge possible en el temps, torna al futur i viatja a la veritat del nostre esperit. Pinta les icones, els clixés, les fantasies, els rostres dels que van alimentar hores del seu temps i el sumiren en l'oblit de si mateix. Però, amb això, també retrata la seua vida d'alguna manera, el seu entorn. Forma part d'una tradició. És Sorolla pintant la seua família a les platges de València o Pinazo els seus fills a Godella. No crea mons diferents; els recrea fent que esdevinguen nous. L'art imita la vida, que deia Aristòtil. Amigó, *homo faber*, imita la vida revivint l'emoció i, en fer-ho, parla de nosaltres per bé que parle d'ell mateix. És la seua educació sentimental que, tanmateix, és la nostra. Ens reconeixem a les obres que ha seleccionat. En molts casos són les nostres. On vaig veure eixa pel·lícula? Sempre són les nostres. En veient els senyals del seu atlas emocional ens veiem a nosaltres mateixos. Frida Kahlo sap de què va la cosa.

Un espill

Contemplem les 56 obres que componen esta exposició. És una selecció que faríem tots. N'aportaríem un títol, tal volta. O una actriu. O un actor. Possiblement un director o directora. O no. Tots els que hi ha els inclouríem en el nostre dietari, en la nostra festa de clixés on es produeix el retrobament dels fantasmes, dels herois, de les pors, dels malsons, dels somnis, dels misteris. Qui excloure'n? No es pot. No sobra ningú. Tots són. Tots els duquem a dins. Tots es reflecteixen en nosaltres, són tòtems de la nostra Metròpoli. En part perquè el cinema és un altre espill del camí. Sí, un espill, tot i que no sempre és llis. O no solament. No es limita a reflectir el que té davant. Ja li ho digué Sydney Pollack a Maruja Torres el 1993: ell no feia pel·lícules per a imitar la vida. “Sé perfectament com és la vida, però al meu cinema busque alternatives millors”, assegurava. Hi està present a l'exposició. També el seu Jeremiah Johnson. O és Robert Redford? L'artista i el creador es confonen amb els seus intèrprets, com el compositor amb els músics. Formen parelles inseparables. Són matrimonis segellats amb sang. Ací hi ha Kubrick, allà Kirk Douglas, i enmig els camins de glòria que menen a la mort, eixa pel·lícula prohibida que no vam poder veure fins que la democràcia estigué consolidada i ja érem Europa, almenys tècnicament i econòmicament. Així, hi tenim el capità Ahab, amb cara de Gregory Peck, i el gran John Huston, l'artífex de *Moby Dick*. Els veiem junts, encara que cadascú està en una sala del museu. Els unim. Unim els punts, com en eixe joc de la infància.

Algunes pel·lícules són espills convexos. Els objectes es troben més a prop del que sembla; la percepció de les distàncies està alterada. Estos llargmetratges ofereixen una imatge no invertida de les coses, però de menor mida. Entre les seues

virtuts ens ofereixen una visió més àmplia, atés que, en estar corbats cap a fora, veiem més horitzó: no se n'escapen els cantons, els racons, no hi ha punts cecs. Orson Welles, el gran Orson, ho va demostrar en *Ciudadà Kane*. Però este no el veiem ací. Qui ens mostra Amigó és Mr. Arkadin, el milionari sense memòria que busca saber qui és. Memòria. Estàs disposat a conèixer-te?, sembla preguntar amb un somriure sardònic. De veritat? T'atreveixes? Perquè ell sí s'atreveix.

També hi ha pel·lícules que són com els espills còncaus: augmenten la mida de les coses. Igual que estos espills, que usem als lavabos per maquillar-nos o afaitar-nos, ens permeten veure en detall allò que passa desapercebut a simple vista, adonar-nos de petits matisos. Amb estos llargmetratges posem la mirada sobre el nostre entorn més íntim, si bé es pot contemplar també l'infinit. I això perquè, no per casualitat, els espills còncaus s'empren així mateix als telescopis. Fan convergir la llum d'objectes llunyans. Klaus Kinski en qualitat d'Aguirre. El foll en El Dorado. “La còlera de Déu”, el batejà Werner Herzog. Acosta't. Crida. Està enfebrat. Està malalt. Per què? Demana-li al capità del submarí alemany Jürgen Prochnow, en què ens afonà Wolfgang Petersen, demana-li per què tenen la mirada perduda, i et dirà que és la mirada dels saben que els espera la mort presta, dels que hi tenen una cita immediata. Tots els camins de glòria menen a la mort, també els que estan dibuixats sobre les aigües, sobre els mars, sobre els oceans. El cine és un llac de muntanya. El cine és la mar els dies clars. El cine és l'Atlàntic Nord, fred i hostil, avalotat al ple de l'hivern. Saltem a l'aigua, afonem-nos-en, ofeguem-nos. L'únic risc que tenim és trobar-nos a nosaltres mateixos, i este és un perill que, més prompte o més tard, haurem d'afrontar.

No oblidem els espills distorsionadors, com ara els de les fi-

res d'atraccions, que són creats per fer-nos riure. Ens apri-men, ens fan grossos, ens fan ridículs, ens diverteixen i fan les nostres vides més lleugeres, més grates. Perquè també hi ha pel·lícules així, que ens tornen el nostre retrat, la nostra imatge, d'una manera que ens fa goig, alhora que ens conviden a reflexionar sobre la nostra condició. El Gros i el Flac. Harold Lloyd. Buster Keaton. Mireu Chaplin al curtmetratge que acompanya l'exposició.

Deia Rafael Azcona, guionista d'algunes de les millors pel·lícules de la història del cinema espanyol, que l'humor és l'arma dels pobres. Davant el riure el poderós resta indefens. Davant la broma, el ridícul, no hi ha res per protegir-te. La xanxa ens iguala a tots. El personatge de Jorge de Burgos intenta a *El nom de la rosa* que ningú tinga accés al segon llibre de la *Poètica* d'Aristòtil, el dedicat a la comèdia, a fi de mantindre la por, per tal d'imposar el respecte. Guillem de Baskerville no li té por. Sean Connery és un home valent. Sean sense por. Joan sense por. Per això pogué haver sigut rei. El cine, que tan bé reflecteix la païra, de vegades terroritza els poderosos, solament perquè ens fa riure. Quina arma tan vigorosa. Hercúlia. Es basteix amb la nostra imaginació i això és una cosa invencible. Per això Billy Wilder és Déu. Per això està ací. Fernando Trueba adorarà eixe temple. Dona fe de la fe. Creu en creure-hi.

El cine és un espill. Eixa idea. Un mirall de les nostres ànimes, inquietuds, símbols i terrors. Els nostres gustos, les nostres inclinacions, ens dibuixen, de igual manera que els llibres en una prestatgeria. És una extensió dels nostres temperaments, una senya d'identitat, com s'anomenava l'anterior exposició d'Amigó. Les pel·lícules que ens marquen, que ens canvien, ens fan madurar, les que ens fan riure parlen sempre de nosaltres mateixos. Estimar una pel·lícula desconeguda o popu-

lar és una carta de presentació davant dels altres, una targeta de visita i, a voltes, el senyal amb què ens reconeixen altres. Que la força t'acompanye. Welcom to cabaret. Willkommen. Amigó també parla d'això i dels seus amors i dels seus idil·lis. Ens vol seduir, com faria qualsevol cinèfil. I nosaltres som seduïts i el volem seduir perquè formem part del mateix joc. El cinema. El sèptim art. La pintura es troba amb el cinema. Art amb art. L'art primigeni amb l'art total.

La fe de Canudo

Flashback. Fem un salt arrere en el temps. Retrocedim cent anys. Hui no és molt conegut del gran públic, tanmateix és difícil que algú que s'haja aproximat a la història de l'art no sàpia qui és Ricciotto Canudo, l'inventor del terme sèptim art. L'escriptor italià va ser el primer gran teòric del cinema, el seu primer profeta, i fins i tot arribà a crear el primer cineclub. El seu entusiasme era contagiós i embarcà en la causa autors com D'Annunzio i el nostre Blasco Ibáñez. La perspicàcia i intel·ligència són proverbials. Per ell el cine era un art de síntesi total, un prodigi “acabat de nàixer de la Màquina i del Sentiment”, deia el transalpí, i com a tal havia de ser venerat, cuidat, respectat, protegit...

A Canudo li agradaria esta exposició. A Canudo li encantaria estar a València, a la València del seu amic Blasco Ibáñez, al Museu de la Ciutat. Es detindria davant cada senyal de trànsit i cridaria: “Ho haig dir, ho vaig dir!”. Al seu cèlebre manifest de les set arts, Canudo blasrava “els molts i nefasts botiguers del cine” que abraçaven el terme *Sèptim Art* perquè donava prestigi “a la seua indústria i el seu comerç”, però no acceptaven la responsabilitat que imposa la paraula *art*. Per què ens resulten tan actuals estes paraules? Expulsem els

mercaders del temple amb l'assot de la bellesa. Volem amar. Volem voler. Volem creure. Creure en creure. Volem somiar. Creure en els somnis. Volem. Estimem. Creiem. Somiem.

Canudo entenia que necessitem el cine per arribar a l'art total a què, des de sempre, deia, han tendit tots els arts. L'art total, l'obra d'art total. Wagner. La cavalcada de les valquíries. L'horror, l'horror. Al final, la vida. La memòria. Així és esta exposició, un viatge al passat, el nostre passat. Per fer-lo, quin suport millor que la fisicitat del senyal de trànsit, la seua materialitat que remet al caràcter de ciència, de màquina i de quotidianitat? La màquina i el sentiment, que deia Canudo. Res més industrial i comú que un senyal de trànsit. Els veiem cada dia. Hi són sempre. El cinema és igual, com un indicador del camí, com una brúixola de les nostres vivències, un mapa que ens permet recórrer la senda que no s'ha de tornar a xafar.

Flashback. Quin títol tan brillant. És encertat i coherent. Coherent, també, amb la mateixa evolució pictòrica d'Amigó, amb l'anterior exposició *Senyes d'identitat*, en què els senyals de trànsit servien com un llenç per retratar algunes de les grans pioneres de l'aviació, dones que trencaren les cotilles de la seua època i esdevingueren mites. Després dels mites reals, els del cinema. És el pas conseqüent, l'afí, el lògic. És un senyal de la maduresa d'un gran artista. Senyals.

Estos personatges, estos actors, estes històries, estos directors que retrata són els nostres guies. El rostre dolç de Liza Minelli, la bellesa insuperable d'Ava Gardner, la mirada turmentada de Robert de Niro ens marquen el sender que no té marxa arrere. Amartella el revòlver i juga a la ruleta russa. Fixant-los en el temps, fent-los reals, són vius, autèntics, ja són memòria i no reflexos de llum sobre una pantalla blanca.

Els compositors que crearen les melodies que ens emocionaren, els mags que articularen les paraules i els fets de les seues narracions en una disposició de vegades imperfecta, caòtica, i de vegades ordenada i equilibrada, se'ns presenten com el catàleg d'herois, mites, déus de la religió del sèptim art que va venerar Canudo. El *Napoleó* d'Abel Gance, per ventura no ens creiem que és l'autèntic? Està David, està Abel Gance. Napoleó només és una excusa.

El cine és, potser, l'art més industrial i més tècnic de tots. Ciència i tècnica, segons deia Canudo, amb sentiment. Reclama una logística i un equilibri difícil entre cost i benefici que obliga a casar les preguntes i els dubtes que alimenten el saber científic amb els dissenys d'ideals de la creació artística. En este context s'entén que un es valga dels clixés, dels tòpics, dels personatges fets a la manera de la *commedia dell'arte*, i que formen part de la recepta creativa. Donen seguretat. Són allò conegut. Però la màgia està en que les pel·lícules transcendisquen estes limitacions autoimposades. Ja ho va explicar al seu dia Umberto Eco a l'hora de parlar del mite que és *Casablanca*: “Quan tots els arquetips irrompen sense decència, s'atenyen profunditats homèriques. Dos clixés fan riure. Cent clixés commouen. Perquè s'adverteix obscurament que els clixés hi parlen entre si i celebren una festa de retrobament.” I és ací on la selecció que compon *Flashback* transcendeix els límits de la cinefília i la mitomania per a convertir-se en un manual de cinema que supera qualsevol sentiment confús de nostàlgia, en una nota suspesa que proporciona alguna cosa més que melancolia indefinida, alguna cosa més que un sentit de culpa difús com una ombra, una cosa vaga i dolorosa que es compon de records, de presagis i de somnis incomplits. És una festa de retrobament. Hi ha emoció i hi ha certa inquietud. I hi ha alegria. Perquè al remat és un “guateque”, el guateque dels somnis, eixe guateque

present també al curtmetratge de la mostra. Riem i plorem. Com ens divertim!

Fills de les nostres històries

Flashback. Anem cap arrere. Saltem al passat. Saltem al nostre passat. Als nostres records. En fer-ho mirem els artífexs de milers dels nostres moments de diversió. La lucidesa de la llum. Rere les pel·lícules hi ha els seus pares i mares: els creadors, els que les interpreten i els donen vida amb la seua sang, amb la seua respiració, amb la seua carn. Les històries que trien, les que narren, les que viuen, les que els i ens emocionen, també els retraten a ells. L'any 2021, Carlos Saura, en una entrevista que concedí a *Fotogramas*, la revista de cine degana d'Espanya, ho assenyalava: “Crec que un es despulla d'alguna manera quan conta una història. En el meu cas assumisc eixa comesa”. “A mi el que realment m'interessa de les pel·lícules és la història”, deia per la seua banda John Huston. “Si una història és bona i m'apassiona, acaba esdevenint una bona pel·lícula”, afegia. Per ell les històries que rodava eren biografies: “Biografies de personatges apassionants a qui no he conegut”, explicava. Ahab va existir. Herman Melville en dona fe. Gregory Peck el conegué, el va tractar. Quan van decidir parlar d'ell es desvestiren de les aparences.

Tot ens defineix, és font del nostre jo. Hi ha un afer ontològic en tot este festí. Consciència de ser. Quan parlen de cine, parlem de nosaltres; quan lloem un creador, quan l'assenyalem en un sentit positiu o negatiu, quan ens fixem en les seues històries, en els personatges, ens reatrem a nosaltres, de la mateixa forma que ells es despullen amb les seues pel·lícules. Parlem d'ells, però el seu treball és al nostre servei, perquè al remat sempre estem nosaltres, sempre parlem de

nosaltres mateixos. En la cova, protegits de tot mal, una cova en què veiem l'ombra de l'ombra, i que venerem igualment per bé que sabem que no és la veritat ideal. Ja ho digué Plató. L'al·legoria hi és.

Les pel·lícules canvien el món. Com els llibres. Com els amors. Com els odis. Moltes voltes, quasi sempre, són microcanvis, individuals, menuts, personals, però en són milions. S'afigen uns i altres i conformen un nou escenari, un nou món. Este nou món. El recent. L'immediat. Perquè ser cineasta és un ofici del segle XX. Tot allò vinculat al cine ho és. Així definia Guillermo Cabrera Infante en les seues memòries el treball del crític de cinema. Com és de revelador el fet que un escriptor cubà es desenganyara de la revolució castrista gràcies al cinema. Quin escàndol. Un documental que retratava la vida nocturna cubana, plena d'alegria i esplendor, durant el primer any de la revolució. Com se'ls va acudir? Era un espill. Llis. Això, en les estrictes i puritanes ments dels adalils de la dialèctica marxista era una ofensa. No volien que el món veiera eixa imatge d'ells mateixos, no volien que el món els reconeguera en eixe reflex; volien que l'espill els mostrara amb el fusell carregat, en les costes de l'illa, amenaçant el gegant estatunidenc. No som feliços, som feres. No riem. Quanta por al riure. Quanta por a la felicitat. Quanta por al nostre reflex. La nostra imatge i la que volem donar: la recepta de la neurosi.

Davant del calvinisme, davant la rendibilitat, davant del puritanisme, oposem el dret de ser feliços, de divertir-nos. El *ludus* és part de l'existència. Sense ell, la vida seria insuportable. Per això el cine té un aspecte lúdic que no es pot deixar de banda. El tren de joguet més gran del món, deia Orson Welles, el millor cineasta de la història per alguns, el cineasta que es reconeixia com a no cinèfil. En molts casos els cineastes frueixen més fent pel·lícules que veient-ne. Això

li passava a geni gros de *Ciudadà Kane*, la mirada esquiva i el somriure tort del qual a *El tercer home* va transcendir els marges de la història que protagonitzava per convertir-se en clixé, icona, referència. El senyal perfecte per a ell és el d'advertència. Gran encert.

Com també ens adverteix el gran John Ford, el gran patriarca, tort, en recordar-nos amb el seu escepticisme que hi ha alguna cosa singular en l'art audiovisual. Bona cosa dels millors cineastes hi busquen; no troben. Picasso, no et fan cas. Tota obra cinematogràfica té darrere una reflexió, a vegades inútil, altres vegades espontània, però sempre meditada. Els cineastes no juguen als daus. Volen imitar els déus i Einstein ja ho va advertir: Déu no juga als daus. Billy Wilder no jugava als daus. Veritat, Fernando? “Em passe la vida mirant, buscant”, confessava Ridley Scott a Koro Castellano en una entrevista de 1989. “Mirar no vol dir només localitzar, sinó estudiar, entendre, desxifrar. Per això jo no invente mai res, mai no cree mons diferents. Simplement els retrate. Soc un il·lustrador de mons.” Mons que no existeixen. Mons que formen part del nostre. Mons que formen part d'ell i, alhora, s'allunyen per donar-nos l'ideal o la seua aberració. Tots els mon. Totes les vides. Biografies de gent que no va existir. Alternatives a la vida. No es tracta únicament d'imitar la vida, com bé deia Pollack, malgrat que una de les millors pel·lícules dels anys cinquanta tinga, precisament, eixe títol enganyós: *Imitació a la vida*; es tracta de transcendir-la. Estem a la cúspide de la piràmide de Maslow. Per aquesta raó no es estrany que es diga que aquell que estima el cinema, el que fa en el fons és estimar l'existència. Fins a l'infinit i més enllà.

El que no és tradició és plagi

En el fons, el cine no és res nou. La cova, la cova. És tornar a

les coves per contar històries a la llum de les torxes, protegits de l'exterior, de les tempestes, dels vents, de les feres... Sempre buscant el foc, la flama eterna, per passar-la als qui venen darrere. És una cosa tel·lúrica. Visceral. Existencial. I així com les pintures rupestres, les pel·lícules tenen una funció indispensable per a les persones: són memòria. Sempre memòria. El que no és tradició és plagi, sentenciava d'Ors. Apliqueu-ho al cine. La llum no ve de les torxes, sinó que ix d'un projector, però finalment tot desemboca en la memòria. “Sense memòria no existim”, va escriure el premi Nobel José Saramago. Sense els records no estariem ací.

El principi de la Història el marca justament la primera volta que es va fer memòria. Els éssers humans ens hem obsesionat en trobar formes que feren sòlids els instants, que els prolongaren en el temps i per poder, al seu torn, transmetre'ls als altres, per deixar constància del nostre saber, del nostre dolor, de la nostra vivència, del nostre pensament. Tenim llenguatge perquè necessitem pensar. Pensem, per tant existim. Ací és on el cine té un paper únic, només comparable al de la literatura. I estes històries o no-històries, estos relats o no-relats, estos personatges, tots reals, es construeixen amb el mateix material amb què es generen els somnis i els malsons, i ens ajuden a conèixer el que no sabem, o a reconèixer el que sí sabíem, però no volíem admetre. L'horror, l'horror.

El llac de muntanya. Eixa imatge. Eixa estampa lacustre. En certa manera, visitar esta exposició és com pujar a una muntanya, buscar un gran llac i allà, al més alt, sols davall dels núvols, davant del llac que ens dona l'aigua que ens assacia, que ens refresca, l'aigua de vida, deixar també que ens torne una imatge que és la nostra. Només cal mirar la superfície llisa i neta que reposa entre els pics de neus perpètues que la custodien. Només hem de mirar els senyals que Amigó

ens mostra, que són eixe llac. La resta està dins nostre. Val la pena insistir: al final tot és memòria. És la necessitat d'existir. Ell pinta. Hi estic. Soc. M'emocione. Hi vaig viure. I nosaltres compartim el verb i li canvien el nombre. El fem nostre. Hi estem. Som. Ens emocionem. Vivim. Així és *Flashback*: un viatge a través de l'espill, com Alícia, un salt més enllà, sense por, cap a eixa necessitat de donar fe del nostre trànsit terrenal. Eixe és l'argument d'esta exposició, de l'art: l'efímera eternitat de què formem part i anomenem vida.

Carlos Aimeur Urios.



SOMNIS ASSENYALATS

Quan contemplem una pel·lícula somiem deserts. La foscor de la sala de cinema ens acull en nostres fantasies i les bressola al ritme de les imatges. Estes traces queden fixades de manera indeleble en la nostra memòria i ens acompanyen tota una vida per eixos ensonyaments que ens van commoure per primera volta i que mai no ens abandonaran.

Ximo Amigó ens convida a descobrir els seus somnis cinèfils forjats en un ramell de rostres, plans i mirades que resumeixen el seu amor per la gran pantalla. És una llarga seqüència sentimental de totes eixes imatges parpellejants que han deixat una empremta profunda en la seua identitat, com a persona i com artista.

El cinema és un món oníric i alhora material. Cel·luloide físic al seu moment i aparença de moviment. Somni i realitat. La sala de cinema ens acull en l'obscuritat per tal d'assistir, entre allò fantasiós i allò èpic, entre el mundà i l'extraordinari, a notables esdeveniments que ens acompanyaran pel nostre deambular més prosaic. Té alguna cosa de reverencial i místic que prové del silenci i la penombra, d'eixes esglésies contemporànies de la fantasia on s'oficien totes les històries que abans monopolitzava la religió i que ara emergeixen de la gran pantalla. Eixa atmosfera solemne que acompanya el desfilar quasi hipnòtic de les imatges.

Com a espectadors acceptem implícitament este pacte d'il·lusió subscrit abans de cada sessió amb els seus creadors. Esta ficció, este artifici visual és assumit com a real al moment mateix que ens seiem a la butaca. Si no fora així l'experiència no funcionaria. Acceptem que assistim en eixe mateix instant

a la conquesta de Troia a mans d'un heroi mitològic, a l'exploració de Mart per un astronauta amenaçat o al darrer alé del vaquer que després d'un tiroteig agonitza rere unes roques acuitat pels perseguidors. Les imatges han de tindre el poder de suplantar la realitat, existent o figurada. Tota la posada en escena ha d'estar al servei d'un artifici que ens faça perdre la noció del temps i de l'espai, ha de submergir-nos en una història que ens porte a creure que el món al nostre voltant ha desaparegut. No mirem el rellotge, no recordem les nostres angoixes quotidianes, solament existeixen unes ombres de llum que parpellegen, al menys en el cinema analògic –per bé que ara esta al·lusió no és sinó una llicència d'un món perdut–. es desdibuixen les fronteres entre allò real i allò imaginat, entre el somni i la vigília, entre allò material i allò figurat. Som part d'uns somnis que passen a formar part de nosaltres i que ens acompanyaran mentre siguem capaços de recordar.

Ximo Amigó reuneix, de manera intuïtiva, eixes dos condicions antagonistes de l'art cinematogràfic, amb un esforç singular que aglutina allò material, i fins i tot industrial, d'eixos senyals de trànsit antics ara reciclats i actualitzats amb les representacions de les velles estrelles que despertaren els somnis de milions d'espectadors, ell mateix inclòs. En este viatge artístic plasma materialment una crònica sentimental de les imatges que han marcat la seua trajectòria. Estereotips i singularitats. Actors i actrius, estrelles, directors i compositors de bandes sonores. No és una llista exclusivament d'obres mestres, concepte este prou superat en els nostres temps, encara que la major part ho són. No és tant una relació de grans pel·lícules que van ser-ho sinó de pel·lícules que li deixaren empremta i continuen acompanyant-lo, perquè les obres clàssiques són sempre aquelles que ens segueixen més enllà del moment en què ens arriben per primera vegada.

I diem que l'autor és capaç de sintetitzar eixe oxímoron conceptual que representa el cinema del material i l'oníric, de l'existent i el figurat, del realitzat i el projectat en un recorregut singular de suports que en condensen la paradoxa. És un lloc comú recordar Hollywood com la Fàbrica dels Somnis perquè ningú com eixa institució difusa des de l'aparició en la dècada de 1910 fins als nostres dies ha sigut capaç de projectar tanta fantasia i evasió amb processos tan nítidament empresarials i, fins i tot, podríem dir industrials. Històricament, i fins i tot hui en dia, realitzar una pel·lícula és un procés car i complex on centenars de persones ajunten esforços per compondre uns centenars de plans que seduïsquen l'atenció de públics massius. De fet, si bé podem parlar de milers de pel·lícules filmades des de l'aparició del cinematògraf fins a hui, són desenes de milers les que es quedaren pel camí i mai no es realitzaren, restaren en un llim de possibilitats del que mai sabrem si aconseguiran escapar. Parlem d'una fórmula empresarial que construí Hollywood, però també la resta cinematografies nacionals amb el temps acabaren per imitar un model que feia viable eixe procés artístic col·lectiu tan complicat.

Ximo Amigó enclou en eixos suports senyalístics amb tota la seua càrrega industrial, amb tota eixa qualitat material aspra i contundent, les representacions fantasioses del cinema en forma de cares i seqüències. Allò fabril, en forma de xapa i metall, de números i figures de traços grossos que remetien a la quotidianitat del trànsit rodat. Un senyal de prohibició, un altre de perill, un informatiu. Una diva dels anys quaranta, un cowboy mític, una estrella que va fer fantasiejar milions de fans, un compositor que amb la seua música ens bressolà en els nostres somiejos. Un joc en què cal endevinar l'origen del suport i la figura que el suplanta. Una simbiosi perfecta

del que representa eixe pacte d'il·lusió del qual hem parlat.

Eixos marcs es converteixen en la clau de la selecció, perquè la nostra existència és sempre una contínua elecció i per al creador el repte sempre és major en exposar-los al públic. Ací el creador ha de dir: estos són els films que m'han marcat, els que diuen també el que soc i el que vaig ser, els que m'han conformat també com artista. És pràcticament un procés de reconstrucció personal.

Estos senyals condicionen l'obra i alhora col·laboren amb ella. Marquen els límits del que es mostra, delimiten les fronteres del repertori que, majoritàriament, s'ha centrat en persones. El cercle, el triangle, no són formats cinematogràfics. En l'origen, el destí de la projecció va ser el quadrat per anar eixamplant-se progressivament cap al rectangle i traçant un camí que donà més protagonisme a les tendències panoràmiques des de mitjan segle XX. El cine és allargat, una extensió on encaixen de forma idònia figures, decorats i paisatges. Panoràmic com pròpiament la nostra mirada. Això l'ha obligat a centrar-se en les persones més que en els llocs, en les cares més que en els escenaris.

I tot això ha delimitat esta selecció de moments que sempre es fa dolorosa per tot el que queda a fora, perquè sempre és subjectiva i personal però sempre exigeix renúncies. Cada persona mostrada ací en un senyal remet a un moment vital, a una experiència pròpia. La nostra percepció de les pel·lícules es veu condicionada per una bateria d'experiències individuals; quan van ser vistes, on, amb qui i en quina situació vital. Com el mateix art, cada pel·lícula és diferent en cada persona i cada llista de títols és canviant igual que el riu de la vida. Hui són estos títols, podem afirmar, demà en poden

canviar alguns, més enllà poden ser-ne uns altres diferents, o no. Com podria haver dit el filòsof, jo soc jo i les meues pel·lícules.

Gràcies a estes preferències podem conèixer millor l'autor, quasi tant com en els traços, les ombres i els dibuixos. En les presències i les absències. Per la mateixa disposició de les obres a l'exposició. Pel joc visual en l'oposició de les figures que són també personatges que han treballat junts en el plató de rodatge i que s'ha forjat l'un amb l'altre, com ara tàndems inseparables.

El rostre s'ha d'adaptar als senyals, al seu color, a la seua forma. Predominen primers plans fotogràfics. L'interés se centra en les persones, en les estrelles, ben caracteritzades en alguns del seus personatges més cèlebres de certes actuacions o en retrats de l'època, principalment en el cas dels directors. To i així no hi falten altres cares més anònimes per a l'espectador, però que gràcies a les seues composicions musicals forjaren mites que ens acompanyaran sempre. Com poden ser John Barry, Nino Rota o John Williams. Altres mestres de la direcció com ara Orson Welles o Truffaut, sense pretensió de ser exhaustiu, són més reconeixibles.

Però per damunt de tot despunten les estrelles que són el centre d'interés perquè, parafrasejant Dashiell Hammett a *El Falcó Maltés* (j. Houston, 1941), formen part del material amb què estan forjats els somnis. Formen eixe relat personal d'un panteó particular de mites que són essencials per a entendre com es va modelant des de la infància la passió pel cinema. Estes o aquelles figures que ens han commogut, emocionat o enamorat i ens van conduir a eixe moment únic d'entrar a una sala fosca per respirar amb ells. Apareix Robert Redford o bé Kirk Douglas, Ava Gardner o Katharine Hepburn,

i molts altres. Alguns amb seus rostres, que caldrà desxifrar, en pel·lícules il·lustres. No hi ha pretensió de compleció perquè no és una llista on incloure tots aquells que van ser, sinó únicament els que l'artista ha decidit convidat ara per tal de dibuixar la seua relació íntima amb el cine.

Durant més d'un segle eixes celebritats han seduït milions d'espectadors que n'han imitat les formes de vestir, de pentinar-se, de fumar o de mirar. Han creat modes, tendències i fins i tot actituds davant la vida. Als anys trenta, els fabricants de camisetes interiors per a home protestaven a la productora Columbia perquè en l'èxit aclaparador de Frank Capra *Succeí una nit* (1934), Clark Gable es desvestia en una seqüència i baix de la camisa no duia roba interior, i la resposta del públic significà un descens enorme de les vendes d'esta peça de vestuari. Més endavant arribà la revenja. Als anys cinquanta aparegué la imatge icònica de Marlon Brando a la pel·lícula *Un tramvia anomenat desig* (Elia Kazan, 1951), vestit pràcticament tot el metratge amb una camiseteta blanca i convertí eixa peça en un símbol de la joventut rebel.

En el procés de recol·lecció d'imatges, Ximo Amigó evidencia l'esforç per fugir de la majoria de les representacions més repetides i que han arribat a conformar el patrimoni visual del segle XX, però que a força de ser repetides en infinitat de moments per l'art, la publicitat o la fotografia han acabat per convertir-se en clixés gastats. Des de la sentimental figura de Xarlot assentat al costat del xiquet en la llinda d'una porta, fins a la rotunda presència de Marilyn subjectant-se la falda impulsada pel corrent d'aire d'una de les eixides del metro de Nova York. I altres desenes de representacions se'ns venen a la ment quan pensem en eixos moments imperibles que, a diferència del que s'expressa en un altre moment inoblidable del sèptim art, no es perdran com llàgrimes en la pluja.

El repte de cada moment per a l'espectador és anar descobrint noms en les obres, reconèixer cada personatge inserit en uns suports, insinuat en traços propers, per moments, a l'abstracció. Deixar-nos portar per la proposta que fa l'autor d'endevinar qui s'amaga darrere de cada senyal, des dels més evidents als més escapadissos.

Assistim a la desfilada d'un passat cinematogràfic que també és el nostre. En cap mitjà de comunicació, i el cinema n'és un dels més poderosos encara que no ho tinguem molt present, la pròpia història és tan determinant. No ho és ni per a la ràdio, tot i la seua implicació emocional, ni per a la premsa ni la televisió. Són molt més efímers. El cinema més que present és passat, perquè representa allò que hem vist a través seu i amb el temps. El vell adagi de la professió deia que amb el diari d'ahir s'emboïcava el peix de hui. Amb les pel·lícules d'ahir, en canvi, revivim aquell present i recordem el nostre propi passat. Sempre ens acompanyaran. Som també allò que hem vist.

Enrique Bordería Ortiz
Professor titular de periodisme de la Universitat de València



Ximo Amigó (Bonrepòs i Mirambell, València, 1965). Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, ha obtingut en una llarga i intensa trajectòria artística diversos premis i reconeixements a la seua labor en certàmens i convocatòries organitzades per institucions públiques així com entitats privades de tota Espanya.

El 1989 realitza la primera exposició individual en una galeria d'art, la de Rita García (València), i des de llavors ha exposat regularment en altres galeries espanyoles com La Nave (València), Cànem (Castelló), Italia (Alacant), May Moré (Madrid), Art del Rec (Barcelona), Adora Calvo (Salamanca), Sandunga (Granada) o Milagros Delicado (Cadis). Algunes d'estes galeries han presentat les seues obres en fires internacionals d'art com ara ARCO, ArteSantander, Arte Lisboa, Art Madrid, New Art de Barcelona o la MIART, Fiera Internazionale di Arte Moderna e Contemporanea de Milà.

Entre les exposicions col·lectives en què ha participat destaquen *A l'Oest. Joves en el 91*, Club Diario Levante (València, 1991); *Entre els huitanta i els noranta*, Pavelló de la Comunitat Valenciana – EXPO '92 (Sevilla, 1992); *Garatge. Imatges de l'automòbil en la pintura espanyola del s. XX*, Fundació Eduardo Barreiro (Madrid i Santiago de Compostel·la, 2000); *Des dels 90*, Sala Parpalló – MuVIM, Diputació de València (València, 2002); *Afinitats*, Fundació Tres Culturas MED-OCC (itinerant per Espanya i el Marroc, 2003); *Nostàlgia de futur. Homenatge a Renau*, Centre del Carme, Generalitat Valenciana (València, 2009); *Cartografies de la Creativitat, 100% valencians*, Centre del Carme, Generalitat Valenciana (València, 2010); *1a Bienal Internacional* (Casablanca, el Marroc, 2012) i *Estudis d'Art*, Fundació Caixa (València, 2015), així com les realitzades a València amb el col·lectiu d'artistes Cazadoras Asociados, del que és membre des de la creació el 2013.

Posseeixen obres seues importants col·leccions com la del Museu d'Art Contemporani Unión Fenosa MACUF; *Col·lecció Testimoni*/ La Caixa; Fundació Caixa; Fundació Antonio Pérez; Iberdrola; OlorVisual / Fundació Ernesto Ventós; DKV; Fundació Mainel; Centre d'Art Contemporani Essaouira; Calcografia Nacional – Reial Acadèmia de San Fernando; Col·lecció CAM Caixa d'estalvis del Mediterrani; Banc de València; Diputació Provincial de Ciudad Real; Fonts d'Art Universitat Politècnica de València o la Fundació López Piñero.

Ximo Amigó desenvolupa tota la seua obra per sèries, que es van succeint en el temps: *Trinquet*, *Ullar*, *Manipuladors*, *Cor de guix*, *El vizconde demediado...* i entre les més recents destaquen la reunida davall l'epígraf *L'home dibuixat* –exposada entre 2018 i 2021 en el Museu de les Drassanes (València), la Fundació Antonio Pérez (Conca) i l'Institut Municipal de Cultura IMC (Meliana)–, i *Senyals d'identitat*, presentada per primera volta l'estiu passat a la Fundació Caixa de Sagunt.

El traç del llapis, títol de la coberta del present número de *21vientiúnversos*, pertany a esta darrera sèrie, en què el pintor usa com a suport únic dels seues treballs antigues senyals de trànsit. Ximo Amigó aprofita les seues formes bàsiques geomètriques –inequívokes i universals– així com les textures i les empremtes que han deixat sobre el metall el pas del temps, la meteorologia o l'acció humana, per a dibuixar i pintar damunt temes recurrents al seu imaginari artístic, convertint-les així en els “senyals d'identitat” propis.



Orson Welles
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
109 x 120 cm.

FlashBack

Ximo Amigó



John Ford
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 143 x 160 cm.



John Wayne
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 143 x 160 cm.



Sergio Leone
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
143 x 160 cm.



Clint Eastwood
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
143 x 160 cm.





Werner Herzog
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
109 x 120 cm.



Klaus Kinski
Aguirre, la cólera de Dios, 1972
De Werner Herzog
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
109 x 120 cm.



Sydney Pollack
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
109 x 120 cm.



Robert Redford
Las aventuras de Jeremiah Johnson, 1972
De Sydney Pollack
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
109 x 120 cm.



John Huston
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2023)
109 x 120 cm.



Gregory Peck
Moby Dick, 1956
De John Huston
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2023)
109 x 120 cm.



Ridley Scott
Mixta s/ señal ferroviaria de fibra de vidrio (2024)
Ø 90 cm.



Harrison Ford
Blade Runner, 1982
De Ridley Scott
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Liliana Cavani
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Charlotte Rampling
 Portero de noche, 1974
 De Liliana Cavani
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.





Francois Truffaut
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Jean-Pierre L aud
 Los 400 Golpes, 1959
 De Fra ois Truffaut
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Luis Buñuel
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



El Perro Andaluz, 1929
 De Luis Buñuel
 Mixta s/ señal ferroviaria de PVC (2024)
 Ø 90 cm.





La Caza, 1966
De Carlos Saura.
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
60 x 150 cm.



Nino Rota
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Vangelis
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



John Williams
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Hans Zimmer
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.

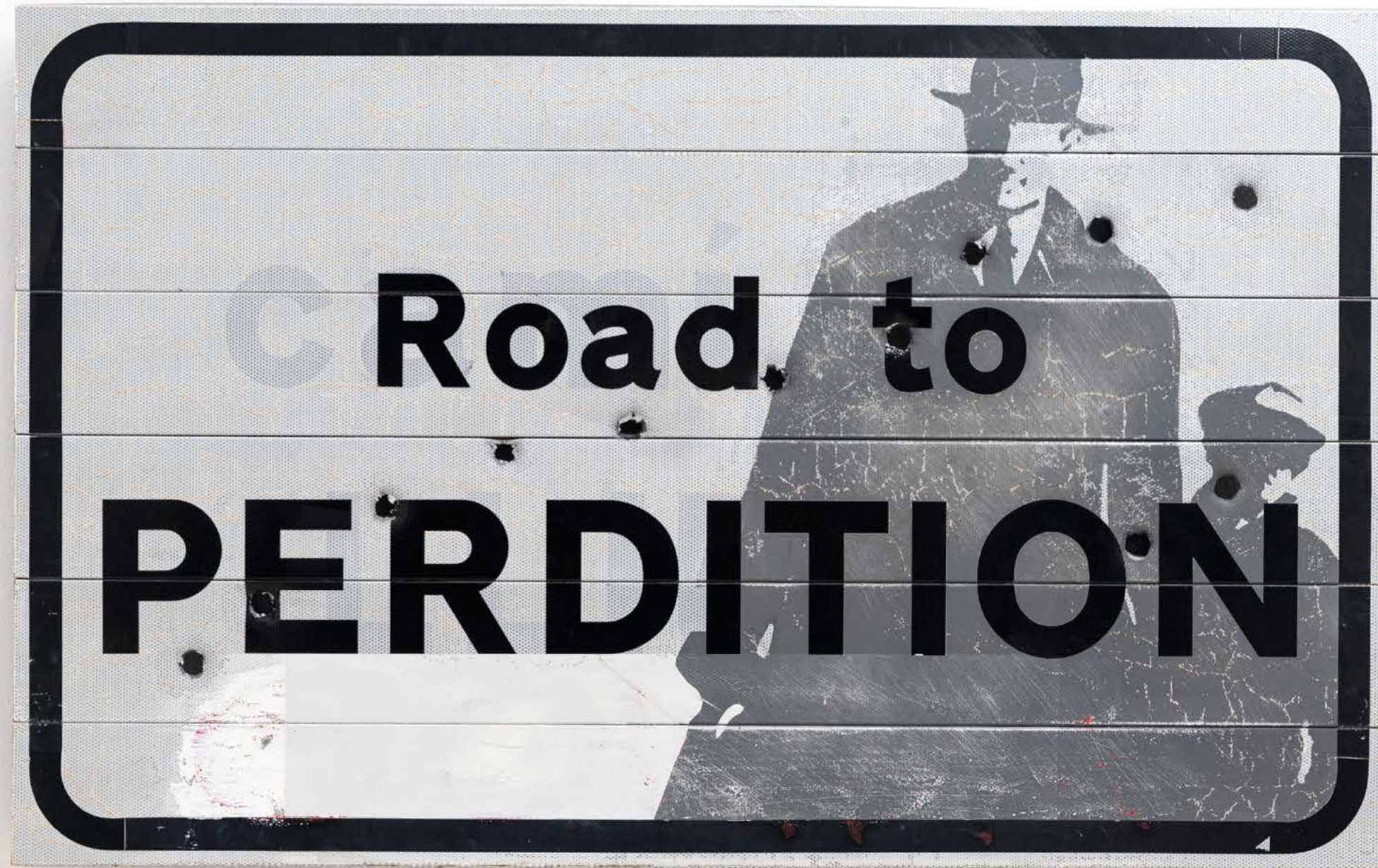


John Barry
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Ennio Morricone
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.





Road To Perdition, 2002
De Sam Mendes
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
107 x 170 cm.



Billy Wilder
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Federico Fellini
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Pier Paolo Pasolini
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Sam Peckinpah
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.





José Isbert
El Verdugo, 1963
De Luis García Berlanga
Mixta s/ señal ferroviaria de PVC (2024)
Ø 90 cm.



Spencer Tracy y Freddie Bartholomew
Capitanes intrépidos, 1937
De Victor Fleming
Mixta s/ señal ferroviaria de fibra de vidrio (2024)
90 x 90 cm.



Anna Magnani
 Mixta s/ señal ferroviaria de fibra de vidrio (2024)
 Ø 90 cm.



Albert Dieudonné
 Napoleón, 1927
 De Abel Gance
 Mixta s/ señal ferroviaria de fibra de vidrio (2024)
 Ø 90 cm.



Vittorio De Sica
Mixta s/ señal ferroviaria de fibra de vidrio (2024)
Ø 90 cm.



Kirk Douglas
Senderos de gloria, 1957
De Stanley Kubrick
Mixta s/ señal ferroviaria de fibra de vidrio (2024)
Ø 90 cm.





Ava Gardner II
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Ava Gardner I
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 Ø 90 cm.



Kathryn Bigelow
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Meryl Streep
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Jane Campion
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Barbra Streisand
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Stanley Kubrick
Mixa s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Fürgen Prochnow
Das Boot, 1981
De Wolfgang Petersen
Mixa s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.





Liza Minnelli
Cabaret, 1972
De Bob Fosse
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Sophia Loren
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Robert De Niro
El Cazador - The Deer Hunter, 1979
De Michael Cimino
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



James Stewart
La Ventana Indiscreta, 1954
De Alfred Hitchcock
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Robert Duvall
Apocalypse Now, 1979
De Francis Ford Coppola
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Katherine Hepburn
Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
Ø 90 cm.



Gallipoli II, 1982
 Mixta s/ señal metálica de tráfico (2024)
 90 x 90 cm.



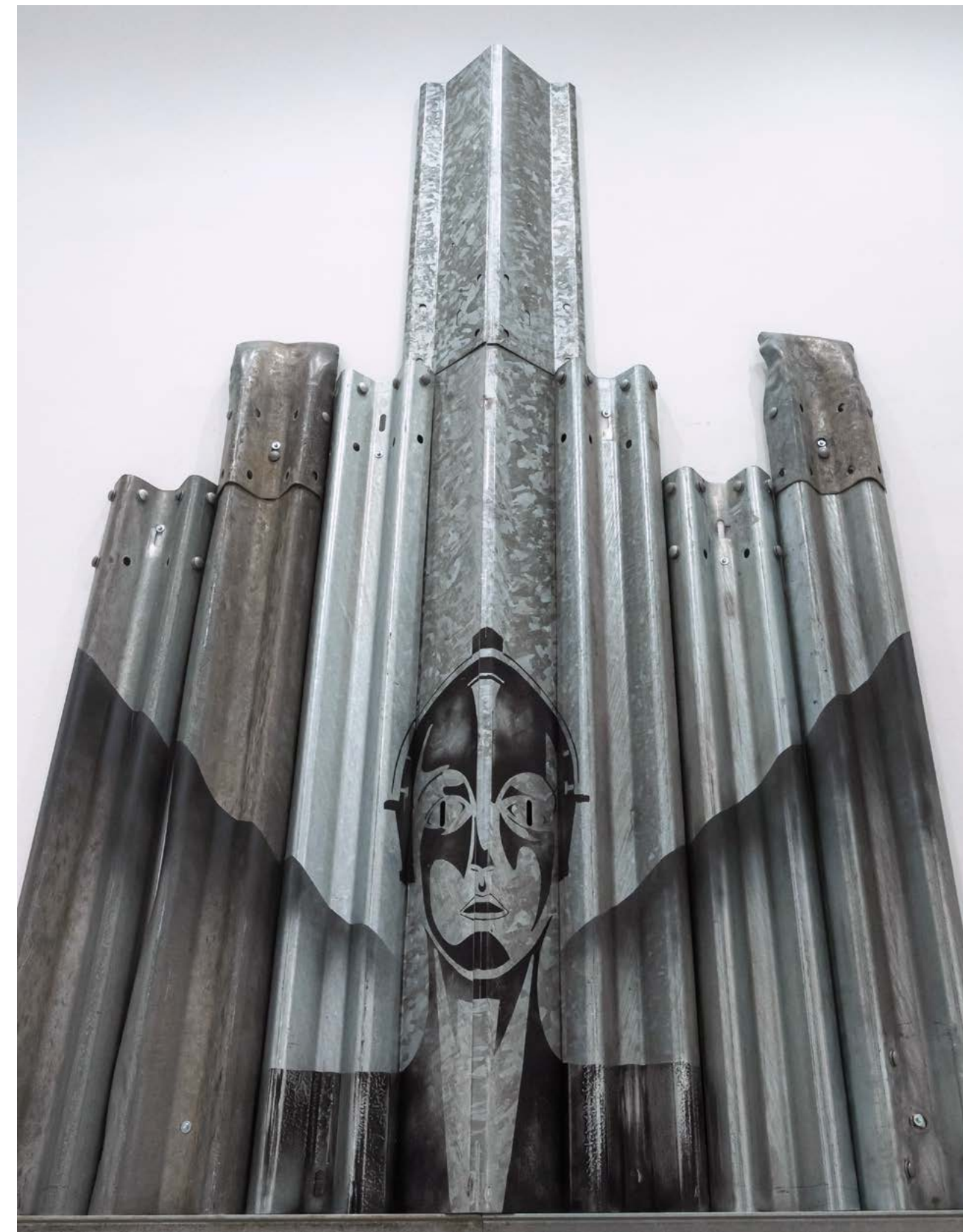
Gallipoli I, 1982
 De Peter Weir
 Mixta s/ señal ferroviaria de fibra de vidrio (2024)
 Ø 90 cm.





King Kong, 1933
De Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack
Mixta s/ señales metálicas de tráfico (2024)
Políptico de 25 Piezas. 400 x 200 cm.







Metrópolis, 1927
De Fritz Lang
Mixta s/ biondas y protecciones metálicas para motoristas
300 x 223 cm.







Villanos en cinemascopel/ hermosas damas y altivos/ caballeros del sur/ tomaban el té en el Roxy/ Cuando apagaban la luz. Ahora están aquí, en Valencia, en *Flashback* la nueva exposición de Ximo Amigó (Bonrepós i Mirambell, 1965) que inauguramos con la Fundación Chirivella Soriano. Esta muestra, que se puede contemplar desde este 20 de septiembre en el Museo de la Ciudad, está llamada a ser una de las grandes protagonistas del otoño artístico valenciano y es un nuevo ejemplo de la creatividad y el talento de este pintor que, desde que se dio a conocer en 1989 con su primera muestra en la galería de arte valenciana Rita García, se ha convertido en uno de los nombres propios del arte español.

Licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, en su dilatada trayectoria Amigó ha sido reconocido con diversos premios en certámenes y convocatorias de toda España y su trabajo se ha expuesto con regularidad en galerías como la añorada La Nave de Valencia que lideraba Marisa Jiménez, clásicas como Cànem de Castellón, Italia de Alicante, May Moré de Madrid, Art al Rec de Barcelona, Adora Calvo de Salamanca, Sandunga de Granada o Milagros Delicado de Cádiz. Algunas de estas galerías han presentado sus obras en ferias internacionales de arte como ARCO, Arte-Santander, Arte Lisboa, Art Madrid, New Art de Barcelona o la MIART Fiera Internazionale d'Arte Moderna e Contemporanea de Milán.

Flashback se compone de los recuerdos cinematográficos del pintor valenciano, recuerdos que se convierten a su vez en memoria emocional y sentimental de los espectadores que asistimos a ella. Esta selección compuesta por 56 obras es una prolongación natural de su anterior exposición, *Señas de identidad*, presentada por primera vez en la primavera de 2023 en la Fundación Bancaja de Sagunto, en la que Amigó empleaba como soporte señales de tráfico para hacer un recorrido por la iconografía de nuestro tiempo, tomando como referente, principalmente, los retratos de algunas de las grandes pioneras de la aviación, pero también símbolos recurrentes o su propio *home dibuixat*.

Ahora el pintor da un paso adelante en esa línea y, en un juego metalingüístico, para plasmar sus señas de identidad cinéfilas emplea de nuevo señales de tráfico que, al pasar por sus manos, adquieren un nuevo sentido y nos invitan a evocar nuestros propios recuerdos. De ahí el tan bien traído título, ya que, al contemplar estas obras, estos retratos de los grandes nombres de la historia del cine, quienes los vemos vivimos un flashback que nos retrotrae a nuestras infancias y adolescencias, cuando aún nos enamorábamos de las estrellas del cine y aspirábamos a emular a nuestros héroes o heroínas.

La nómina de artistas abarca prácticamente todas las épocas del arte cinematográfico, si bien, como es lógico, hay premienencia de actores y actrices, así como de directores, de la llamada era dorada. En la línea de algunas de sus series ya clásicas como *Trinquet*, *Ullar*, *Manipuladors*, *Cor de guix*, *El vizconde demediado*, y la celebrada *L'home dibuixat*, que se expuso entre 2018 y 2021 en espacios como el Museo de las Atarazanas o la Fundación Antonio Pérez de Cuenca, *Flashback* está llamada a ser un punto y aparte en la carrera pictórica de Amigó.

No se me ocurre mejor compañía en este viaje al séptimo arte que la de una entidad como la Fundación Chirivella Soriano, que lleva dos décadas haciendo que el arte contemporáneo, en general, y los artistas valencianos, en particular, sean protagonistas de la vida cultural; ni se me ocurre tampoco mejor espacio que éste, el Museo de la Ciudad, el museo de todos los ciudadanos de Valencia, para evocar esta pasión imperecedera que es el cine. Joan Manuel Serrat puede estar tranquilo; los fantasmas del Roxy ya tienen hogar.

José Luis Moreno
Concejal de Acción Cultural, Patrimonio
y Recursos Culturales, del Ayuntamiento de Valencia.



SEÑALES DE CINE. MEMORIA VITAL.

*Cine, cine, cine,
más cine por favor,
que todo en la vida es cine
y los sueños cine son.*

Luis Eduardo Aute.

En Junio del año pasado una llamada de Marisa Jiménez (persona clave en la difusión del arte contemporáneo en nuestra ciudad) me indicó la conveniencia de visitar la exposición “Señales de identidad” de Ximo Amigó en la sala de la Fundación Bancaja de Sagunto.

En mi visita coincidí con Ximo, que tuvo la amabilidad de acompañarme en el recorrido de la exposición, y observé que una de las zonas de la sala estaba dedicada a la película “Moby Dick” dirigida por John Huston y protagonizada por Gregory Peck.

Hablando con el artista me adelantó su proyecto de seguir pintando, sobre viejas señales de tráfico, aquellas películas, directores, actores, actrices o compositores musicales que le habían causado un impacto vital.

El proyecto, aunando pintura y cine, era merecedor de una exposición que ahora ha visto la luz gracias al acuerdo de colaboración entre el Ayuntamiento de Valencia, a través de la Concejalía de Acción Cultural, Patrimonio y Recursos Culturales, y nuestra Fundación, siendo el Museo de la Ciudad un marco idóneo para esta muestra.

El título “Flash-Back” que literalmente pueda traducirse como vuelta atrás, también alude a la evocación, al recuerdo. Nuestra cronología vital se rompe cuando se intercala una escena, una imagen, una frase, incluso un gesto que nos remite a aspectos del pasado.

El cine es narración hecha de imágenes en movimiento de una determinada historia y en cuanto historia es la memoria de esas mismas imágenes.

El ejercicio de la memoria del espectador de cine consistirá en constatar el placer que supone recordar imágenes, secuencias o escenas de películas que, por alguna razón, se han convertido en hitos de nuestra propia historia personal.

Ese recuerdo que se torna imborrable en nuestra memoria denota que el cine habla en pasado, pero emergiendo éste con permanente virtualidad.

Walter Benjamin en la *V Tesis sobre la filosofía de la historia* señala que *articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal como ha sido”; significa apoderarse de un recuerdo tal como refulge en un instante de peligro.* (1)

La historia, también la de cada uno de nosotros, es un tiempo abierto y en constante redefinición, que conocemos a través de imágenes fugaces que condensan el tiempo y que se transmite mediante la yuxtaposición de esas imágenes.

Marc Augé entiende que *la memoria del pasado, la espera del futuro y la atención al presente ordenan los dispositivos destinados a pensar y administrar el tiempo.* (2)

Ximo Amigó en esta serie de obras que ahora presenta ha cosificado su pasado y su universo cinematográfico trasladándolo al presente.

En ese sentido el cine instauro un proceso de construcción de sentidos de la memoria. Produce un efecto de reconocimiento, no necesariamente de mimesis, y así proporciona un modelo de reflexión estético e ideológico.

En ese proceso de cosificación de recuerdos a través de su pintura, Ximo Amigó utiliza señales de tráfico como soporte. Señales que por definición encerraban un mandato imperativo que ahora tras su nuevo contenido pictórico y su deterioro temporal y meteorológico, en sutil paradoja, se tornan en imágenes representativas de sueños cinematográficos del artista.

Lo imperativo deviene en onírico tras la intervención artística. Una prueba más de la capacidad del arte como *reconfiguración del orden establecido, como cuestionamiento de lo sensible.* (3)

Esta muestra tiene como valor añadido el traer a colación la evidente transversalidad entre pintura y cine que viven en constante convergencia.

Convergencia a pesar de la evidente diferencia determinada por el carácter móvil de la imagen del cine y el carácter estático de la imagen pintada.

John Berger gráficamente alude a esta diferencia al decir que *la imagen pintada transforma lo ausente, porque sucedió lejos o hace mucho tiempo, en presente. La imagen pintada trae aquello que describe el aquí y ahora. Colecciona el mundo y lo trae a casa.*

El cine nos transporta desde el lugar en que estamos hasta la escena de la acción..... La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte. (4)

Pese a esa diferencia marcada por el movimiento, existen múltiples interacciones entre pintura y cine, ya sea como referente iconográfico en el cine de ambientación histórica, o cuando sirve como argumento, en los biopics de los pintores, cuando un cuadro aparece en una película y especialmente cuando los cineastas intentan escenificar la pintura misma, sus luces, sus motivos, sus contraluces, sus sombras.

Utilicemos dos ejemplos gráficos en los que el cine recibe una influencia pictórica:



Obra (derecha): 'House by the railroad' (1925), de Edward Hopper.
Película (izquierda): 'Psicosis' (1960), de Alfred Hitchcock.



Obra (derecha): 'La torre de Babel' (1563), de Pieter Brueghel.
Película (izquierda): 'Metrópolis' (1927), de Fritz Lang

Víctor Erice en su película documental “El sol del membrillo” (1991) expresa con claridad esa relación entre pintura y cine, presentando el proceso de elaboración de un cuadro que pinta Antonio López. Marca con nitidez cómo el paso del tiempo cambia luces y contrastes, dotando de movilidad a la pintura.

José Luis Borau entiende que en el cine *bajo varias capas, el sustrato plástico permanece. Incluso se produce un efecto de ida y vuelta, según el cual hallazgos visuales que un día fueron tomados del lienzo regresan al mismo a través de una creciente presencia e influencia cinematográfica.* (5)

El cine lleva más de un siglo estimulando la imaginación y el espíritu artístico de un gran número de creadores.

Los pintores desde el Impresionismo muestran su interés por plasmar el movimiento en sus obras, primero por influencia de la fotografía y del cine después con los futuristas a la cabeza que le dedicaron un Manifiesto en 1916.

Existen ejemplos de cineastas que colgaron los pinceles para cambiarlos por la cámara como Fritz Lang o John Huston.

En esa línea de mutua interrelación, es muy esclarecedor como relata David Lynch en su libro “Atrapa al pez dorado” como surgió su interés por el cine: *Un día estaba sentado en una sala enorme de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. La sala se dividía en cubículos pequeños. Yo estaba en el mío; serían las tres de la tarde. Me encontraba a medio pintar un cuadro de un jardín por la noche. Había mucho negro y plantas verdes que emergían de la oscuridad. De pronto, las plantas empezaron a moverse y oí el viento. ¡No iba drogado! Pensé que aquello era fantástico y comencé a preguntarme si el cine podía ser un modo de dar movimiento a la pintura.* (6)

Según Borau las características del cine transvasadas a la pintura son *el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento.* (7)

Pintura y cine se nutren mutuamente como si se tratase de una simbiosis de la expresión artística en permanente estado evolutivo.

Evolución y retroalimentación que va más allá de la comunicación, que atañe a la mera circulación de la información, para constituirse en modos de transmisión que tienen que ver con la dinámica de la memoria colectiva, generando un confín histórico.

Las señales de cine pintadas por Ximo Amigó son también señales de vida.

La palabra vida trasciende del simple hecho biológico porque implica la constatación de un fin que nos permite soñar, pensar en nuestros sucesos particulares como un algo relacionado con otro algo más universal. Así el concepto de vida se torna brillante y provocador, existiendo un nexo con la estética que da sentido a la vida.

Aunando pintura y cine Ximo Amigó nos recuerda que el significado de la vida no es algo que encontramos de forma inmediata, lo esencial no es la vida natural, sino la vivencia, el sueño cumplido, el amor duradero, la experiencia vivida, o mejor revivida.

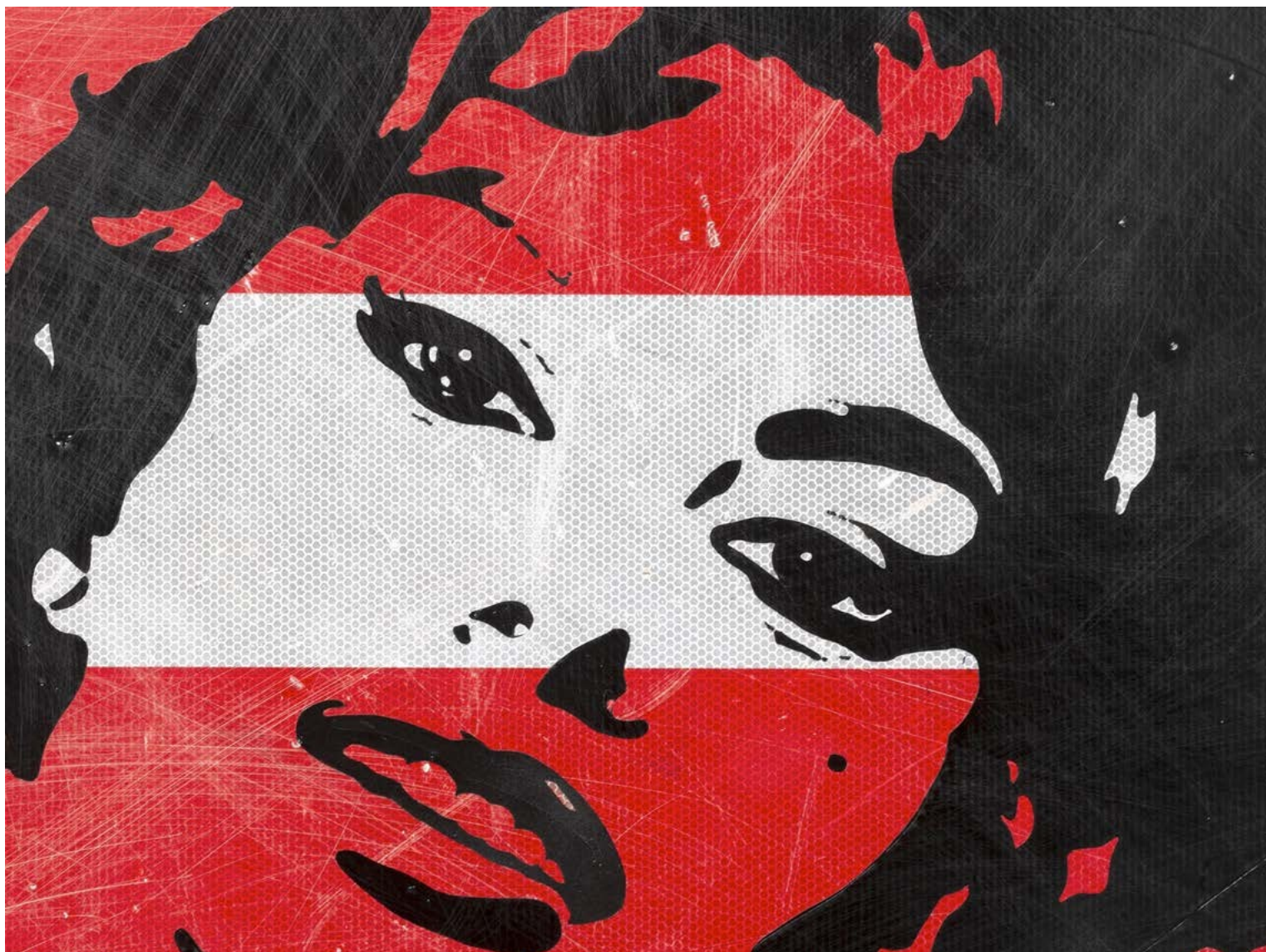
Cada señal de cine pintada por Ximo Amigó nos hace revivir y sólo a través de esa experiencia podemos evitar la desaparición del presente convirtiéndolo en una presencia para siempre. Por eso es tarea del arte preservar nuestro mundo de la caducidad, del olvido y de la muerte, dotándolo de un sentido trascendente.

Vivir es también soñar y como cantaba mi añorado amigo Luis Eduardo Aute, los sueños cine son.

Manuel Chirivella Bonet.

Presidente de la Fundación Chirivella Soriano

- 1.-Walter Benjamin. “Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política.” Alianza editorial. Madrid (2021).
- 2.-Marc Augé. “Las formas del olvido.” Editorial Gedisa. Barcelona (1998).
- 3.-Jacques Rancière. “El espectador emancipado.” Editorial Manantial. Buenos Aires (2010).
- 4.-John Berger. “Cada vez que decimos adiós.” Ediciones de la Flor. Buenos Aires (1997).
- 5.-José Luis Borau. “La pintura en el cine. El cine en la pintura.” Editorial Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid (2003).
- 6.-David Lynch. “Atrapar al pez dorado”. Reservoir Books. Penguin Random House Editorial. Barcelona (2016).
- 7.-José Luis Borau. “La pintura en el cine. El cine en la pintura.” Editorial Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid (2003).



UN VIAJE A TRAVÉS DEL ESPEJO

Flashback. Existe una palabra en castellano sinónima: analepsis. La tradición invita a que la primera se use en cine, más condicionado por el inglés, su *lingua franca*, y la segunda se emplee en literatura, por aquello de las raíces clásicas griegas. Flashback. Qué palabra tan oportuna. Qué atinada. No existe mejor descripción de esta exposición. Rompemos el presente, la línea del tiempo, y vamos atrás, al pasado, a lomos de estos retratos, de estas imágenes.

La memoria ha sido parte esencial de la narrativa, una memoria que nos llega filtrada por las voces que la evocan. El poeta que recita una historia, que la canta, está en la base de nuestra literatura, es un pilar de la misma. Homero, el juglar que entonaba el Cantar del Mío Cid... El narrador extradiegético, el que nos cuenta los hechos, el que detalla el mundo al que nos lleva, el que le da sentido desde fuera. De ahí pasamos al narrador que ha formado parte de ese mundo. Es el narrador diegético, el que está dentro de la historia. Es un paso adelante. La memoria de los hechos se convierte en un personaje. Joseph Conrad hizo de él un topo literario: Charlie Marlow contando historias. Flashbacks. Aquí estoy y recuerdo esto. Hasta en cuatro libros, desde *Juventud* a *Azar*, pasando por *Lord Jim* y, claro está, *El corazón de las tinieblas*. Este último dio pie a esa obra maestra que es *Apocalypse Now*, en la que Robert Duvall olía napalm por las mañanas, antes de desayunar, mientras de fondo sonaba 'La cabalgata de las valquirias' de Wagner ahogando el ruido de las aspas de los helicópteros que sobrevolaban el río Nung. Recuerdo el Apocalipsis. Recuerdo el horror, el horror.

Flashback. Ximo Amigó (Bonrepós i Mirambell, 1965) no es Homero, no es un juglar, es nuestro Marlow. Su cantar de gesta son sus recuerdos cinematográficos. Es el narrador y es el personaje. Y su memoria son las historias con las que creció. Las que pertenecen a la infancia perdida, con Spencer Tracy, ese capitán intrépido, y su pescadito Freddie Bartholomew, cuando creíamos en la bondad. También las de la infancia representada, con Truffaut y sus 400 golpes, Antoine Doinel, playa a través, buscando un mar que parece un paredón. Y, por supuesto, las de la primera juventud, tan viril, tan suicida, con Sam Peckinpah y su grupo salvaje. Pike y el viejo Sykes nos están vigilando, nos apuntan con sus armas.

Todo es memoria aquí. En este retrato del cine, Amigó nos está llevando a las etapas de su vida: a su niñez, a su adolescencia en la admiración de la belleza inmarcitable de Ava Gardner, a su madurez con la profundidad intelectual de Pasolini. Las tres edades de Edipo. Amigó viaja al pasado, el único viaje en el tiempo posible, regreso al futuro, y viaja a la verdad de nuestro espíritu. Pinta los iconos, los clichés, las fantasías, los rostros de quienes alimentaron horas de su tiempo, sumiéndole en el olvido de sí mismo. Pero con ello también retrata de alguna manera su vida, su entorno. Forma parte de una tradición. Es Sorolla pintando a su familia en las playas de Valencia o Pinazo a sus hijos en Godella. No crea mundos diferentes; los recrea haciendo que sean nuevos. El arte imita a la vida, que decía Aristóteles. Amigó, *homo faber*, imita a la vida reviviendo la emoción, y al hacerlo habla de nosotros, aunque habla de sí mismo. Es su educación sentimental, pero es la nuestra. Nos reconocemos en las obras que exhibe, en los autores que muestra, en los actores y actrices que representa, en las películas que ha seleccionado. En muchos casos son las nuestras. ¿Dónde vi esa película? Siempre son las nuestras. Viendo las señales de su atlas emo-

cional, nos vemos a nosotros mismos. Frida Kahlo sabe de qué va esto.

Un espejo

Contemplemos las 56 obras que componen esta exposición. Es una selección que haríamos todos. Aportaríamos un nombre, quizás. O una actriz. O un actor. Posiblemente un director o directora. O no. A todos los que están los incluiríamos en nuestro diario, en nuestra fiesta de los clichés, donde se produce el reencuentro de los fantasmas, los héroes, los miedos, las pesadillas, los sueños, los misterios. ¿A quién excluir? No se puede. No sobra ninguno. Todos son. Todos los tenemos dentro. Todos se reflejan en nosotros, son tótems de nuestra Metrópolis. En parte, porque el cine es otro espejo en el camino. Sí, un espejo, pero no siempre es liso. O no sólo. No se limita a reflejar lo que tiene delante. Ya se lo dijo Sydney Pollack a Maruja Torres en 1993: él no hacía películas para imitar a la vida. “Sé perfectamente cómo es la vida, pero en mi cine busco alternativas mejores”, aseguraba. Él está presente en la exposición. También su Jeremiah Johnson. ¿O es Robert Redford? El artista y el creador se confunden con sus intérpretes, como el compositor con los músicos. Forman parejas inseparables. Son matrimonios sellados con sangre. Aquí está Kubrick, ahí Kirk Douglas, y en medio los senderos de gloria que conducen a la muerte, esa película prohibida que no pudimos ver hasta que la democracia estuvo consolidada y ya éramos Europa, al menos técnica y económicamente. Ahí están el capitán Ahab, con rostro de Gregory, Peck y el gran John Huston, el muñidor de *Moby Dick*. Los vemos juntos, aunque cada uno esté en una sala de este museo. Los unimos. Unimos los puntos, como en ese juego de la infancia. Algunas películas son espejos convexos. Los objetos se encuentran más cerca de lo que aparentan; la percepción de

las distancias está alterada. Estos largometrajes ofrecen una imagen no invertida de las cosas, pero de menor tamaño. Entre sus virtudes se hallan que nos ofrecen una visión más amplia ya que, al estar curvados hacia afuera, vemos más horizonte con ellos: no se escapan las esquinas, los rincones, no hay puntos ciegos. Orson Welles, el gran Orson, lo demostró en *Ciudadano Kane*. Pero no es ése el que vemos aquí. El que nos muestra Amigó es Mr. Arkadin, el millonario sin memoria que busca saber quién es. Memoria. ¿Estás dispuesto a conocerte?, parece preguntar con sonrisa sardónica. ¿De verdad? ¿Te atreves? Porque él sí.

También hay películas que son como los espejos cóncavos: aumentan el tamaño de las cosas. Igual que estos espejos, que se emplean en los cuartos de baño para maquillarnos o afeitarnos, nos permiten ver con detalle lo que pasa desapercibido a simple vista, darnos cuenta de pequeños matices. Con estos largometrajes ponemos la mirada sobre nuestro entorno íntimo, pero también se puede contemplar el infinito. Y es que, no es casualidad, los espejos cóncavos se emplean también en telescopios. Hacen converger la luz de objetos lejanos. Klaus Kinski como Aguirre. El loco en El Dorado. La cólera de Dios, le bautizó Werner Herzog. Aproxímate. Grita. Está enfebrecido. Está enfermo. ¿Por qué? Pregúntale al capitán del submarino alemán en el que nos hundió Wolfgang Petersen, Jürgen Prochnow, pregúntale por qué tienen la mirada perdida, y te dirá que es la de los que saben que les aguarda pronto la muerte, los que tienen cita inmediata con ella. Todos los senderos de gloria conducen a la muerte, también los que están dibujados sobre las aguas, sobre los mares, sobre los océanos. El cine es un lago de montaña. El cine es el mar en días claros. El cine es el Atlántico Norte, frío y hostil, agitado en pleno invierno. Saltemos al agua. Sumerjámonos. Ahoguémonos. El único riesgo

que tenemos es encontrarnos a nosotros mismos, y ése es un peligro que todos, más tarde o más temprano, debemos afrontar.

No olvidemos los espejos distorsionados, como los de las ferias de atracciones, que son creados para hacernos reír. Nos adelgazan, nos engordan, nos hacen ridículos, nos divierten, y hacen nuestras vidas más livianas, más gratas. Porque también hay películas así, que nos devuelven nuestro retrato, nuestra imagen, de una manera que nos regocija, pero nos invitan igualmente a reflexionar sobre nuestra condición. El Gordo y el Flaco. Harold Lloyd. Buster Keaton. Mirad a Chaplin en el cortometraje que acompaña a la exposición.

Decía Rafael Azcona, guionista de algunas de las mejores películas de la historia del cine español, que el humor es el arma de los pobres. Ante la risa, el poderoso está indefenso. Ante la broma, el ridículo, no hay nada que te proteja. La chanza nos iguala a todos. El personaje de Jorge de Burgos intenta en *El nombre de la rosa* que nadie tenga acceso al segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, el dedicado a la comedia, para mantener el miedo, para imponer el respeto. Guillermo de Baskerville no le teme. Sean Connery es un hombre valiente. Sean sin miedo. Juan sin miedo. Por eso pudo haber sido un rey. El cine, que tan bien refleja el pavor, a veces aterroriza a los poderosos sólo porque nos hace reír. Qué arma tan vigorosa. Hercúlea. Se construye con nuestra imaginación y eso es algo invencible. Por eso Billy Wilder es Dios. Por eso está aquí. Fernando Trueba adorará este templo. Da fe de la fe. Cree en creer.

El cine es un espejo. Esa idea. Un espejo de nuestras almas, inquietudes, símbolos y terrores. Nuestros gustos, nuestras querencias, nos dibujan, del mismo modo que los libros en

una estantería. Es una extensión de nuestros temperamentos, una seña de identidad, como se llamaba la anterior exposición de Amigó. Las películas que nos marcan, nos cambian, nos hacen madurar, las que nos hacen reír, hablan siempre de nosotros mismos. Amar una película desconocida o popular es una carta de presentación ante los demás, una tarjeta de visita, y, a veces, la señal con las que nos reconocen otros. Que la fuerza te acompañe. Welcome to cabaret. Willkommen. Amigó también habla de eso, y de sus amores, de sus romances. Nos quiere seducir, como haría cualquier cinéfilo. Y nosotros somos seducidos y le queremos seducir porque formamos parte del mismo juego. El cine. El séptimo arte. La pintura se encuentra con el cine. Arte con arte. El arte primigenio con el arte total.

La fe de Canudo

Flashback. Demos un salto atrás en el tiempo. Retrocedamos cien años. Hoy no es muy conocido por el gran público, pero es difícil que alguien que se haya aproximado a la historia del arte no sepa quién es Ricciotto Canudo, el inventor del término séptimo arte. El escritor italiano fue el primer gran teórico del cine, su primer profeta, y llegó a crear hasta el primer cine-club. Su entusiasmo era contagioso y embarcó para la causa a autores como D’Annunzio y nuestro Blasco Ibáñez. La perspicacia e inteligencia de Canudo es proverbial. Para él el cine era un arte de síntesis total, un prodigio “recién nacido de la Máquina y del Sentimiento”, decía el transalpino, y como tal debía de ser venerado, cuidado, respetado, protegido...

A Canudo le gustaría esta exposición. A Canudo le encantaría estar en Valencia, en la Valencia de su amigo Blasco Ibáñez,

en el Museo de la Ciudad. Se detendría ante cada señal de tráfico y gritaría: “¡Lo dije, lo dije!”. En su célebre manifiesto de las siete artes Canudo despotricaba contra “los muchos y nefastos tenderos del cine” que abrazaban el término *Séptimo Arte* porque daba prestigio “a su industria y a su comercio” pero que no aceptaban la responsabilidad impuesta por la palabra *arte*. ¿Por qué nos resultan tan actuales estas palabras? Expulsemos a los mercaderes del templo con el látigo de la belleza. Queremos amar. Queremos querer. Queremos crear. Creer en crear. Queremos soñar. Creer en los sueños. Queremos. Amamos. Creemos. Soñamos.

Canudo entendía que necesitamos al cine para llegar al arte total al que, desde siempre, decía, han tendido todas las artes. El arte total, la obra de arte total. Wagner. La cabalgata de las valquirias. El horror, el horror. Al final, la vida. La memoria. Así es esta exposición, un viaje al pasado, nuestro pasado. Para ello, ¿qué mejor soporte que la fisicidad de la señal de tráfico, su materialidad que remite a ese carácter de ciencia, de máquina y de cotidianeidad? La máquina y el sentimiento, que decía Canudo. Nada más industrial y común que una señal de tráfico. Las vemos todos los días. Las tenemos ahí. El cine es igual, como un indicador del camino, como una brújula de nuestras vivencias, un mapa que nos permite recorrer el sendero que no se ha de volver a pisar.

Flashback. Qué título tan brillante. Es certero y coherente. Es coherente también con la propia evolución pictórica de Amigó, con su anterior exposición, *Señas de identidad*, en la que las señales de tráfico servían como lienzo para retratar algunas de las grandes pioneras de la aviación, mujeres que rompieron los corsés de su época y se convirtieron en mitos. Tras los mitos reales, los del cine. Es el paso consecuente, afín, el lógico. Es una señal de la madurez de un gran artista.

Estos personajes, estos actores, estas historias, estos directores que retrata son nuestros guías. El dulce rostro de Liza Minnelli, la belleza insuperable de Ava Gardner, la mirada atormentada de Robert de Niro nos marcan el sendero que no tiene vuelta atrás. Amartilla el revólver y juega a la ruleta rusa. Fijándolos en el tiempo, haciéndolos reales, son vivos, auténticos, ya son memoria y no reflejos de luz sobre una pantalla blanca. Los compositores que crearon las melodías que nos emocionaron, los magos que articularon las palabras y hechos de sus narraciones en una disposición a veces imperfecta, caótica, y en otra ordenada y equilibrada, se nos presentan como el catálogo de héroes, mitos, dioses, de la religión del séptimo arte que veneró Canudo. El *Napoleón* de Abel Gance, ¿acaso no creemos que es el auténtico? Está David, está Abel Gance. Napoleón es sólo una excusa.

El cine es el arte más industrial y más técnico de todos, quizás. Ciencia y técnica, que decía Canudo, con sentimiento. Reclama una logística y un difícil equilibrio entre coste y beneficio que obliga a casar las preguntas y las dudas que alimentan al saber científico con los deseos de ideales de la creación artística. En este contexto se entiende que se acudan a los clichés, los tópicos, los personajes hechos a la manera de la *comedia della arte*, y que formen parte de la receta creativa. Dan seguridad. Son lo ya conocido. Pero la magia está en que las películas trasciendan estas limitaciones autoimpuestas. Ya lo explicó en su día Umberto Eco a la hora de hablar de ese mito que es *Casablanca*: “Cuando todos los arquetipos irrumpen sin decencia, se alcanzan profundidades homéricas. Dos clichés hacen reír. Cien clichés conmueven. Porque se advierte oscuramente que los clichés están hablando entre sí y celebran una fiesta de reencuentro”. Y es aquí donde la selección que compone *Flashback* trasciende los límites de la cinefilia y mitomanía para convertirse en un manual de

cine que supera cualquier sentimiento confuso de nostalgia, una nota suspendida que proporciona algo más que una melancolía indefinida, algo más que un sentido de culpa difuso como una sombra, algo vago y doloroso que se compone de recuerdos, presagios y sueños incumplidos. Es una fiesta de reencuentro. Hay emoción y hay cierta inquietud. Y hay alegría. Porque al final es un guateque, el guateque los sueños, ese guateque también presente en el cortometraje de la muestra. Reímos y lloramos. ¡Cómo nos divertimos!

Hijos de nuestras historias

Flashback. Retrocedamos atrás. Saltemos al pasado. Saltemos a nuestro pasado. A nuestros recuerdos. Lo hacemos y miramos a los artífices de miles de nuestros momentos de diversión. La lucidez de la luz. Tras las películas se encuentran sus padres y madres: los creadores, los que las interpretan y les dan vida con su sangre, su respiración, su carne. Las historias que eligen, las que narran, las que viven, las que les y nos emocionan, también les retratan a ellos. En 2021, Carlos Saura, en una entrevista que concedió a la revista de cine decana de España, *Fotogramas*, lo señalaba. “Creo que uno se desnuda de alguna manera cuando cuenta una historia. En mi caso asumo ese cometido”, sentenciaba. “A mí lo que realmente me interesa de las películas es su historia”, decía por su parte John Huston. “Si una historia es buena y me apasiona, termina convirtiéndose en una buena película”, añadía. Para él las historias que rodaba eran biografías: “Biografías de personajes apasionantes a los que no he conocido”, explicaba. Ahab existió. Herman Melville da fe de ello. Gregory Peck lo conoció, le trató. Cuando decidieron hablar de él, se desvistieron de apariencias.

Todo nos define, es fuente de nuestro yo. Hay algo ontológico en todo este festín. Conciencia de ser. Cuando hablamos de cine, hablamos de nosotros; cuando elogiamos a un creador, cuando le señalamos, en un sentido positivo o negativo, cuando nos fijamos en sus historias, en sus personajes, nos retratamos a nosotros, del mismo modo que ellos se desnudan con sus películas. Hablamos de ellos, pero su trabajo está a nuestro servicio, porque al final, siempre estamos nosotros, siempre hablamos de nosotros mismos. En la cueva, protegidos de todo mal, una cueva en la que vemos la sombra de la sombra, pero que sabemos que no es la verdad ideal, aunque la veneremos igual. Platón ya lo dijo. La alegoría está ahí.

Las películas cambian el mundo. Como los libros. Como los amores. Como los odios. Muchas veces, casi siempre, son microcambios, individuales, pequeños, personales, pero son millones. Se suman unos a otros y conforman un nuevo escenario, un nuevo mundo. Este nuevo mundo. El reciente. El inmediato. Porque ser cineasta es un oficio del siglo XX. Todo lo vinculado al cine lo es. Así definía Guillermo Cabrera Infante en sus memorias el trabajo del crítico de cine. Cuán revelador es el hecho de que el escritor cubano se desengañara de la revolución castrista por el cine. Qué escándalo. Un documental que retrataba la vida nocturna cubana, en toda su alegría y esplendor, durante el primer año de la revolución. ¿Cómo se les ocurrió? Era un espejo. Liso. Eso, en las estrictas y puritanas mentes de los adalides de la dialéctica marxista, era una ofensa. No querían que el mundo viera esa imagen de ellos mismos, no querían que el mundo les reconociera en ese reflejo; lo que querían es que el espejo les mostrara con el fusil cargado, en las costas de la isla, amenazando al gigante estadounidense. No somos felices, somos fieros. No reímos. Cuánto miedo a la risa. Cuánto miedo a la felicidad. Cuánto miedo a nuestro reflejo. Nuestra imagen y

la que queremos dar: la receta de la neurosis.

Frente al calvinismo, frente a la rentabilidad, frente al puritanismo, opongamos el derecho a ser felices, a divertirnos. El *ludus* es parte de la existencia. Sin él, la vida sería insostenible. Por eso el cine tiene algo lúdico que no se puede soslayar. El tren de juguete más grande del mundo, decía Orson Welles, el mejor cineasta de la historia para algunos, el cineasta que se reconocía como no cinéfilo. Los cineastas en muchos casos disfrutaban más haciendo películas que viéndolas. Así le pasaba al orondo genio de *Ciudadano Kane*, cuya mirada esquivaba y su sonrisa ladeada en *El tercer hombre* trascendió los márgenes de la historia que protagonizaba para convertirse en cliché, icono, referencia. La señal perfecta para él es la de advertencia. Gran acierto.

Como también nos advierte el gran John Ford, el gran patriarca, tuerto, que nos recuerda con su escepticismo que hay algo singular en el arte audiovisual. Muchos de los mejores cineastas buscan; no encuentran. Picasso, no te hacen caso. Toda obra cinematográfica tiene detrás una reflexión, a veces inútil, otras espontánea, pero siempre meditada. Los cineastas no juegan a los dados. Quieren imitar a los dioses y Einstein ya lo advirtió: Dios no juega a los dados. Billy Wilder no jugaba a los dados. ¿Verdad, Fernando? “Me paso la vida mirando, buscando”, le confesaba Ridley Scott a Koro Castellano en una entrevista en 1989. “Mirar no quiere decir sólo localizar, sino estudiar, entender, descifrar. Por eso yo nunca invento nada, nunca creo mundos diferentes. Simplemente los retrato. Soy un ilustrador de mundos”. Mundos que no existen. Mundos que forman parte del nuestro. Mundos que son parte de él, pero al mismo tiempo se alejan para darnos el ideal o su aberración. Todos los mundos. Todas las vidas. Biografías de gente que no existió. Alternativas a la vida. No se trata sólo de imitar a la vida, como bien decía Pollack, aun-

que una de las mejores películas de los años cincuenta tenga precisamente ese engañoso título: *Imitación a la vida*; se trata de trascenderla. Estamos en la cúspide de la pirámide de Maslow. De ahí que no sea extraño que se diga que quien ama al cine, en el fondo, lo que hace, es amar la existencia. Hasta el infinito y más allá.

Lo que no es tradición, es plagio

En el fondo, el cine no es nada nuevo. La cueva, la cueva. Es volver a las cuevas para contar historias a la luz de las antorchas, protegidos del exterior, de las tormentas, los vientos, las fieras... Siempre en busca del fuego, de la llama eterna, para pasarla a los que vienen detrás. Es algo telúrico. Visceral. Existencial. Y como las pinturas rupestres, las películas tienen una función indispensable para las personas: son memoria. Siempre memoria. Lo que no es tradición, es plagio, sentenciaba D’Ors. Aplíquese al cine. La luz no viene de las antorchas, sino que parte de un proyector, pero al final todo desemboca en la memoria. “Sin memoria no existimos”, escribió el Nobel portugués José Saramago. Sin los recuerdos, no estaríamos aquí.

El principio de la Historia lo marca precisamente la primera vez que se hizo memoria. Los seres humanos nos hemos obsesionado por hallar formas que solidificaran los instantes, los prolongaran en el tiempo y poder a su vez transmitirlos a los demás, dejar constancia de nuestro saber, nuestro dolor, nuestra vivencia, nuestro pensamiento. Tenemos lenguaje porque necesitamos pensar. Pensamos, luego existimos. Es aquí el cine donde tiene un papel único, sólo comparable al de la Literatura. Y esas historias o no-historias, esos relatos o no-relatos, esos personajes, reales todos, se construyen con el mismo material con el que se generan los sueños y las

pesadillas, y nos ayudan a conocer lo que no sabemos, o a reconocer lo que sí sabíamos, pero no queríamos admitir. El horror, el horror.

El lago de montaña. Esa imagen. Esa estampa lacustre. En cierto modo, visitar esta exposición es como subir a una montaña, buscar un gran lago, y allí, en lo más alto, solos bajo las nubes, frente al lago que nos da el agua que nos sacia, nos refresca, el agua de vida, dejar que también nos devuelva una imagen que es la nuestra. Sólo tenemos que mirar a la lámina tersa y limpia que reposa entre los picos de nieves perpetuas que la custodian. Sólo tenemos que mirar a las señales que Amigó nos muestra, que son ese lago. El resto está dentro de nosotros. Vale la pena insistir: al final todo es memoria. Es la necesidad de existir. Él pinta. Estoy. Soy. Me emocioné. Viví. Y nosotros compartimos el verbo y le cambiamos el número. Lo hacemos nuestro. Estamos. Somos. Nos emocionamos. Vivimos. Así es *Flashback*: un viaje a través del espejo, como Alicia, un salto más allá, sin miedo, hacia esa necesidad de dar fe de nuestro tránsito terreno. Ese es el argumento de esta exposición, del arte: la efímera eternidad de la que formamos parte y llamamos vida.

Carlos Aimeur Urios.



SUEÑOS SEÑALADOS

Cuando contemplamos una película soñamos despiertos. La oscuridad de la sala de cine nos acoge en nuestras fantasías y las acuna al son de las imágenes. Esos trazos quedan de manera indeleble fijados en nuestra memoria y nos acompañan toda una vida por esas ensoñaciones que nos conmovieron por primera vez y que nunca nos abandonarán.

Ximo Amigó nos invita a descubrir sus sueños cinéfilos forjados en un ramillete de rostros, planos y miradas que resumen su amor por la gran pantalla. Es una larga secuencia sentimental de todas esas imágenes parpadeantes que han dejado una profunda huella en su propia identidad como persona y como artista.

El cine es un mundo onírico y a la vez material. Celuloide físico en su momento y apariencia de movimiento. Sueño y realidad. La sala de cine nos acoge en la oscuridad para asistir entre lo fantástico y lo épico, lo mundano y lo extraordinario, a notables acontecimientos que nos acompañarán en nuestro deambular más prosaico. Tiene algo de reverencial y místico que proviene del silencio y la penumbra, de esas contemporáneas iglesias de la fantasía donde se ofician todas las historias que antes la religión monopolizaba y ahora emergen de su gran pantalla. Esa atmósfera solemne que acompaña al desfilarse casi hipnótico de las imágenes

Como espectadores aceptamos implícitamente ese pacto de ilusión que se suscribe antes de cada sesión con sus creadores. Esa ficción, ese artificio visual es asumido como real en el mismo momento que nos sentamos en la butaca. Si no fuera así la experiencia no funcionaría. Aceptamos que estamos

asistiendo en ese mismo instante a la conquista de Troya por un héroe mitológico, a la exploración de Marte por un astronauta amenazado o al último aliento del vaquero que agoniza tras un tiroteo detrás de unas rocas acosado por sus perseguidores. Las imágenes deben tener el poder de suplantar la realidad, existente o figurada. Toda la puesta en escena tiene que estar al servicio de un artificio que nos haga perder la noción del tiempo y el espacio, de sumergirnos en una historia para creer que el mundo ha desaparecido a nuestro alrededor. No miramos el reloj, no recordamos nuestras angustias cotidianas, sólo existen unas sombras de luz que parpadean, al menos en el cine analógico –aunque ahora esta mención no deja de ser una licencia de un mundo perdido-. Se desdibujan las fronteras entre lo real y lo imaginado, entre el sueño y la vigilia, entre lo material y lo figurado. Somos parte de unos sueños y ellos pasan a formar parte nosotros, y nos acompañarán mientras seamos capaces de recordar.

Ximo Amigó aúna de manera intuitiva esas dos condiciones antagonistas del arte cinematográfico en un singular esfuerzo que aglutina lo material e incluso industrial de esas vetustas señales de tráfico ahora recicladas y actualizadas con las representaciones de esas viejas estrellas que despertaron los sueños de millones de espectadores incluido él mismo. En este viaje artístico plasma materialmente una crónica sentimental de las imágenes que han marcado su devenir. Estereotipos y singularidades. Actores y actrices, estrellas, directores y compositores de bandas sonoras. No es un listado exclusivamente de obras maestras, concepto este bastante superado en nuestros tiempos, aunque la mayoría lo sean. No es tanto una relación de las grandes películas que lo fueron como de las películas que dejaron su huella en él y lo siguen acompañando, porque las obras clásicas son siempre

aquellas que nos siguen más de allá del momento en el que nos llegan por primera vez.

Y decimos que el autor es capaz de sintetizar ese oxímoron conceptual que representa el cine de lo material y lo onírico, de lo existente y lo figurado, de lo realizado y lo proyectado en un singular recorrido de soportes que condensan esa paradoja. Es lugar común recordar a Hollywood como la Fábrica de los Sueños porque nadie como esa institución difusa desde su aparición en la década de 1910 hasta nuestros días ha sido capaz de proyectar tanta fantasía y evasión con procesos tan depuradamente empresariales e incluso podríamos decir que industriales. Históricamente y hasta hoy en día realizar una película es un proceso caro y complejo donde cientos de personas aúnan sus esfuerzos para componer unos centenares de planos que seduzcan la atención de unos públicos masivos. De hecho, si bien podemos hablar de miles de películas filmadas desde la aparición del cinematógrafo hasta hoy, son decenas de miles las que se quedaron por el camino y nunca se realizaron, quedaron en un limbo de posibilidades del que nunca sabremos si conseguirán escapar. Hablamos de una fórmula empresarial que construyó Hollywood, pero también el resto de cinematografías nacionales con el tiempo acabaron por imitar un modelo que hacía viable ese proceso artístico colectivo tan complicado.

Ximo Amigó encierra en esos soportes señaléticos con toda su carga industrial, con toda esa cualidad material áspera y contundente, las representaciones fantasiosas del cine en forma de rostros y secuencias. Lo fabril, en forma de chapa y metal, de números y figuras de trazos gruesos que remiten a la cotidianidad del día a día en el tráfico rodado. Una señal de prohibición, otra de peligro, una informativa. Una diva de los

años cuarenta, un mítico cowboy, una estrella que hizo fantasear a millones de fans, un compositor que con su música nos acunó en nuestras ensoñaciones. Un juego en el que hay que adivinar el origen del soporte y la figura que lo suplanta. Una simbiosis perfecta de lo que representa ese pacto de ilusión del que hablábamos.

Esos marcos se convierten en la clave de la selección, porque nuestra existencia siempre es una continua elección y para el creador el reto siempre es mayor al exponerlo ante el público. Aquí él tiene que decir, -estos son los filmes que me han marcado-, que dicen también lo que soy y lo que fui, que me han conformado, también, como artista. Es casi un proceso de reconstrucción personal.

Esas señales condicionan la obra y la vez colaboran en ella. Marcan los límites de lo mostrado, delimitan las fronteras del repertorio, que mayoritariamente se han centrado en las personas. El círculo, el triángulo, no son formatos cinematográficos. En el origen el destino de la proyección fue el cuadrado para ir progresivamente extendiéndose hacia el rectángulo en un camino que fue dando más protagonismo desde mediados del siglo XX a las tendencias panorámicas. El cine es alargado, una extensión donde encajan de manera idónea figuras, decorados y paisajes. Panorámico como nuestra propia mirada. Eso le ha obligado a centrarse en las personas, más que en los lugares, en las caras, más que los escenarios.

Y todo ello ha delimitado esa selección de momentos que siempre es dolorosa por lo que se queda fuera, porque siempre es subjetiva y personal, pero siempre exige renunciaciones. Cada persona mostrada aquí en una señal remite a un momento vital, a una experiencia propia. Nuestra percepción de

las películas se ve condicionada por una batería de experiencias individuales; cuándo se vio, dónde, con quién y en qué situación vital. Como el propio arte cada película es diferente en cada persona, y cada lista de títulos es cambiante como el propio río de la vida. Hoy son estos títulos, podemos afirmar, mañana pueden cambiar algunos, más allá pueden ser otros diferentes, o no. Como podría haber dicho el filósofo, yo soy yo y mis películas.

En estas preferencias podemos conocer mejor al autor, casi tanto como en los trazos, las sombras y los dibujos. En las presencias y en las ausencias. Por la propia disposición de las obras en la exposición. Por el juego visual en la oposición de las figuras que son también personajes que han trabajado juntos en el set de rodaje y que se han forjado el uno con el otro, como tandems inseparables. El rostro se tiene que adaptar a las señales, a su color, a su forma. Predominan primeros planos fotográficos. El interés se centra en las personas, en las estrellas, bien caracterizadas en algunos de sus personajes más célebres de ciertas actuaciones o en retratos de la época, mayormente en el caso de los directores. Pero no faltan otros rostros más anónimos para el espectador pero que a través de sus composiciones musicales forjaron mitos que nos acompañaran siempre. Puede ser John Barry, Nino Rota, o John Williams. Otros maestros de la dirección como Orson Welles o Truffaut, sin pretensión de ser exhaustivo son más reconocibles.

Pero por encima de todo descollan las estrellas que son el centro del interés porque, parafraseando a Dashiell Hammett en *El Halcón Maltés* (J. Houston, 1941) forman parte del material con el que están forjados los sueños. Formando ese relato personal de un particular panteón de mitos que son esenciales para entender cómo se va forjando desde la niñez

la pasión por el cine. Aquellas y estas figuras que nos han conmovido, emocionado o enamorado y nos condujeron a ese momento único de entrar a una sala oscura para respirar con ellos. Aparece Robert Redford, o Kirk Douglas, Ava Gardner o Katherine Hepburn, y muchos otros más. Algunos con sus rostros en películas ilustres que habrá que descifrar. No hay pretensión de completismo porque no es un listado donde incluir a todos aquellos que fueron sino sólo los que el artista ha decidido invitar ahora para dibujar su íntima relación con el cine.

Durante más de un siglo esas celebridades han seducido a millones de espectadores que han imitado sus formas de vestir, de peinar, de fumar, o de mirar. Han creado modas, tendencias e incluso actitudes ante la vida. En los años treinta los fabricantes de camisetas interiores para hombre protestaban a la productora Columbia porque en el éxito arrollador de Frank Capra, *Sucedió una noche* (1934), Clark Gable se desvestía en una secuencia y bajo la camisa no llevaba ropa interior y la respuesta del público fue un descenso enorme de las ventas de esa prenda de vestir. Más tarde llegó la revancha. En los años cincuenta aparecía la imagen icónica de un Marlon Brando en la película *Un tranvía llamado deseo* (1951, Elia Kazan), ataviado casi todo el metraje con una camiseta blanca, convirtiendo esa prenda en un símbolo de la juventud rebelde.

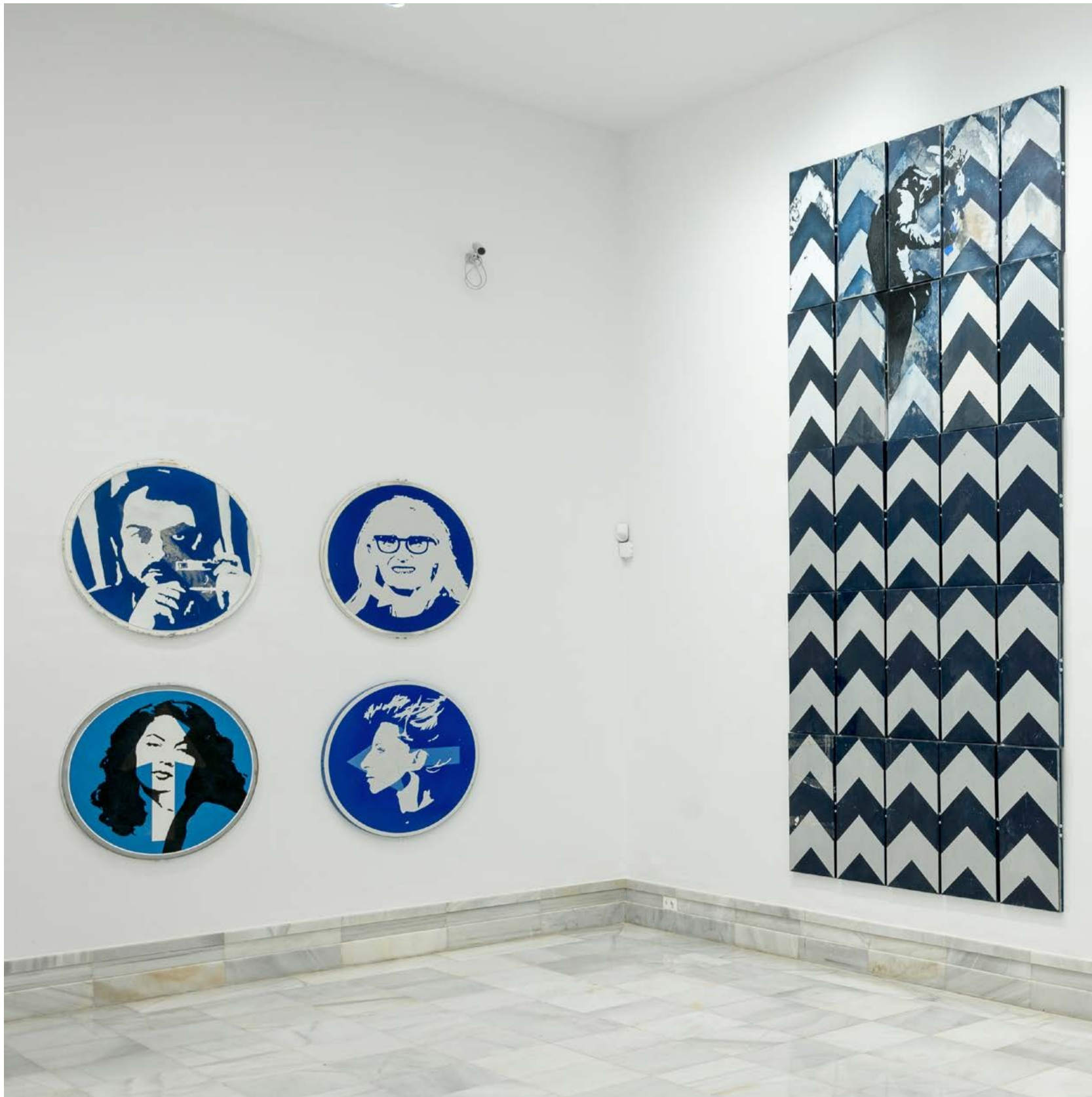
En el proceso de recolección de imágenes Ximo Amigó evidencia su esfuerzo por huir de la mayoría de las representaciones más repetidas y que han llegado a conformar el patrimonio visual del siglo XX pero que a fuerza de ser repetidas en infinidad de momentos por el arte, la publicidad o la fotografía han acabado por convertirse en clichés gastados. Desde la sentimental figura de Charlot sentado junto al chico

en el escalón de una puerta, hasta la rotunda presencia de Marilyn sujetando su falda impulsada por las corrientes de aire de una de las salidas del metro de Nueva York. Estas y otras decenas de representaciones se nos vienen a la mente al pensar en esos momentos imperecederos que a diferencia de lo expresado en otro momento inolvidable del séptimo arte no se perderán como lágrimas en la lluvia.

El reto en cada momento para el espectador es ir descubriendo nombres en las obras, reconocer a cada personaje, inserto en unos soportes, insinuados en los trazos por momentos cercanos a la abstracción. Dejarnos llevar por la propuesta del autor de adivinar quien se esconde detrás de cada señal, desde los más evidentes a los más escurridizos.

Asistimos al desfile de un pasado cinematográfico que también es el nuestro. En ningún medio de comunicación, y el cine es uno de los más poderosos, aunque no lo tengamos muy presente, su historia es tan determinante. No lo es ni para la radio, a pesar de toda su implicación emocional, ni la prensa o la televisión. Son mucho más efímeros. El cine más que presente es pasado, porque representa aquello que hemos visto a través de él y con el tiempo. El viejo adagio de la profesión decía que con el periódico de ayer se envolvía el pescado de hoy. Con las películas del ayer, en cambio, revivimos aquel presente y recordamos nuestro propio pasado. Siempre nos acompañarán. Somos también aquello que hemos visto.

Enrique Bordería Ortiz
Profesor titular de periodismo de la Universidad de Valencia



XIMO AMIGÓ (Bonrepòs i Mirambell -Valencia- 1965). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, en su larga e intensa trayectoria artística ha obtenido diversos premios y reconocimientos a su labor en certámenes y convocatorias organizadas por instituciones públicas y entidades privadas de toda España.

En 1989 realiza su primera exposición individual en una galería de arte, Rita García (Valencia), y desde entonces ha expuesto con regularidad en otras galerías españolas como La Nave (Valencia), Cànem (Castellón), Italia (Alicante), May Moré (Madrid), Art al Rec (Barcelona), Adora Calvo (Salamanca), Sandunga (Granada) o Milagros Delicado (Cádiz). Algunas de estas galerías han presentado sus obras en ferias internacionales de arte como ARCO (Madrid), ArteSantander, Arte Lisboa, Art Madrid, Art a l'Hotel (Valencia), New Art (Barcelona) y MIART Fiera Internazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Milán).

Entre las exposiciones colectivas en las que ha participado destacan *Al oeste, jóvenes en el 91*, Club Diario Levante (Valencia 1991); *Entre los ochenta y los noventa*, Pabellón de la Comunitat Valenciana - EXPO '92 (Sevilla 1992); *Garaje. Imágenes del automóvil en la pintura española del s. XX*, Fundación Eduardo Barreiro (Madrid y Santiago de Compostela 2000); *Desde los 90*, Sala Parpalló – MuVIM, Diputació de València (Valencia 2002); *Afinidades*. Fundación Tres Culturas MED-OCC, itinerante por España y Marruecos (2003); *Nostàlgia de futur. Homenatge a Renau*, Centre del Carme, Generalitat Valenciana (Valencia 2009); *Cartografies de la Creativitat, 100% valencians*, Centre del Carme, Generalitat Valenciana (Valencia 2010); *1ére Biennale Internationale* (Casablanca -Marruecos- 2012) y *Estudis d'Art*, Fundación Bancaja (Valencia 2015), así como las realizadas en Valencia con el colectivo de artistas Cazadoras Asociados, del que es miembro desde su creación en 2013.

Poseen obras suyas importantes colecciones como la del Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa MACUF, *Col·leció Testimoni* / La Caixa, Fundación Bancaja, Fundación Antonio Pérez, Iberdrola, olorVISUAL / Fundación Ernesto Ventós, DKV, Fundación Mainel, Centre d'Art Contemporain Essaouira, Calcografía Nacional – Real Academia de San Fernando, Colección CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo, Banco de Valencia, Diputación Provincial de Ciudad Real, Fons d'Art Universitat Politècnica de València o Fundación López Piñero.

Ximo Amigó desarrolla toda su obra por series, que se van sucediendo en el tiempo: *Trinquet*, *Ullar*, *Manipuladors*, *Cor de guix*, *El vizconde demediado...* y entre las más recientes destacan la agrupada bajo el epígrafe *L'home dibuixat* –expuesta entre 2018 y 2021 en el Museo de las Atarazanas (Valencia), la Fundación Antonio Pérez (Cuenca) y el Instituto Municipal de Cultura IMC (Meliana)–, y *Señas de identidad*, presentada por primera vez este verano pasado en la Fundación Bancaja de Sagunto.

El traç del llapis, título de la obra de la cubierta de este número de *21veintiúnversos*, pertenece a esta última serie, en la que el pintor emplea como soporte único de sus trabajos antiguas señales de tráfico. Ximo Amigó aprovecha sus formas básicas geométricas -inequívocas y universales- y las texturas y huellas que sobre el metal han ido dejando el paso del tiempo, la meteorología o la acción humana, para dibujar y pintar sobre ellas temas recurrentes en su imaginario artístico, convirtiéndolas así en sus propias “señas de identidad”.

Agradecimientos:

Manuel Chirivella
José Badía
Marisa Jiménez
Fernando Saludes
Carlos Fernández
Fernando Fernández
Isabel González
Francisco Sebastián
Guido Benedicto
Víctor Segrelles
Enrique Bordería
Carlos Aimeur
Pedro Romero
Miguel Grau
Maite Fernández
Andrés Muñoz
Miguel Muñoz

FlashBack
Ximo Amigó

