



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Dreaming “Macbeth’s film Project”

La práctica artística como investigación

**Proceso de construcción del proyecto cinematográfico
“Macbeth / The Empire State” y su contextualización**

Antoni Pinent



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

DREAMING “MACBETH’S FILM PROJECT”

La práctica artística como investigación.
Proceso de construcción del proyecto cinematográfico
‘MACBETH / The Empire State’ y su contextualización.

por Antoni Pinent

Trabajo de Tesis Doctoral. Noviembre 2015

Nota: la presente versión no contiene fotografías, dibujos o imágenes varias, con tal de evitar cualquier apropiación indebida o incumplimiento legal sobre sus derechos.



DREAMING “MACBETH’S FILM PROJECT”

La práctica artística como investigación. Proceso de construcción del proyecto cinematográfico ‘**MACBETH / The Empire State**’ y su contextualización.

Tesis Doctoral

Antoni Pinent

43.735.915 – N

antonipinent@gmail.com

Director y Tutor:

Dr. Fernando Hernández - Hernández

Programa de Doctorado:

Artes y Educación

Línea de Investigación:

Educación de las Artes y la Cultura Visual

Facultad de Bellas Artes
Sección de Pedagogías Culturales
Universidad de Barcelona

Noviembre 2015

Dedicado a Filipa Machado y a Sofia Pinent,
que la vimos nacer durante el transcurso de este trabajo de tesis...
y nos devolvió la mirada.

«Un día escuché a Picasso explicarle a alguien, al hablar de Van Gogh: “Es el hombre que nos enseñó a pintar mal”. Y, bien, el hombre que nos enseñó a hacer películas mal se llama Andy Warhol. [...] Si miráis bien una película de Godard, o una de Warhol, veréis que los dos están inmersos de lleno en la vida. Es lo que llamo el cine en libertad. Un cine que no tiene miedo a estropear alguna cosa y de mostrarlo.»

[Henri Langlois]

«Aunque los cuadros de ‘Muerte y catástrofe’ no se vendiesen, aunque estuviesen contados los días del arte pop, nuestro tiempo se convertía en la Era de Warhol. Una era se define por su arte. El arte anterior a Andy era radicalmente distinto del arte que vino después y a través de él.»

[Arthur C. Danto]

«Es banal decir que la memoria es mentirosa, es más interesante ver en su mentira una forma de protección natural que se puede gobernar y moldear. A veces eso se llama arte.»

[Chris Marker]

Sumario / Índice:

Resumen y palabras clave / p. 11

Abstract and Key Words / p. 13

Materiales físicos que acompañan al depósito de la tesis / p. 15

Agradecimientos / p. 17

1- Introducción y contextualización del proyecto cinematográfico y trab. de tesis / p. 19

2- Timeline paralelo del proyecto cinematográfico y trabajo de tesis / p. 27

3- Casting. Personajes principales + complementarios / p. 75

- 3.1. Andy Warhol / **Macbeth**
- 3.2. Jean-Luc Godard – Grupo Dziga Vertov / **Macduff**
- 3.3. Dziga Vertov / **Duncan, rey de Escocia**
- 3.4. Jonas Mekas / **Banquo**
- 3.5. Paul Morrissey / **Lady Macbeth**
- 3.6. Gunning; Hanhardt; Chodorov / **Las 3 brujas**
- 3.7. Paolo Cherchi Usai / **Médico forense**
- 3.8. Jackson Pollock / **Sweno, rey de Noruega**
- 3.9. Hollis Frampton; Michael Snow; Paul Sharits; Anthony McCall; Magic Lantern; Étienne-Jules Marey; José Val del Omar; Stan Brakhage / **Lo sobrenatural y el mal**
- 3.10. **New York / Manhattan**, espacio donde transcurre la acción

4- Declaración de intenciones artísticas.

Elementos a destacar en la construcción del proyecto cinematográfico / p. 107

- 4.1. Serigrafía – Cine. Interdisciplinariedad.
- 4.2. El cine de vanguardia y experimental
- 4.3. La (r)evolución tecnológica. Formatos de registro - capas de lectura
- 4.4. **Empire State Building**, como *leitmotiv*
- 4.5. “Montaje con hipervínculos”

5- El cine de apropiación / Found Footage Film. Una aproximación / p. 137

- 5.1. Breve introducción histórica
- 5.2. Films de referencia ‘comparativa’
- 5.3. Contextualización dentro del subgénero y nuevos aportes
- 5.4. Los derechos de propiedad de las imágenes y su modo de empleo

6- **¿Guión cinematográfico?** / p. 169

7- **Análisis de los teasers audiovisuales** / p. 185

8- **La tesis como objeto de estudio o proceso de investigación artística** / p. 213

9- **Conclusiones** / p. 231

Bibliografía / p. 237

Anexos / Portafolio

I- **Síntesis-acciones del ‘Macbeth’ de William Shakespeare** / p. 255

II- ***Dramatis Personae*** / p. 261

III- **Guión cinematográfico. Partes: *Cold Open* / Acto I / Acto II** / p. 263

IV- ***Timeline* - Ítems / Contexto marco del desarrollo de la historia** / p. 279

V- **Las fuentes para la construcción del proyecto cinematográfico.
Bibliografía / Filmografía / Audio - Música** / p. 313

VI- **Cartas de interés–apoyo / recomendaciones al proyecto** / p. 333

VII- **Documentos de las ayudas / premios recibidos / aplicados** / p. 355

VIII- **Diario / Mapa de viaje** / p. 367

IX- **Libreto *teaser*** / p. 455

X- **Entrevistas y prensa vinculada al proyecto cinematográfico** / p. 457

XI- ***Curriculum Vitae*** / p. 465

Resumen

El trabajo que aquí se presenta trata de dar cuenta del trayecto frustrado a lo largo de más de un lustro. La intención inicial era tratar de poner en pie un proyecto de largometraje cinematográfico, para que éste se convirtiera en objeto de estudio para el trabajo de tesis. Viéndose frustrado en varios intentos en su pre-producción, y llegando a las fechas establecidas para la conclusión y la entrega de la tesis, lo que se incluye aquí es el trabajo realizado hasta el momento durante ese camino. En éste se traslada el recorrido establecido desde la primera idea, su particular *casting*, el contexto en el que se podría encasillar este tipo de película, las intenciones artísticas para afrontar el proyecto, las diferentes piezas con las que se va construyendo su corpus de imagen y sonido, los titubeos reflejados en el propio proceso creativo del mismo, así como un gran ‘anexo / portafolio’ con varios materiales allí reunidos como cuaderno de bitácora.

Es por tanto que el trabajo de tesis que aquí inicia, es un viaje para ayudar a imaginar el potencial proyecto cinematográfico que concluirá más allá de este primer cierre [el de la tesis], para seguir su camino en solitario.

Palabras clave

Proceso creativo, investigación artística, cine experimental, cine de vanguardia, *found footage film*, cine apropiado, serigrafía, *collage*, interdisciplinariedad, New American Cinema Group, cine *underground*, *Film Culture magazine*, formatos cinematográficos, dispositivo cinematográfico, pre-cinema, pintura, fotografía, vídeo, adaptación cinematográfica, Expresionismo Abstracto Americano, Pop Art, fantasmagoría.

Abstract

The work presented here tries to explain the failed path over more than five years. The initial intention was to try to put in place a feature film project, so that it became an object of study for the thesis. Seeing several attempts frustrated in its pre-production, and coming to the dates set for the completion and delivery of the thesis, what is included here is the work done so far in that direction. In this travel set from the first idea, his particular casting, the context in which they could classify this kind of film, the artistic intentions to tackle the project, the different pieces that are being built moves his body image and sound, the hesitation reflected in the creative process of it himself, as well as a great 'Annex / Portfolio' with various materials gathered there as logbook.

It is therefore the thesis work starts here, it is a journey to help imagine the potential film project which will conclude beyond this first closing [the thesis], to follow his path alone.

Key Words

Creative process, artistic research, experimental film, avant-garde cinema, found footage film, appropriate film, silkscreen, collage, interdisciplinary, *New American Cinema Group*, underground cinema, *Film Culture* magazine, film formats, cinematic device, pre-cinema , painting, photography, video, film adaptation, American Abstract Expressionism, Pop Art, phantasmagoria.

Materiales *físicos* que acompañan al depósito de la tesis

Este trabajo de tesis viene complementado con **cuatro** DVD's en los que se incluyen las diferentes versiones de los montajes audiovisuales de los *teasers*. Más el libreto en tapa dura del *teaser*, en el que se incluía el DVD al final de la publicación.

El capítulo 7 que contiene este trabajo se hace referencia a los *teasers*, en ellos se lleva a cabo un análisis, y de ahí la importancia de poder realizar sus visionados previos o durante la lectura del trabajo aquí presente como complemento e ilustración al texto.

Agradecimientos

Inicialmente quería agradecer a mi director de tesis Dr. Fernando Hernández, por su atención a lo largo del extenso recorrido temporal que ha llevado todo este proceso del trabajo que se aquí se presenta. Sin su paciencia y confianza en toda la travesía de este prolongado viaje, desde el máster realizado anterior –coordinado también por él-, hasta su aprobación para que el objeto de estudio –el potencial largometraje- fuera el foco de la tesis, no sería posible haber llegado a su *conclusión*. De ahí mi gratitud por acompañar conmigo esta búsqueda en el misterio del proceso creativo y sus diversos obstáculos.

Quiero expresar mi enorme agradecimiento a Filipa Machado, sin su incondicional apoyo -en todos los sentidos- hubiese sido irrealizable el llevar a cabo este dilatado trabajo. Gracias por todo su tiempo, apremio, dedicación y comprensión en los aciertos y tropiezos a lo largo de todas las fases de su desarrollo. A ella le debo el título principal de la tesis, cuando el potencial film empezó a encontrar serias dificultades en sus fases iniciales vinculadas a la financiación. Sin su compañía difícilmente podría haber llegado hasta el final, y durante el camino nació Sofia, quien alimentó y dio luz a esos momentos más oscuros cuando el objeto de estudio empezó a diluirse. El tiempo de dedicación que precisó al inicio el recién nacido quizá desestabilizó la balanza, pero esas horas no tienen precio comparado con su gratificación, y más adelante fue devuelto en fuerza y motivación para proseguir con la realización del trabajo aquí presente.

Colateralmente, gracias al trabajo remunerado que me ofreció Markus Cslovjcek en el departamento de Música de Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW) en Suiza, me permitió algo más de libertad en el día a día, y un *feedback* en el transcurso del periodo de investigación fuera de la Ciudad Condal donde se desarrolló la mayor parte del trabajo.

Quería agradecer igualmente, a todas aquellas personas que han acompañado hasta ahora el trabajo de poner en pie del proyecto cinematográfico, desde diferentes posiciones: Joan Antoni Capilla, Ricard Casals, Michael Snow, Gloria Vilches, John G. Hanhardt, Gonzalo de Pedro, José María de Orbe, Luis Miñarro (Eddie Saeta), Fernando Franco (Ferdydurke), Isaki Lacuesta, Myriam Rubio (MACBA), David Torrents, Silvia Míguez, Marta García (MACBA), Juan Carlos Tous (Cameo / Filmin), Dan Wechsler (Bord Cadre Films), Lisa Berger, Maria Mallol, Ana Isabel Diaz Ortuño, Óscar Peláez (Eddie Saeta), Montse Pedrós (Eddie Saeta), Rocío Martagón (Eddie Saeta), Estrella de Diego, Tomàs Pladevall, Jeremiah Newton, Paolo Cherchi Usai, John Zorn.

Y a las personas que me han ayudado desinteresadamente a implementar mi archivo de materiales de visionado y estudio: Gloria Vilches (CCCB), Andrés Hispano, Àngela Martínez (CCCB), Maximiliano Viale, Oriol Sánchez, Alberte Pagán, Esperanza Collado, Cristóbal Fernández, Luis Macías, Miguel Fernández Labayen, Jorge La Ferla, Andrés Denegri (BIM), Ariel Nahón (BIM), Bryan Konefsky (Experiments in Cinema), Cristina Cámara (MNCARS), Pepa López Poquet (UPV), Manuel Garin, Sebastian Wiedemann (Hambre).

1- Introducción y contextualización del proyecto cinematográfico y trabajo de tesis

“Mientras tenga una apariencia de texto, podría ser un texto literario, un diario, tal vez incluso una obra teatral o una serie de poemas. Los artistas que quieran defender una tesis de doctorado en artes no tendría por qué aterrorizarse ante el requisito de escribir un texto en formato académico. Podría ser también un texto artístico.”¹

El trabajo de tesis que aquí se presenta contiene muchas anomalías, pues se presenta como un proyecto truncado por muchos factores que se pretenden enumerar durante las siguientes páginas, a partir de sus diversas perspectivas y múltiples enfoques.

Los objetivos de este trabajo de investigación a partir de una práctica artística, están orientados en la construcción de un proyecto cinematográfico cuyo título es ‘*MACBETH / The Empire State*’. Inicialmente, durante su periodo de construcción se tomó como objeto de estudio, para así ir acompañando su crecimiento creativo en lo que respecta al nacimiento de ideas y su desarrollo para concluir viéndolas representadas dentro del proyecto cinematográfico cerrado, y reflejando de esta forma su recorrido desde la primera toma de la idea y su inclusión o adaptación final en su contexto correspondiente.

Avanzar, desde esta introducción de este trabajo de tesis, que esto no se encontrará a lo largo del conjunto de la labor que aquí se presenta, pues el proyecto cinematográfico después de muchos avatares no se consiguió realizar a tiempo y el periodo de entrega de la tesis expira antes de concluirlo. De ahí que lo que sigue a continuación tratará de ser un

¹ - **LESAGE, Dieter** (2011). ‘Portafolio y suplemento’, en - **VV.AA.** *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona y Cerdanyola del Vallès, España: Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) / Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions Bellaterra; p. 76.

trabajo a medio caballo de lo realizado para el proyecto en sí mismo, centrado en la construcción audiovisual con sus contextos explicados, pero a su vez o paralelamente la tesis entrará a formar parte de ese ‘objeto de estudio’ en sí misma, para ir determinando los avances que se han llevado a cabo desde el punto de arranque y por los momentos que ha ido derivando y tomando forma hasta el momento actual, que es el que estamos leyendo.

Será entonces un trabajo que se mira a sí mismo en las fases de construcción, analizando simultáneamente sus puntos en los que el proyecto ha ido tomando protagonismo para acabar dando la vuelta a la idea inicial.

¿Por qué un proyecto cinematográfico? La respuesta se podría abordar de muchas diversas maneras, la más obvia sería decir que estaría dentro del campo de las Bellas Artes y de ahí como sinónimo de creación, el que sea cinematográfico es por el medio en el que habitualmente trabajo o me expreso mejor.

Pero otra respuesta más pertinente y extensa, sería la de trazar un recorrido que parte del máster realizado en la misma Universidad de Bellas Artes de Barcelona (UB) en los años académicos 2008-2009, cuyo resultado de tesina fue la presentación del primer *teaser* del proyecto ‘*Macbeth*’². La presentación estaba centrada en la primera etapa del proyecto cinematográfico, y el complemento que la acompañaba era un libreto editado en tapa dura y una pieza breve audiovisual de 10 minutos en formato DVD insertada en su interior. Este material, a la vez que servía como trabajo de tesina, tenía como objetivo ilustrar algunos de los contenidos esenciales del proyecto con tal de buscar inversores para su ejecución.³

² Nótese que aquí el nombre del proyecto era diferente por aquel entonces. Más adelante iremos viendo los diferentes nombres que ha ido teniendo, para finalmente presentarse como ‘*MACBETH / The Empire State*’.

³ En el apartado ‘2. *Timeline*’ del trabajo presente se encontrará una extensa descripción de los productores que han pasado a estar detrás del proyecto cinematográfico, así como las ayudas recibidas para realizar cada una de las fases de pre-producción. Indicar también que en el apartado 7. se encontrará un análisis de los diferentes *teasers*, y trabajos editados hasta ahora.

Es por ello que cuando la resolución del trabajo final del máster fue aprobada, el paso siguiente fue emprender ese viaje hacia un potencial doctorado en el que fuera acompañando los pasos del proyecto de largometraje. Inicialmente mi idea era que la propia película finalizada pudiera defenderse como trabajo de tesis, pero mi director indicó que todo ello debería estar complementado con un trabajo de investigación, al menos que fuera dando pie a las ideas que iban entrando al proyecto y cómo éstas se iban trabajando para finalmente incluirlas en el material o bien quedaban descartadas.⁴

Quizá sería importante indicar que ya había intentado previamente cursar estudios de doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), en la rama de Comunicación Audiovisual, pero allí descartaban de manera tajante y ya desde el mismo inicio que pudiera llevarse a cabo un trabajo de ‘creación artística’ al menos como complemento del trabajo de investigación. Cosa que me llevó a dejar los estudios antes de finalizar el primer año académico de doctorado en 2007-2008.

Volviendo a la pregunta de arranque, el hecho que sea un proyecto cinematográfico el foco de la investigación nace paralelamente en el periodo de trabajo en el que me encontraba, y viendo la unión que podría trazar entre mi primer largometraje con el trabajo de tesis a iniciar, sentí que podría ser beneficioso para ambos trabajos en paralelo. El proyecto cinematográfico está lleno también de muchos retos que poco a poco iremos desgranando a lo largo del texto, pero no está de más indicar que teniendo en mi *background* de formación Historia del Arte, con algunas exposiciones realizadas como curador; el trabajo realizado como programador tanto para el Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), así como para el Museo d’Art Contemporani de

⁴ Algunos de estos pasajes iniciales han quedado redactados en capítulo ,VIII. Diario / Mapa de viaje’, incluido aquí en el apartado de ‘Anexos / Portafolio’.

Barcelona (MACBA) y otros espacios internaciones como el actual proyecto en el que estoy involucrado para/con Los Angeles Film Forum becado por The Getty Foundation⁵; y la vertiente de docente; era como una extensión orgánica la de emprender un proyecto con estas características, que consistían en poner dentro de un largometraje todas estas facetas que quedaran amalgamadas dando forma a una propuesta creativa y que contuviera desafíos, tanto en su propia fase de construcción –estructura, narrativa y de contenidos-, así como para el mismo potencial espectador. Es como hacer una exposición de arte contemporáneo pero en vez de presentarla en un *display* físico a recorrer, que estuviera integrado en un montaje cinematográfico no ortodoxo formado por materiales ajenos -y por veces discordantes- para tratar de entrecruzar varias disciplinas artísticas de geografías y tiempos diferentes, pero como nexo de unión la trama de una obra conocida como es el ‘*Macbeth*’ (1606) de William Shakespeare (Stratford, Warwickshire, Reino Unido, 1564 – 1616).

Indicado que este sería el primer largometraje a realizar dentro de mi trayectoria como cineasta, baste decir que el contexto principalmente siempre ha sido el del cine experimental –como también lo será el trabajo del proyecto que nos reúne-, la primera de las piezas oficiales de mi filmografía data de 1992, es decir algo más de veinte años atrás. Son casi una treintena de piezas las que componen la filmografía, de diferentes duraciones y formatos –filmicos y videográficos-, disponibles en distribuidoras internacionales de prestigio como son la emblemática ‘Canyon Cinema’ (San Francisco, California, Estados

⁵ Para más sobre esto, ver en el portafolio el punto “IX. *Curriculum Vitae*”

Unidos), ‘Light Cone’ (París, Francia), ‘Canadian Filmmakers Distribution Centre’ (CFMDC. Toronto, Canadá) o ‘Hamaca’ (Barcelona, España).⁶

Dicho esto me gustaría añadir, que hasta ahora ninguno de los proyectos audiovisuales míos realizados con anterioridad, se han visto *acompañados* de un trabajo de investigación paralelo que dieran cuenta de su ‘trabajo en proceso’.⁷ Me llevó bastante tiempo en darme cuenta de ello, y poco a poco pude ir siendo más consciente de sus pros y sus contras. Dejaré para el apartado ‘2. *Timeline...*’ esas implicaciones que todo ello conlleva, para poderme adentrar en ellas con ejemplos que ayuden a ilustrar cada una de las etapas adquiridas a lo largo del trayecto para llegar a estas líneas.

El trabajo de tesis que aquí se presenta, será por tanto tratado como un proyecto autónomo que discurre paralelamente al trabajo de construcción de un largometraje cinematográfico. Ambos proyectos irán retroalimentándose, y reforzándose a sí mismos para cumplir con su objetivo final, tomar forma de tesis doctoral. Pero con la peculiaridad que uno de ellos ha quedado absorbido –impelido o aglutinado- por el otro, como si de dos proyectos artísticos paralelos se tratase en plena competición por ganar una beca de estudios. Incluso en algunos momentos parecía sentirme como dos personas diferentes intentando recorrer dos caminos diversos, paralelos aunque no siempre convergentes.

⁶ Para ver más sobre filmografía y otras piezas, puede remitirse al capítulo ‘X. Entrevistas...’ de los ‘Anexos / Portafolio’.

⁷ Soy consciente de la anómala metodología adoptada para afrontar el trabajo de investigación de dicha tesis, así como la poca bibliografía que acompaña a ésta ‘Práctica artística como investigación del proceso creativo’. Es por ello que desde un inicio, aviso al lector que el trabajo que aquí se presenta está planteado a partir de la propia experiencia y las búsquedas para llevar adelante dicho proyecto, planteada la tesis como un mismo acto creativo, y a contrarreloj.

Es por ello que la estructura que a continuación se presenta, está tratada como dos proyectos paralelos que se miran en un espejo, ambos tratados como propios y singulares procesos creativos, ambos a su vez como objeto de estudio.

En cada uno de los apartados, estos se presentarán en perfecta armonía y permanente diálogo, en los que se fortalecerán sus líneas de búsqueda, con esa marca de ‘creación’ implícita; aunque en otros casos veremos sus imposibilidades de ir juntos, y tender a cierta autonomía así como a una presentación quizá más clásica. Pero siempre con la idea de que ambos caminos sean permeables uno al otro y tratar de entender cómo se ha ido originando ese recorrido que nos lleva al trabajo que aquí se presenta. Aunque los capítulos de esta primera parte esta pensados como compartimentos estancos y autónomos, involuntariamente se percibira ciertas resonancias –y quizá repeticiones- entre unos y otros.

Quizá como anclaje se tome en consideración algunos de los pasajes que aportan Dora García y sobre todo la defensa de Dieter Lesage como la inclusión del ‘portafolio’ como la columna vertebral de un trabajo de tesis que debería tener el carácter y valor por sí mismo de tesis doctoral.

También me parece importante dar cuenta que el texto desarrollado en este trabajo, se escribió en un periodo bastante breve (agosto-noviembre 2015), aunque las ideas que se plantean son las que han ido golpeando incansablemente en todo su trayecto. Es decir que el trabajo tiene el carácter de invocar, reunificar y reflejar aquellos elementos que han ido resonando a lo largo de los años anteriores, y traducirlos en palabras en un tiempo presente continuo. Mientras que los elementos que salpican cada uno de los contenidos de los ‘Anexos / Portafolio’, mantiene su tiempo *interno* en el que fueron escritos. Podríamos decir que la primera parte quiere ser un pensamiento más consciente, en el que trata de racionalizar –y con ello *atrapar*-, momentos de lucidez y sacar a la luz en forma de frases

inteligibles las ideas y características que han sobresalido a lo largo de su recorrido-marco temporal. Algo así como quitar el grano de la paja, aunque en algunos casos no esté expresado de la mejor manera posible por falta de tiempo, y esté reflejado casi de manera automática o directa –a modo de impresiones o apuntes-, como haciendo de médium tratando de organizar tantas y tantas ideas en un periodo de algo más de cinco años.

Y para esa segunda parte, en los ‘Anexos / Portafolio’, quedan esos pedazos inconexos en la narrativa aquí planteada pero que van aportando su particular luz, y sirven como los materiales y documentos en los que se ha ido sustentando, alimentando y reflejando ese intento de poner en pie el trabajo cinematográfico.

Para cerrar esta introducción, y también a modo de advertencia, decir que por veces siento todo éste trabajo de tesis como una exorcización de un ciclo que se cierra, como una manera para mi mismo de interiorizar y convecerme de que todos estos años -y sobre todo que tal cantidad de energía vertida en tratar de poner el pie el largometraje-, no han sido en vano. Sacando de esta forma todos los demonios del proyecto, un arrebató –o quizá debería decir frustración- puesto en palabras, al menos para mi, viajando al pasado encarándolo, y meditando de esta forma en sus continuados traspiés.

¿Será que los supersticiosos tenían razón al decir que traía mala suerte al pronunciar la palabra ‘*Macbeth*’? Pues las páginas que siguen dan cuenta casi de una maldición, en su no conclusión.

2- *Timeline* paralelo del proyecto cinematográfico y trabajo de tesis

Haciendo un trabajo retroactivo, es decir buscando atrás en el tiempo, tal y como se me indicó en una de las comisiones de seguimiento de la tesis doctoral en julio de 2014, el capítulo que aquí se presenta tratará de realizar una cronología desde los inicios hasta la fecha de presentación del trabajo de investigación. Analizando los puntos de giro, ideas, nuevas incorporaciones, etc. para así ir construyendo ese potencial diálogo divergente, paralelo y/o convergente entre el proyecto cinematográfico y el trabajo de tesis de investigación.

2000

Esta es la primera fecha que tengo constancia sobre la idea de llevar al terreno audiovisual la tragedia de Shakespeare. Rastreando a través de los archivos de mis carpetas trasladadas o recuperadas de viejos ordenadores –aquel fue un IBM que me regaló mi abuelo-, me encuentro allí algunos primeros apuntes e intenciones.

Como es obvio, por aquel entonces no estaba pensado para que fuera parte de un trabajo de investigación de doctorado, sino como un proyecto creativo más de los que estaba realizando en aquellas fechas, específicamente con técnicas ‘sin cámara’, es decir utilizando el medio cinematográfico como soporte físico –celuloide- y aplicando de muy diversas formas elementos sobre ella.

Aquel era un periodo de formación, correspondía a cuando estaba terminando mi último año de la Licenciatura de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona (UB), aunque residiendo por aquel tiempo en Madrid.

El hecho de que se tratara de una adaptación de Shakespeare al medio cinematográfico, tenía que ver creo por la gran influencia e implicación de uno de mis mejores amigos de infancia, que influyó de alguna manera en el origen de esa idea primigenia. Su nombre es Juan Antonio Capilla, también originario de Lleida y cursamos estudios juntos en el mismo colegio e instituto de formación. Capilla, por aquellas fechas tenía la intención de cursar un máster en Stratford-upon-Avon, municipio situado en Warwickshire al sur de Birmingham, Reino Unido. Conocido por ser el lugar de nacimiento y muerte del bardo William Shakespeare. Antes Capilla había cursado la Licenciatura de Filología Inglesa en la Universidad de Lleida (UdL), y los trabajos que había realizado durante la carrera, muchos de ellos estaban vinculados con algunas de las obras de Shakespeare.

La idea inicial era realizar una pieza corta, con técnicas de animación – mayoritariamente con referencias a la pintura- totalmente no figurativa y sin texto ni escrito ni hablado en su metraje. El reto planteado originalmente fue hacer un filme sólo cromático, de texturas y composiciones plásticas, en las que el espectador pudiera seguir la trama de la obra de teatro en un tiempo reducido y sintetizado, pero lleno de sensaciones, atmósferas envolventes y fantasmagóricas. Una pieza intensa y compacta, con los puntos fuertes por los que es conocido ‘*Macbeth*’, en los que el potencial espectador pudiera estremecerse en algunos de sus pasajes más sombríos. Juan Antoni Capilla, participaba en la adaptación del texto, en resumir la esencia de la trama, para trasladarla en *imágenes*, cosa que iría a mi cargo.

Para la música habíamos ‘imaginado’ contactar con Angelo Badalamenti, quién con sus composiciones podría ayudar a conseguir nuestros propósitos para intensificar así una pieza compacta de no más de 10 minutos, no figurativa. La elección del músico era obviamente por nuestra influencia y admiración de la asidua colaboración de Badalamenti con el gran David Lynch, que nos dejaba intuir que cierta colaboración –de resultar- podría ser muy potente.

Visto desde ahora, quince años después, en un contexto en el que éramos perfectos desconocidos, y sin contacto para llegar al compositor, creo que hubiese sido tarea bien difícil sino imposible. Y más cuando no contábamos con ningún tipo de financiación, sólo con ilusión, ingenuidad e inocencia.

2001-2003

El periodo que comprende estas fechas, está caracterizado por un estudio en profundidad del texto original del que parte la obra, es decir el '*Macbeth*' de Shakespeare, llevado por primera vez sobre las tablas en 1606. A partir de varias relecturas de la obra, se llevó a cabo un trabajo de síntesis de la trama a las acciones más básicas⁸, y poco a poco trasladar todo ello a una selección cromática para cada una de las partes en las que se divide la narración (5 actos), así como una correspondencia de técnicas para 'ilustrar' cada uno de los momentos fuertes de la obra.

Realicé un trabajo en profundidad por impregnarme de la obra de la que partía el proyecto, para así poder interiorizarla y hacer una traslación al medio cinematográfico en la que se iba a imprimir finalmente. También durante esa fase, junto con Capilla hicimos una pequeña estancia en Londres para comprar materiales vinculados al relato, incluida la visita al Globe, situado al lado del río Támesis. Para conocer mejor el espacio de representación de la época de algunas de las más célebres obras de William Shakespeare.

Aunque la obra fuera a ser 'no figurativa', partiendo de su original 'la palabra', no quería dejar de lado ese periodo de interiorización de la narrativa. El texto seleccionado para realizar las lecturas, después de haber revisado muchas ediciones disponibles

⁸ Ver 'Anexos / Portafolio', capítulo I. Síntesis-acciones del '*Macbeth*' de William Shakespeare.

traducidas al español, optamos por utilizar la edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, editada por Cátedra en la colección Letras Universales en 2001 –de reciente aparición por aquel entonces-. Y también la edición facsímil *in Folio* de 1623, primer ‘original’ que se conserva de esta tragedia.⁹

Las fechas previstas para la finalización del proyecto eran 2006, a modo de celebración del 500 aniversario de su primera representación sobre el escenario. “Aunque no exista una evidencia segura de que Shakespeare escribiera ‘*Macbeth*’ expresamente para ser representada ante la corte, entre agosto de 1605 y agosto de 1606 según K. Muir, o entre el 18 de julio y el 10 de agosto de 1606 según Bullough, fue representada ante Jacobo I y el rey Christian de Dinamarca”.¹⁰

Varios fueron los elementos para que jugaran en contra y no se materializara la obra. Quizás el más importante fuera la falta de recursos técnicos y económicos, con la que llevar la película a buen puerto así como personas cercanas al campo de la animación que facilitaran con su experiencia una vía más accesible durante su ejecución. Por aquel entonces, estaba en Madrid más vinculado a un grupo de cineastas en una vía más comprometida con el documental y no tan unida al experimental o cine de animación. Con este grupo fundamos y editamos una revista en papel ‘*Cabeza Borradora*’ (Madrid, 2001-2004. 4 números), en los que destacan unos contenidos con cierta profundidad, que se complementaban a las realizaciones de documentales que llevábamos a cabo. Y las páginas de la revista nos servían para reflexionar en nuestras prácticas, así como transmitir nuestro

⁹ “La edición de ‘*Macbeth*’ que aquí se presenta ha sido a partir de la edición *in Folio* de 1623, primer ‘original’ que se conserva de esta tragedia.” - **SHAKESPEARE, William** (2001). *Macbeth*. Madrid, España: Cátedra. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; p. 39.

¹⁰ *Ibidem*; p. 30.

malestar de la cinematografía, y ayudarnos así a descubrir y cuestionar nuestros propios caminos.

El proyecto de ‘*Macbeth*’, poco a poco se fue dejando de lado, aunque la energía y las ganas de realizarlo nunca dejaron de existir.

2008-2009

No es hasta cinco años después que el proyecto vuelve a resurgir. Durante los años anteriores cada vez más me fui introduciendo en otro tipo de producciones experimentales centradas en el trabajo con cámaras analógicas fotográficas, pero utilizadas como cámaras cinematográficas.¹¹

En el año 2003-2004 empecé a trabajar con el concepto de cortar el fotograma de 35mm en 4 partes, las equivalentes divisiones que ofrecía la propia estructura del formato cinematográfico estándar –el mismo que se utiliza en fotografía analógica–, cuestión que me llevó a indagar a nivel de investigación en el concepto de fragmentación, escribiendo inclusive un manifiesto con el título ‘*fragmentar-ismo [horizontal]*’.¹² Explico todo esto porque tras la realización del primer filme de la trilogía ‘film quartet’ (2006-2013), cuyo título es ‘*FILM QUARTET / POLYFRAME*’ (2006-2008), me llevó su estreno (WorldPremiere) a presentarlo en la ‘Biennale du Cinéma Espagnol d’Annecy’ en su 25º aniversario (Annecy, Francia) en marzo de 2008, con la que pude acompañar el film presencialmente.¹³ En esa ocasión pude conocer a otros de los invitados que allí estaban,

¹¹ Ver el apartado ‘XI. Curriculum Vitae’, en los ‘Anexos / Portafolio’.

¹² Recientemente publicado por primera vez en el dossier que me han dedicado en la 1ª edición de DOBRA. Festival Internacional de Cinema Experimental, del 2 al 4 de septiembre en Río de Janeiro (Brasil), con motivo de una retrospectiva dedicada a mi obra.

¹³ Como apunte indicar que es la primera película de mi filmografía que se presentaba fuera de las fronteras de España.

como una suerte de encuentro fue el poder conversar y compartir tiempo con José María de Orbe y el productor Lluís Miñarro. El primero llevaba al festival su primer largometraje, ‘*La línea recta*’ (2006), y el segundo como responsable de la caa productora Eddie Saeta el film ‘*La silla*’ (Julio D. Wallovits, 2006).

Ese primer contacto con ambos fue el que abrió las puertas para colaboraciones en sus nuevos trabajos u otros que estaban ya en alguna fase de realización. Orbe estaba preparando el que sería su segundo largometraje, ‘*AITA*’ (2010), esta vez producido por Miñarro. Mi participación se centraría en un trabajo minucioso, aplicando mi experiencia adquirida años anteriores en la intervención directa del soporte cinematográfico con químicos o bien con técnicas clásicas del ‘cine sin cámara’. Para ‘*AITA*’, necesitaban que envejeciera artesanalmente unos materiales de películas populares o de ámbito familiar del País Vasco de los años ’30 -’50, cosa que hice durante el 2009-2010. El film se estrenó en sección oficial en competición en el Festival de San Sebastián en septiembre 2010, levantándose con el Premio del Jurado a la Mejor Imagen.

Por otro lado y simultáneamente, Luis Miñarro se interesó en que editara¹⁴ un largometraje documental que había grabado en la India años anteriores, trabajo que realicé durante el 2009, el film se tituló ‘*Blow Horn*’ (2009), tuvo su estreno en competición en el Festival de Locarno (Suiza, agosto 2009). Paralelamente, mi introducción en aquel contexto fue porque después de que vieran mi pieza corta ‘*FILM QUARTET / POLYFRAME*’ en Annecy en 2008, estaba interesado Miñarro en producirme el siguiente proyecto en el que empezaba a trabajar, ‘*G/R/E/A/S/E*’ (2008-2013), el que sería finalmente el último de la trilogía antes mencionada.

Este proyecto de apropiación que empezó con mucha ímpetu, acompañado con la colaboración del CCCB (Centre de Cultura de Contemporània) -institución con la que yo

¹⁴ El montaje se llevó a cabo durante los meses de enero-abril de 2009 en Barcelona, junto a Marcos Flórez.

trabajaba desde 2004 haciéndome cargo de la sección de cine experimental de la pantalla estable 'Xcèntric', tomó otros caminos cuando desde Eddie Saeta exigían que tuviéramos los permisos de Paramount para hacer uso de los materiales del film original 'Grease' (Randal Kleiser, 1978) que yo manipulaba e intervenía con las manos para la nueva pieza.

Miñarro estaba interesado en poder utilizar esta pieza para incluirla y acompañar aquellos films que tuvieran una duración reducida de unos 60 o 65 minutos como era el caso de uno de los dos films que produjo para el luso Manoel de Oliveira.¹⁵

Pensamos inicialmente que no habría inconveniente en conseguir los permisos para llevar a cabo mi propuesta experimental del intervenir el musical protagonizado por Olivia Newton-John y John Travolta, pero nos equivocamos, y recibimos una contestación en la que nos denegaban su utilización, directamente de Paramount de Los Ángeles, ya que desde Madrid nos derivaron a la sede central de Estados Unidos.

Tras la negativa, y viendo la posibilidad de que la casa productora Eddie Saeta seguía interesada en que llevara a cabo alguno de mis proyectos, decidí rescatar la idea de la realización de la adaptación de 'Macbeth'. Era el momento, después de varios trabajos de corta duración, de realizar el que sería mi primer trabajo en solitario¹⁶ de largometraje de 'ficción'. La forma en cómo se dieron los hechos de articular la propuesta para poder realizar un largometraje con la compañía Eddie Saeta, fue muy natural y orgánica. Mi forma de pensar el conjunto del trabajo era una extensión lógica de los trabajos que había estado realizando hasta ese momento, sobre todo el centrado en la programación de

¹⁵ Los títulos son: '*Singularidades de uma Rapariga Loura*' (2009) de 64 minutos, y '*O Estranho Caso de Angélica*' (2010).

¹⁶ Anteriormente había realizado un largometraje documental, producido por el Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra (UPF) de Barcelona, en 2004. Fue realizado en colaboración con Cristóbal Fernández y Carlos Esbert, en la funciones de edición y dirección. Aunque la filmación la llevamos a cabo Cristóbal y yo, él con la cámara y yo con el sonido. A su vez los tres integrábamos parte del elenco del grupo y colaboradores de la revista antes mencionada '*Cabeza Borradora*', fundada por Cristóbal Fernández, Javier Barbero y un servidor en Madrid en 2001.

Xcèntric, así como de la reciente exposición co-comisariada para el CCCB junto a Andrés Hispano, cuyo título era ‘*THAT’S NOT ENTERTAINEMENT! El cine responde al cine*’ en la primera planta del CCCB, de diciembre 2006 a marzo 2007, con itinerancia en Murcia (Centro Párraga, junio-julio 2007) y la nueva sede de Bancaja de Valencia (diciembre 2007 a marzo 2008).

La forma en que las ideas fueron tomando forma, así como la elección de los personajes para esta adaptación se darán cuenta en el capítulo 3 de la tesis, dedicada al *Casting*.

La respuesta por parte de Luis Miñarro, como sustitución al proyecto a realizar con su empresa, le pareció muy bien, difícil de realizar, pero visto con buenos ojos. Creo que le despertó de alguna forma, la posible apertura a una nueva vía que dialogara entre el cine y el ámbito museístico, tal y como fue presentada la propuesta en aquel contexto inicial. Simultáneamente, la continuación de la realización de ‘*G/R/E/A/S/E*’ iba a seguir su curso, pero sería yo quién asumiera su producción, como casi todos los trabajos cinematográficos desarrollados con anterioridad en el ámbito del cine experimental.

Paralelamente a todos los trabajos que estaba realizando durante aquellas fechas, estaba el hecho de que estaba cursando el máster de ‘*Artes visuales y educación, un enfoque constructorista*’, en la misma universidad del presente doctorado, la Universidad de Barcelona (UB), en el departamento de Bellas Artes, bajo la dirección del Dr. Fernando Hernández Hernández, el mismo que luego sería mi director tesis doctoral.

Era el momento en que tuve que tomar la decisión sobre el trabajo de tesina final para el máster, entonces pensé en el vínculo de poder reflejar en papel el proyecto que estaba llevando a cabo, la construcción del que sería la realización de un ‘largometraje cinematográfico’. Por aquel entonces, y con fechas próximas a la entrega del trabajo de

tesina,¹⁷ era consciente que lo que se podría presentar por aquel entonces era una propuesta inicial de cómo se contemplaba el ‘proyecto cinematográfico’, en sus primeros pasos y en su abordaje. Relatando las ideas que iban sucediéndose, planes y calendarios de trabajo para la pre-producción, presupuesto orientativo, estrategias de financiación del proyecto, etc.

Este sería entonces el primer punto convergente entre un potencial trabajo cinematográfico a realizar, y que tuviera un reflejo consciente y paralelo plasmado sobre papel. Por aquel entonces, en mayo 2009, tuvimos la ayuda del ICIC (Institut Català de les Empreses Culturals), del departamento del CDA (Centre Desenvolupament Audiovisual), que constaba de una ayuda de 5.000 € para realizar el que fuera un *teaser* con la intención de facilitar la búsqueda de financiación para el proyecto en desarrollo.

Por aquel entonces no existía un guión como tal,¹⁸ pero sí algunos esquemas, el *casting* propuesto, así como una extensa bibliografía y materiales audiovisuales. A partir de la realización del *teaser*¹⁹ en forma librito tapa dura, con la inclusión de un dvd dividido en varios capítulos, con un montaje de 10 minutos con varios de los materiales preseleccionados, pude construir el que sería mi trabajo final de máster, cuya presentación se llevó a cabo en soporte escrito, librito + DVD, y defensa oral en septiembre de 2009 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB).

Fue el primero de los objetivos marcados para el proyecto cinematográfico, que se cumplió con buenos resultados y con una visión de futuro muy buena para su desarrollo. De ahí que lógicamente el siguiente paso fuera matricularme del primer año de doctorado

¹⁷ Indicar que la duración del máster era de un año académico, de septiembre 2008 hasta junio 2009, con la entrega del trabajo final de tesina en septiembre 2009.

¹⁸ Ver capítulo 6 para más detalle al respecto, ‘¿Guión cinematográfico?’

¹⁹ Desde entonces, se han realizado en total 4 *teasers* dvd durante el proceso de trabajo del proyecto cinematográfico. En el capítulo 7 se dará cuenta de un trabajo comparativo de cada uno de las 4 propuestas diferentes.

en la misma universidad, para dar cuenta durante el transcurso del proyecto creativo el que sería mi trabajo de tesis doctoral. Baste decir que para que fuera aprobada la inclusión de un proyecto cinematográfico como tesis doctoral con mi ‘potencial’ director de tesis tuvimos varias reuniones. Mi idea inicial, al realizar la matrícula para el primer año de doctorado, era pedir que el resultado final del largometraje se tomara como trabajo final de tesis, y de ahí su evaluación. Fernando Hernández, la persona que asumiría el rol de mi interlocutor, supervisor y director de tesis –así como coordinador responsable del programa académico de doctorado-, me comentó que no podrían aceptar como único trabajo final de tesis el largometraje, y que debía acompañarse con un trabajo escrito que diera cuenta todo el proceso realizado en los pasos de la construcción del proyecto cinematográfico, algo que ya había incluido en el trabajo de tesina, tanto en el *statement* de intenciones artísticas y sobre todo el capítulo final ‘Diario de abordaje’, en el que se relataba a modo de cuaderno de bitácora las entradas de las ideas y cómo estas se iban modificando, enriqueciendo y construyendo de cara al proyecto cinematográfico como objetivo final.²⁰

En diciembre de 2009, se preparó con el equipo de Eddie Saeta todo un dossier en inglés para la convocatoria del ‘Programa Europeo MEDIA’. Aunque a diferencia de esa primera subvención conseguida para realizar el *teaser*, esta no tuvo tanta suerte. Y quizá fuera la primera de las piedras en las que empezaría a tropezar reiteradamente el proyecto.

²⁰ Una selección de aquel trabajo de tesina también está incluido en este trabajo final de tesis, como primer peldaño en la investigación del proyecto. Incluido aquí en los ‘Anexos / Porfolio’, capítulo VIII – Diario / Mapa de viaje.

2010-2011

Una vez realizada la matrícula del primer año académico en diciembre 2009, y acordado con mi director de tesis la forma en cómo debería presentarse el trabajo final, me dispuse a realizar un primer guión cinematográfico más literario, o con la intención de fondo para que pudiera optar a las convocatorias que ofrece anualmente el organismo ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) perteneciente al ‘Ministerio de Educación, Cultura y Deporte’ del Gobierno de España. En realidad la versión de esa nueva escritura con este acometido, era la versión IV, con fecha marzo 2010.

Durante esa fase del proyecto cinematográfico inicial, así como su seguimiento en forma de anotaciones de diario para dar cuenta e ir trasladando esos avances en uno de los apartados de la tesis, fui realizando nuevos *teasers* con diferentes finalidades, y pensando en públicos diferentes. Ya que la particularidad del proyecto cinematográfico y uno de sus desafíos, es que aun siendo un trabajo con un perfil experimental, así como los componentes que integran su contenido, quiere llegar a recorrer los canales habituales de una producción ‘estándar’ cinematográfica de España e internacional. Este era uno de los acuerdos con el productor Luis Miñarro, conocido él por haber levado filmografías o respaldado un tipo de cine de autor y *difícil* de nuestro territorio, como es el trabajo de Albert Serra, Marc Recha, José Luis Guerin, Agustí Vila o José María de Orbe. La trayectoria de algunos de estos realizadores ya estaba consolidada o en ciernes gracias a su colaboración creativa, con algunos de sus filmes en secciones competitivas de los mejores festivales internacionales como son Cannes o Venecia, tal es el caso de Recha o Guerin. Pero en el caso de Albert Serra fue con él con quien se dio a conocer al gran público, como productor. O mejor dicho, se volvió a dar a conocer, ya que años atrás Miñarro empezó su recorrido como productor de la mano de Isabel Coixet, y su primer largometraje ‘*Cosas que nunca te dije*’ (*‘Things I Never Told You’*) rodado en inglés en Estados Unidos, de 1996. Aquella fue una época importante para la casa productora Eddie Saeta, pero en el

campo de la publicidad, pues era con Isabel Coixet, que hicieron conocidas campañas para EVAX (¿a qué huelen la nubes?) u otras empresas. Fue con Coixet que decidieron dar el paso a la producción cinematográfica, hasta que hubo un brecha profesional entre ambos.

No será hasta más adelante, ya en 2001, con películas como *'Fuente Álamo. La caricia del tiempo'* de Pablo García, que retomará relación con la cinematografía. A partir de allí su vínculo es más constante, en 2003 produce *'La manos vacías'* de Marc Recha entre otras. Pero el gran paso se produce a partir de 2006 con la producción de *'Honor de cavalleria'* de Albert Serra, que tuvo su estreno en Cannes. Fue un punto importante en la cinematografía española, con un nuevo aire y espacio para construcciones más personales y de riesgo en la narrativa al uso. Después de ese año se suceden muchos más proyectos, es que decir la casa productora estaba asentada para poder acoger varias producciones paralelamente, sobre todo en el 2009. Habiendo antes producido otro largometraje de Albert Serra, *'El cant del ocells'*, también presente en Cannes; y en 2008 la conocida *'En la ciudad de Sylvia'* del también catalán José Luis Guerin, película en competición en el festival de Venecia en la sección 'Orizzonti'.

Como indicaba antes, es partir de 2009 que la catalana Eddie Saeta asume una expansión de producciones propias así como co-producciones con otros países, pues ese año en su filmografía cuentan con *'Liverpool'* del argentino Lisandro Alonso, vencedora del primer premio del Festival de Gijón que aquel año; *'El brau blau'* de Daniel Villamediana; *'El somni'* del francés afincado en Cataluña Christophe Farnarier; la primera colaboración en la trayectoria de Manoel de Oliveira produciéndole *'Singularidades de una chica rubia'*; más dos largometrajes documentales firmados como director por el propio Luis Miñarro, también en funciones de productor, como son *'Blow Horn'*, estrenada en el festival de Locarno de 2009; y *'Familystrip'*, documental centrado en su propia familia, en la que vamos descubriendo el pasado de sus padres durante las sesiones de un retrato llevado a cabo por un pintor, en el que durante el *posar* para el cuadro los padres

hablan de un pasado no tan lejano que vivieron en primera persona, una especie de radiografía familiar narrada por los mismos protagonistas.

Entonces fue en ese contexto, y también en esa línea marcada por unas apuestas arriesgadas para el panorama español y de carácter de ‘cine de autor’, que el proyecto de ‘*Macbeth*’ –título inicial que tomó provisionalmente- se sumó a esas potenciales películas a desarrollar. No podía sentirme mejor acompañado por aquel entonces para el proyecto que estaba inicialmente comenzando, teniendo en cuenta mi perfil y mis producciones anteriores casi todas ellos en la vertiente más experimental, conceptual e independiente, era para ambos un reto importante, él como productor apostando por un realizador que fuera a llevar a cabo un idea difícil, si más no muy arriesgada en lo que respecta a su esencia de adaptar a Shakespeare pero a través de imágenes ajenas en un 80%. Y para mi un compromiso en el que no había trabajado anteriormente, en una vía de producción estándar y muy codificada para el que yo creía que era un lujo poder contar con un equipo humano en la fases de pre-producción, y que podría en cierta manera enriquecer el resultado final. Indicar también como dato importante que el carácter de Luis Miñarro, en la cuestión creativa es de ser muy tolerante, no hay una intromisión en la ideas originales, quizá sí en una fase más avanzada de estructura de montaje –pero ahí no llegamos-, pero en el punto de salida te dejaba que la imaginación volara, sin restricciones. Luego a la hora de hacer números, junto con el cuerpo administrativo de Eddie Saeta, se buscaba la manera de optimizar los recursos.

Pero quizá, fue ya desde la primera vez que optamos a la primera convocatoria de las subvenciones estatales del ICAA, en marzo 2010, que nos dimos cuenta de las anomalías del propio proyecto que teníamos entre manos. Me explico, por un lado la vía habitual de producción de las películas producidas hasta ese momento por la productora de Miñarro, contaban con un guión previo escrito sólido, o en un sentido más literal para una lectura

esclarecedora, las producciones seguían las etapas normales de toda producción, en la que tenía su fase de presentación del proyecto para recibir ayudas estatales y autonómicas, cabe indicar que muchas veces si no superaban esta primera fase de obtener alguna ayuda pública importante, la producción no podría llevarse a cabo. Cosa que nunca había sucedido con anterioridad a la productora Eddie Saeta, siempre habían conseguido determinadas ayudas públicas o bien eran proyectos que venían en co-producción, con lo que es más fácil -o debería ser- encontrar participación pública o bien pre-ventas en las televisiones. Con esto quiero indicar que muchas de las veces hablamos de un cine independiente, arriesgado, para un público selecto, etc., pero por lo que he ido aprendiendo a lo largo de los pasos de preproducción de mi propio proyecto, eso casi siempre es una falacia.

Las producciones acontecidas en España en los años '90 y principios del siglo XXI, esas que tenían un carácter *rompedor* o se clasificaban como 'cine de autor', personal o de difícil circulación, eran producciones totalmente subvencionadas en su gran parte, es decir que antes de empezar la producción o el rodaje tenían ya la garantía que la película estaba asegurada en al menos un 50% en su producción, del que la otra parte del dinero debería provenir de la propia casa productora, aunque no siempre –como se ha destapado en los últimos años- era así, sino que se aplicaba la ley de la picardía y la corruptela, en la que hinchaban los presupuestos iniciales para así obtener un 50% de la producción con ayudas públicas, que al final era el único dinero real con el que contaban para realizar el proyecto.

Y luego a la hora de las auditorias para demostrar los costes de la producción, es cuando salían facturas inventadas de gastos para justificar esos números, y así cuadrarlos. Con esto indicar que las películas en sí no corrían ningún riesgo, ya que nacían *amortizadas*. Y eso lleva, muchas de las veces, a que se conviertan en un mero negocio como cualquier otro en el que la implicación personal no es la misma y se vive en un mundo de apariencias financiado por dinero público. No quiero decir con esto que fuera lo que yo estaba

experimentando por primera vez a través de mi propio proyecto, pero algo de eso había en el contexto conocido en el que me estaba moviendo. De ahí que hubiera algunos cambios por aquel entonces en la forma de presentar los proyectos para las subvenciones, aplicados por el gobierno de derechas de Mariano Rajoy.

Antes, los proyectos en los que Eddie Saeta consiguió siempre las ayudas, ya fueran más o menos cuantiosas, se dieron para aquellas películas como las de Marc Recha, José Luis Guerin o Albert Serra, cada vez más el sello de Miñarro tenía un cierto prestigio de autoría y apuesta por obras que tenían una gran visibilidad y renombre en festivales fuera de nuestras fronteras.

Pero fue justo en aquel año 2010 que optamos a presentar el guión de *'Macbeth'* como obra de 'especial interés cultural', 'ópera prima', etc., -puntos que potencialmente ayudarían a tener más probabilidades de conseguir la ayuda-; en los que se aplicaron una serie de cambios por el nuevo gobierno de derechas, algunos de estos fue que en la primera ronda los proyectos presentados a la convocatoria debían ser anónimos, en la que el guión debía defenderse por sí sólo sin la biografía, ni experiencia del equipo humano que estuviera detrás de dicho proyecto. Este elemento lo supimos muy poco tiempo antes de hacer la entrega de los dossiers, cosa que sabíamos que nos perjudicaría en cierta forma por ser un proyecto difícil de encajar, por un lado críptico y con la necesidad de encontrar ciertas afinidades con los jurados que hicieran las deliberaciones.

Como nota, ya uno de los temas que nos parecían complicados a nosotros mismos, eran pequeños detalles que debían servir para ir conformando la intención de la obra, como era por ejemplo al rellenar la casilla de si el proyecto que presentábamos era un documental o una ficción. Para mí estaba claro que era una ficción, pues así la llevaba dentro de mí desde el mismo inicio de enfrentarme al proyecto, pero la casa productora tenía puesta la óptica en buscar cuáles eran las mejores opciones para hacerlo viable, y como he indicado antes, con el primer objetivo de conseguir financiación para que se materializara.

Otro de los elementos que siempre tuvieron sus puntos de discusión – o fricción– durante las fechas iniciales a las reuniones con la productora, para ver cuáles serían las estrategias a seguir en la fase de búsqueda de financiación, fue el hecho de que quizá fuera contraproducente indicar que el proyecto cinematográfico estuviera vinculado a un trabajo de tesis doctoral. Con ello tenían miedo que le quitara cierta ‘profesionalidad’, o así es cómo yo lo percibí. Creo que pensaban que al relacionarlo con un trabajo universitario le daría una pátina de ‘proyecto de escuela’ y le hiciera perder puntos en sus puertas de búsqueda de financiación. Inicialmente, respetando sus decisiones, y confiando en su experiencia profesional, dejamos de lado el presentar el proyecto a las ayudas públicas como un trabajo que tiene un vínculo de trabajo de tesis doctoral.

Retomando el párrafo que hacía mención a mis orígenes y trayectoria como cineasta experimental, en el que llevaba haciendo un trabajo de *found footage film* o ‘apropiación’, para mí muchas de estas cosas eran nuevas, es decir entrar en un sistema de producción estándar cuando siempre había llevado un tipo de ‘producción’ más anárquica en el que no tenía que dar cuentas a nadie, sino a estar centrado en el proyecto mismo y tomando las decisiones que fueran las mejores para el mismo, pero siempre en su vertiente creativa.

Esto para indicar, que cuando llegó la hora de realizar los presupuestos de los materiales a utilizar para la construcción del contenido del film, fue una tarea ardua para comprendernos. Yo era consciente de que para que la película final se pudiera estrenar en un ámbito comercial estándar de sala oscura, y tuviera una explotación en DVD, Blu Ray, Televisión y plataformas legales de visionado en internet, debía cumplir con toda la reglamentación de los derechos de imagen y permisos para su inclusión, al igual para las músicas. Tuve que cambiar mi óptica de una manera radical, hasta ese momento todo lo había utilizado sin necesidad de pedir ninguna clase de permisos –a excepción de lo relatado con el film *Grease-*, primero porque con ello había toda una línea de tradición en

la vanguardia cinematográfica,²¹ y segundo porque no le daba un uso de enriquecimiento personal, si más no el pase por festivales internacionales especializados, y luego la puesta en distribución internacional,²² donde mayoritariamente los clientes que alquilan dichos materiales son centros de cultura, museos, festivales, etc. Finalmente se hizo un presupuesto orientativo, sin recurrir todavía a las cifras reales de los costes de las imágenes que realmente se iban a incorporar, ya que todavía haría falta un primer corte para poder saber cuáles eran las imágenes, sonidos y músicas que harían falta para ello.

Inicialmente, ya el proyecto en sí mismo se convirtió en un gato que se mordía la cola, es decir que partíamos de unas premisas anómalas tanto para el equipo que debíamos armar el proyecto creativo, es decir yo y el que fuera asignado inicialmente como montador Cristóbal Fernández; y por otro lado lo nuevo y sus características especiales de un proyecto que nunca antes había trabajado la casa productora Eddie Saeta, y tampoco estaban familiarizados con el hecho de trabajar con imágenes de artistas o sus vínculos con el mercado de las galerías, museos, colecciones, o fundaciones que tuvieran los derechos de las imágenes.

Una de mis propuestas iniciales, también por mi posición de comisario de arte y vínculos con ciertos cineastas que estaban contemplados en el proyecto –como Michael Snow-, era pedirles una carta de apoyo al proyecto, así como una cesión para la inclusión de parte de su trabajo en el proyecto cinematográfico a desarrollar. La idea por parte de Luis Miñarro y de su equipo fue aceptada, aunque igualmente había la duda de si unas imágenes cedidas para la construcción del filme –recuérdese que partía de la idea de que el 80% eran imágenes serían ajenas-, podían o no computar como coste para incorporar en el

²¹ Me remito al capítulo 5, en el que hay una introducción histórica a ese tipo de prácticas cinematográficas.

²² Light Cone (París, Francia); Canyon Cinema (San Francisco, CA. Estados Unidos); Canadian Filmmakers Distribution Centre (CFMDC. Toronto, Canadá); Hamaca (Barcelona, España).

presupuesto que acompañaría al dossier a presentar al ICAA de aquel marzo de 2010, teniendo en cuenta que se optaría a un máximo del 50% del coste total de la producción. Finalmente me encargué de pedir ciertas cartas de compromiso y apoyo con / para el proyecto, y optamos igualmente por poner el coste final de las imágenes a un tanto alzado. Y se entregó a la convocatoria con todos los materiales adjuntos.

Ya por aquel entonces tenía ciertas contradicciones conmigo mismo, pues sabía que para hacer una aproximación real al coste del filme, necesitaba de un tiempo importante para realizar aunque fuera un primer corte con las imágenes que ya contaba de mi videoteca personal, especialmente de cine experimental, aunque todavía me faltaba mucho por ver de ciertas filmografías de los ‘personajes’ del *casting*, o bien por falta de tiempo o bien porque no las tenía conmigo y muchas de ellas no se encuentran editadas en formatos domésticos, recuerdo que estamos hablando de cierto tipo de cine o documentos que son bastante alternativos y tienen otro tipo de circulación que las que son películas del ámbito comercial, como se verá en el capítulo 5.

Dos meses más tarde de aquel mismo año 2010, la estrategia a seguir en esa primera fase de búsqueda de financiación a través de subvenciones públicas, era recurrir a las ayudas autonómicas de Cataluña, el antes nombrado ICIC (Institut Català de les Empreses Culturals), pero ahora con la intención de optar a la subvención para producción del proyecto –antes era de financiación y desarrollo-. En este caso, la cuantía máxima a la que puede optar un proyecto cinematográfico es al 15% del total del presupuesto. La mayoría de los materiales a presentar para esta convocatoria podrían ser similares a los antes utilizados para la convocatoria del ICAA (marzo 2010), sobre todo lo que hace referencia al guión, y materiales complementarios. Con el añadido de que la misma institución, el año anterior, nos había concedido 5.000 €, para realizar el *teaser*, y siempre que una institución

empieza a apoyar un proyecto uno imagina que lo continuará apoyando, si les gusta cómo va avanzando en su desarrollo.

También con esta institución, por la relación con Eddie Saeta y por proximidad geográfica, había cierta comunicación más fluida, en la que permitía realizar reuniones previas con algunos de los directivos con tal de dialogar y reforzar los materiales a presentar. Recuerdo que una de las reuniones que mantuvimos, llevé tres DVD diferentes con montajes y contenidos diferentes del *teaser* a incluir, más el libreto para adjuntar a la solicitud del ICIC, con tal de saber cuál era su opinión para esa convocatoria, y nos dieron su opinión que seguimos como consejo.

En camino paralelo, en septiembre de 2010, debía presentar mi primer informe de seguimiento de tesis de doctoral, para ser evaluado por el comité. Para esa primera entrega, muchos de los materiales que trabajé para ser presentados en el dossier del ICAA y del ICIC, formaron parte de él. Por ejemplo ‘Sinopsis del proyecto’, ‘Memoria de producción’, ‘Memoria del proyecto’, ‘Distribución y difusión de *Macbeth*’, ‘*Timeline*’, ‘CV Antoni Pinet’, ‘Cartas de apoyo’, ‘Textos complementarios. Prensa’, el ‘libro-*teaser*’, y un ‘Guión visual’ dividido en 5 actos.

La resolución del comité de seguimiento fue favorable.

En ámbito personal, que no atañe a la tesis directamente pero sí colateralmente, en septiembre de aquel año 2010 me casaba en Lisboa, aunque mi lugar de residencia era en Barcelona, pero mi pareja portuguesa residía desde hacía 5 años en Suiza.

Paralelamente a ese año académico de 2009 – 2010, después de comisariar el proyecto internacional ‘*DEL ÉXTASIS AL ARREBATO. 50 años del otro cine español*’, con la edición del catálogo-DVD por Cameo, producido por el CCCB y SEACEX; tuve el encargo de realizar la que sería la segunda parte de ese proyecto, un diálogo de algunas de

las piezas que integraban el proyecto anterior '*DEL ÉXTASIS AL ARREBATO*' con varias de 13 países latinoamericanos, el proyecto se llamaría '*CINE A CONTRACORRIENTE*', y se presentaría de forma oficial a finales de octubre en el CCCB, dentro de un contexto a modo de congreso, que yo tuve la responsabilidad de coordinar y dirigir. Para este tuve que realizar algunos viajes a varios países como fue en febrero 2010 a México, y el abril 2010 a Argentina y Uruguay.

La resolución del ICAA, fue devastadora, no habíamos pasado la primera ronda. Se quedó la comisión sólo con la lectura del guión visual que se presentó. No llegaron a saber que Luis Miñarro estaba detrás del proyecto apoyándolo, ni que había un trabajo de *teaser*, así como cartas de apoyo importantes y de compromiso como la del mismo John Zorn, seleccionado para llevar a cabo la banda sonora original del proyecto.

Sin embargo Miñarro, siendo la primera vez que le sucedía una denegación por parte del ICAA, y con su confianza en el proyecto decidió seguir adelante, y volver a probar suerte en la convocatoria del año siguiente, pues es anual. Aún sabiendo que pudiera ser que la normativa de las aplicaciones no cambiara y que el jurado volvería a ser el mismo, ya que una misma comisión que evalúa las propuestas repite por dos años consecutivos.

Indicar como contexto de aquella época, el gran número de recortes económicos para la partida de cultura, pues estábamos entrando de lleno en la crisis que afectó a toda Europa. Y yo como comisario, y programador independiente de Xcèntric, veíamos de qué manera nos afectaba, siendo los agentes externos los primeros a ver menguadas propuestas, o bien viendo recortados de manera drástica otros proyectos en marcha, o rechazados directamente de plano, para que fueran los mismos trabajadores en nómina de las instituciones los encargados de generar los contenidos para dichos centros. Pues mi decisión de irme a vivir a Suiza fue una decisión que venía tomada de antemano para estar cerca de mi esposa, pero también por la falta de proyectos a desarrollar en España. Dejé de

programar en Xcèntric, y mis últimos proyectos fueron la retrospectiva de 5 sesiones de cine a Benet Rossell presentada en el MACBA en septiembre-noviembre de 2010, como actividad integrada a la retrospectiva que el estaba dedicando dicho museo a toda su trayectoria, *‘Paral·lel Benet Rossell’*.²³ Y la presentación del proyecto *‘CINE A CONTRACORRIENTE’*, con la presencia de más de 20 invitados internacionales.

Ya cuando estaba de mudanza de mi domicilio de Barcelona, a finales de noviembre inicios de diciembre 2010, salió la resolución del ICIC. Esta fue positiva, cosa que nos volvió a dar aire para confiar en el proyecto, la cantidad aportada por la autonomía era de 87.027 €. No estaba mal con la intención de ir sumando para llevar a cabo el proyecto, e ir pensando para ir trabajando la investigación de cara a un presupuesto más detallado en la siguiente convocatoria del ICAA para marzo 2011. Antes de dejar Barcelona me entrevisté, con la que sería una nueva persona contratada para el proyecto en las funciones de conseguir los derechos de los materiales y negociarlos. La persona que contratamos, en un inicio pagada personalmente por mi, fue Lisa Berger, originaria de Nueva York pero con una larga estadía en Barcelona, y en su haber importantes producciones televisivas, y con su reciente colaboración en la producción *‘Hollywood contra Franco’* (2008). Fue ella la que se encargó a gestionar los derechos de la imágenes incluidas en el documental de Oriol Porta.

Justo en aquella época, junto con Miñarro, nos habíamos propuesto buscar financiación privada con tal de poder completar, al menos, la primera fase de investigación. Es decir, hacerse con los materiales en formatos domésticos –no profesionales, como DVD, VHS, archivos de internet-, para llevar a cabo un primer montaje remunerado; así como algunos viajes que implicarían la visita a la *‘Andy Warhol Foundation for the Visual Arts’* en

²³ Como nota indicar que esa muestra se mantuvo en el MACBA seis meses, cuando habitualmente es la mitad, debido a los recortes de presupuesto a las instituciones. Esa de Benet Rossell, fue una de las exposiciones comisariadas por Martomeu Marí, por aquel entonces director del MACBA.

Nueva York, así como el departamento de archivos de la obra de Warhol en el ‘Andy Warhol Museum’ en su ciudad natal, Pittsburgh. Esta última decisión fue tras saber el coste del uso de las imágenes de artista pop Warhol, de 105\$ el segundo, por uso de 3 años. La cifra, para el potencial material que hace referencia al protagonista se nos disparaba, así que activamos la estrategia de hacerlos partícipes a través de una colaboración con el museo, que llevara a la cesión de las imágenes necesarias.

Llegamos a tener un encuentro fructífero con una inversor privado, pero después de pasadas las fiestas de Navidad la cosa no progresó, y se enfrió. La crisis que se iba notando –acomodando- en aquel momento no hacía que ayudara mucho a este tipo de propuestas. Ni aún teniendo el respaldo de la figura de Luis Miñarro, que en mayo 2010 se alzó con la Palma de Oro en el festival de Cannes, por su co-producción en el film ‘*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*’ del tailandés Apichatpong Weerasethakul.

El hecho de vivir en Suiza, es decir a cierta distancia geográfica de donde estaba establecida la productora Eddie Saeta, no ayudó mucho. Fui haciendo ciertas visitas puntuales a Barcelona, como la de febrero de 2011 para ir desarrollando todos los materiales nuevos y trabajados para la siguiente convocatoria del ICAA, en marzo de aquel mismo año. Habíamos ganado con respecto a la anterior en una mejoría de guión cinematográfico, a mi entender, pero éramos plenamente conscientes que el proyecto estaba enraizado a la tradición del experimental y pudiera ser el comité encargado de conceder las ayudas del ICAA sintiera el proyecto muy descabellado, críptico, o apático con respecto a los personajes que integraban el elenco del *casting*.

Una vez preparados todos los documentos, y teniendo algunas cifras para el presupuesto más ajustadas de las presentadas el año anterior, hicimos la nueva entrega, sabiendo que si no se conseguía dicha ayuda el proyecto sería difícil de redirigirlo.

Entre febrero y marzo 2011, el proyecto de *‘Macbeth’*, participó en una exposición colectiva en el Espai Betúlia de Badalona, comisariada por Maximiliano Viale. En ella había expuesto en paneles el *Timeline*-estructura del proyecto a desarrollar, y también en proyección en bucle uno de los *teasers* audiovisuales más el libreto. El título de la exposición fue *‘Transvasaments. Cinema i literatura’*. Otros de los autores fueron: Pere Ginard, León Siminiani, Ernesto Sábato, etc.

En los meses siguientes, de abril a junio 2011, hice una estadia en la ciudad de Nueva York, con la intención de hacer un curso intensivo de inglés, pero con la intención de llevar a cabo la investigación de aquellos materiales que no estaban editados, como los programas de TV de Warhol, *Andy Warhol’s TV*, todo ello en línea de consulta *in situ* en el ‘The Paley Center for Media’ (en la 52th Street , entre la 5th y 6th Av.), referencia que me había dado mi buen amigo el comisario y profesor argentino Jorge La Ferla, así como escribir desde allí la nueva versión del guión cinematográfico, tomando como referencia muchos de los contextos en los que iba a transcurrir la historia.

Previamente a mi residencia en Nueva York, y aprovechando un *workshop* que impartí en Vitoria en el contexto del festival KREA, me presenté a la convocatoria anual del Centro Cultural Montehermoso, y del Ayuntamiento de Vitoria, de desarrollo de guión de proyecto cinematográfico ‘Arte e Investigación’. Una semana antes de mi partida de la ciudad de Manhattan, recibí la resolución del premio que me había sido concedido. El importe fue de 9.000 €, que me ayudaron a pagar parte de la estadia, y a mi vuelta a Suiza lleve a cabo una importante compra por valor de 6.000 € de ediciones de DVD’s, libros y catálogos que me ayudarían en la investigación para ahondar en algunos aspectos de biografías y las conexiones invisibles entre los personajes de la historia a trazar.

En junio 2011, fue la fecha de entrega del segundo informe de seguimiento del trabajo de tesis. Los materiales que se adjuntaron fueron: el guión cinematográfico actualizado –

sería la versión VI, junio 2011-, con un *'Timeline'* en el documento; unos apuntes orientativos sobre algunos vínculos entre personajes; nuevas cartas de apoyo al proyecto como la de Jorge La Ferla; los documentos de resolución del ICIC; resolución de la beca *'Arte e Investigación. Montehermoso 2011'*; bibliografía actualizada del proyecto cinematográfico; entrevista de *'Cahiers du Cinéma. España'*, enero 2011²⁴; un primer *'índice'* del trabajo de tesis doctoral; y un *'Diario - mapa de viaje'* de 44 páginas.

El 25 de septiembre, se me envía la resolución del comité de seguimiento, aunque favorable hay una cierta incomodidad por tratar de establecer un vínculo claro entre el largometraje y el trabajo de tesis, aquí un extracto del informe del comité:

La cuestión que le plantearía al doctorando es cómo concibe la distancia que separa al film de la tesis. Dado que los requerimientos de ésta última no son los mismos que los del primero (incluso tratándose de una meta-película), esperaría una reflexión más generosa en torno a la relación entre la investigación académica y la producción de un largometraje experimental. Más concretamente, en qué sentido las estrategias empleadas en este último pueden ser consideradas como estrategias de investigación. Aquí sería inevitable complementar la producción del filme con una reflexión teórica-metodológica por el momento ausente. Quizá el *'diario de tesis'*, por el momento un diario en el sentido clásico del término (entretenido, pero con más valor para el que lo escribe que para el lector externo), debería convertirse en una plataforma para esta reflexión.

Es en este punto que empiezo a presentir una cierta presión, primero porque mi estrategia a seguir inicialmente era poder realizar el proyecto cinematográfico. Y una vez terminado, o al menos con un montaje del que me sintiera mínimamente satisfecho, poder dar vía libre a un análisis de un proyecto *'cerrado'*, o si más no en un estado en el que se pudiera ver una estructura definida que diera pie a múltiples lecturas. Con la intención de

²⁴ Esta se encuentra incluida en el capítulo X, de los *'Anexos / Portafolio'*.

tener algo externo, materializado, creado con ciertas intenciones, y que sirviera como objeto de estudio para entrar, salir y retomar desde diferentes ópticas, etc.

Yo era consciente de lo que me pedía la comisión evaluadora de progreso de la tesis, pero por anteriores tentativas sentía que el proceso creativo no podía ir a la par con el analítico o de investigación de algo inacabado, hasta eso punto lo que daba cuenta de esa evolución eran las entradas de mi ‘Diario / Mapa de viaje’, que en su propia escritura, con todo tipo de detalles, extractos de libros, referencias, letras de música, etc. Conscientemente sabía que sería una materia muy rica para abordar y desgranar, también con la intención de hacerlo más accesible para una persona externa, ya que la intención inicial eran anotaciones para mí mismo que me transmitieran aquella sensación primigenia, directa y espontánea, que me recordara cuál era el motivo de hacer aquella nueva entrada en los apuntes de evolución, su contexto. Cosa que sí ya había hecho con anteriores proyectos cinematográficos previos a la inscripción y potencial propuesta de trabajo de tesis doctoral, y era un material que me gusta ‘revisitar’ y ‘revivir’ con la distancia del tiempo.

Por aquellas mismas fechas, sin una resolución todavía definitiva del ICAA, había ciertas filtraciones de información que apuntaban que el proyecto nuestro no había logrado de nuevo pasar la primera ronda. La cosa, es que desde la comitiva nunca había un documento que justificara o hiciera una descripción de las razones por las que no pasaba la primera fase eliminatoria. Con ironía, en el Festival Internacional de Cine de Venecia en septiembre de 2011, Luis Miñarro, recibía un premio importante que le distinguía por toda su trayectoria como productor arriesgado.

Visto que no conseguíamos levantar al subvención del ICAA, y con la crisis tan fuerte que había en aquel momento, decidimos la posibilidad de empezar la película contando sólo con el dinero del ICIC. Ello derivaba a que tuviéramos que hacer la película con los

mínimos recursos, y sin trabajos remunerado para el equipo, más el añadido de tener que conseguir los materiales por cesión sin coste alguno. El reto era demasiado grande, pero también oíamos voces de que el próximo año el ICAA no convocaría subvenciones debido a los recortes en la partida presupuestaria de Educación, Cultura y Deportes.

Opté por aquel entonces en realizar un nuevo guión, que llevaba por título '*Dreaming Macbeth's Project*', en el que se centraba explícitamente en un único espacio en el que había una persona, y nos mostraba desde su mesa de trabajo cómo iban pasando por su mente y *work station* –mesa de edición-, las maneras y estrategias de desarrollar el proyecto con ingenio y creatividad. En aquella versión de guión, la VII, el contenido estaba fuertemente cargado en presentar un trabajo sin florituras, ni efectos especiales, sino más bien en su opuesto la presentación de la incapacidad e impotencia de poder desarrollar aquel proyecto soñado, en crudo y austero, pero explicando de alguna forma esas incoherencias sobre los inalcanzables precios a pagar por las imágenes realizadas por el protagonista de la obra a adaptar, es decir Andy Warhol.

La idea del proyecto en aquel momento era otro bien diferente del inicial o ideal de toda esta aventura, con el foco puesto en cómo funciona una mente creativa, cómo debe agudizarse, con mucho ingenio para salvar el obstáculo económico. Trabajarlo todo desde el análisis de cómo funciona el propio proceso del acto de crear, cómo las ideas se van desarrollando, y cómo van mutando para adaptarse a una nueva realidad. Quería realizarlo con una voz locuaz, que pudiera trabajar líneas de pensamiento llena de citas, a modo de *masterclass* pero en el que se estaba construyendo el propio proyecto, a la vez que se estaba auto-analizando mostrando sus entrañas. La persona para encarnar a ese personaje con todas sus responsabilidades de aguantar todo el peso del film, quizá con mucho espacio para la improvisación y con mucho delirio creativo, era Jorge La Ferla.

Pero antes de que pudiera siquiera anunciar mi elección a La Ferla para su 'interpretación' en el film, recibí una llamada de Luis Miñarro en noviembre de aquel 2011

en la que me hacía saber su difícil decisión de dejar el proyecto. Sus palabras eran de decepción por su parte, en el hecho de que no podía seguir embarcándose en este proyecto ya que veía que desde la misma comunidad de la cinematografía de España no respaldaban su trabajo, en el sentido que le habían denegado por dos años consecutivos la ayuda estatal del ICAA, que siempre antes había recibido. También por otro lado, para entender mejor su contexto, la casa productora principalmente se mantenía de la realización de campañas publicitarias –ya que los films que realizaba no daban o casi beneficios-, y en esa época, debido al crecimiento de las campañas en internet, fue un momento de transformación en el que los anunciantes cambiaban sus inversiones al nuevo medio. Por otro lado fue otro momento de cambio en el que las agencias de publicidad –como lo era Eddie Saeta-, perdían clientes ya que contrataban directamente el trabajo a las productoras para realizar la campaña completa sin intermediarios como las agencias. En la época de los '90, en el *boom* de la publicidad española que ganaba premios internacionales bien importantes y disfrutaba de prestigio, las agencias eran las encargadas de gestionar el dinero contratando a las productoras, y formando el equipo para su ejecución. Eso tenía un coste muy alto para los clientes, pero en aquel tiempo de excesos se los podían permitir, y ganaban en confianza, prestigio y reputación con una buena agencia acompañando y asesorando la campaña con su experiencia en el mercado. La publicidad a finales de la primera década del siglo XXI, cambia por completo las reglas. Es aquí que uno de los pilares importantes de sustentación económica de Eddie Saeta se ve gravemente afectada, con lo que colateralmente se no puede permitir tantos riesgos en los proyectos cinematográficos a realizar.

La despedida de Eddie Saeta del proyecto cinematográfico, tras casi tres años completos acompañándolo y apostando para su materialización, se ven truncados. Pero con una pequeña puerta abierta, ya que Miñarro me comunica que la participación del ICIC

quedaría abierta para ser utilizada, siempre y cuando consiguiera que otra productora catalana cogiera el proyecto. Así que rescaté por aquel entonces la versión anterior del guión, es decir la que volvía a ser la adaptación cinematográfica de la obra de Shakespeare, para ir a ofrecer el proyecto, semi-subsancionado -en un 15% del presupuesto acordado con Eddie Saeta-, a varias productoras que pensé serían afines a sus líneas de producción. Para conformar un primer listado de las productoras, contacté con mi colega Isaki Lacuesta para explicarle mi situación y si me podría dar unas pistas para quién ofrecerlo, y no estar perdiendo el tiempo. El listado final de las compañías productoras para ponerme en contacto fueron: Paco Poch (Mallerich Producciones); Adrián Guerra (Versus Entertainment); Luisa Matienza (Tusitala); Didac Aparicio (Prodimag); Anna Vilella (BeNeCe); Canónigo Films; Pere Portabella (Films 59); Alicia Reginato / Benet Román (La Chula); Adán Aliaga; Lluís Valentí; Ventura Durall (Nanouk Films). De muchas de ellas recibí respuesta de inmediato vía email. Sus contestaciones venían a decir que el panorama actual estaba más que difícil y que tenían otros proyectos comprometidos. Hubo otros sin embargo con los que sí pude marcar una reunión presencial en Barcelona, para un primer contacto y así poderles explicar en persona más sobre el proyecto o bien aclarar dudas. Estas fueron la compañía de Ventura Duran, que no trascendió de esa primera reunión; pero sin embargo con la Chula Productions, con quien había realizado el año anterior el documental producido por TVE y el CCCB, '*FRAGMENTOS, de una historia del otro cine español*', que venía a ser el documental que debía incorporar el 3r disco de la edición de CAMEO del proyecto '*DEL EXTASIS AL ARREBATO*'. Andrés Hispano firmaba la dirección, y yo constaba como guionista. La Chula Productions, se leyó atentamente el proyecto después de nuestra reunión, lo evaluaron con todo el equipo suyo así como sus abogados, y me dijeron que si no hubiera estado antes en manos de Eddie Saeta, quizá hubiesen aceptado. Veían complicado asumir el proyecto con un porcentaje tan bajo de la subvención de ICIC, y que si hubiesen cogido el proyecto desde su inicio,

sería otra cosa. Esas fueron sus palabras, aproximadamente para justificar su no aceptación.

Así es en el estado que finalizaba el proyecto aquel año 2011, huérfano de productora - aunque estuviera subvencionado en parte-, a lo que veían una ayuda institucional envenenada.

2012

Todo el siguiente año pasó el proyecto sin encontrar una productora que se hiciera cargo o quisiera acompañarlo al menos. Valoré la opción con mi familia de darnos de alta como productora para tomar las riendas del proyecto cinematográfico, pero había varios factores que no ayudaban, el principal era que estábamos residiendo en Suiza y que debíamos por lo tanto estar en Cataluña para que tuviera valor legal. Otra contrapartida era que a nivel económico ya nos resultaba difícil, ya que estábamos produciendo ‘G/R/E/A/S/E’, asumiendo los gastos al completo de su realización, y con el añadido de que como yo era el único responsable de su realización y las jornadas eran extenuantes del trabajo directo del celuloide –a veces de 13 horas diarias-, no había un ingreso regular en aquel periodo.

A todo ello le sumamos, que mi mujer estaba embarazada. Así que a partir de abril 2012 empecé a trabajar en el Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW) en Suiza, en el departamento de música como asistente de profesor, encargado de documentar uno ciclo anual de conferencias y conciertos.

Sí pude realizar muchas compras gracias a la beca recibida del Centro Montehermoso de Vitoria. Así que aquel año lo dediqué a seguir con la investigación de las lecturas correspondientes a cada uno de los personajes implicados en el trabajo del ‘potencial’ proyecto cinematográfico, así como muchos visionados de las filmografías de los cineasta

de los que pude adquirir las obras editadas en DVD. Paralelamente a todo ello iba preparando una nueva versión del guión para hacer entrega a finales de 2012, como justificación de la beca recibida por Montehermoso.

En junio 2012, llegó la fecha para presentar mis documentos para que fueran evaluados por el comité de seguimiento de mi trabajo de tesis doctoral. Esta ocasión, presenté un documento con los nuevos aportes del proyecto, explicando lo sucedido en los últimos tiempos. Adjuntaba una nueva versión del guión del proyecto cinematográfico, así como el programa del trabajo realizado durante aquel año académico con mi dirección de ‘Xperimenta’, las jornadas bienales llevadas a cabo en el CCCB en noviembre de 2011. Esa sería la tercera y última edición, pues nos pararon el proyecto debido a los sucesivos recortes en cultura. Añadía para la evaluación del informe la inclusión de una de mis películas, ‘GIOCONDA / FILM’ (1999), y el documental ‘Apropiaciones’ del programa ‘Yo Soy Cámara’ producido por La2 y el CCCB, dentro del temario de Laura Baigorri. Y por último unas referencias a las reflexiones del montador y diseñador de sonido Walter Murch, centrado en su teorías sobre ‘el momento del parpadeo’. Esta última inclusión quedaba justificada, ya que hasta esa fecha yo ejercía y había llevado a cabo varios montajes de largometrajes –como el citado ‘Blow Horn’ (Luis Miñarro, 2009)-, pero siempre había una persona que llevara la máquina de editar. Es decir que ejercía las funciones del montador que tomaba las decisiones, pero que nunca había aprendido o llevado un programa de edición no lineal –digital-, sí en cambio había realizado siempre el trabajo de montaje analógico en filmico, mayoritariamente en 35mm, super 8 y 16mm, por este orden.

Pero al estar alejado de mi equipo habitual en Barcelona y Madrid, sobre todo de Cristóbal Fernández con quién siempre hacía las tareas de montaje, me vi obligado aprender a llevar las herramientas digitales. Se cruzaron varios motivos de que así fuera, a parte de aplicarlo a mi trabajo semanal en la universidad de Suiza donde había empezado a

trabajar, lo tuve que emplear para una fase posterior de mi trabajo en ‘G/R/E/A/S/E’. Y también porque veía cada vez más evidente que para ir avanzando en el proyecto de ‘*Macbeth*’, debería manos a la obra a tratar de ‘ensamblar’ las potenciales imágenes que creía que harían avanzar la trama, establecer la estructura narrativa e integrar el conjunto de los contenidos del proyecto en marcha. Hasta ese momento todos los cuatro *teasers* habían sido trabajados con Fernández como montador, y siempre en Barcelona. Ahora para poder avanzar a otro ritmo, debía yo tomar las riendas para ir armando, al menos un primer cuerpo de imágenes seleccionadas.

Paralelamente a mi relectura del libro ‘*En el momento del parpadeo*’ de Walter Murch, fui haciéndome con el manejo del Final Cut Pro. En mayo 2012 me compré una computadora MacBook Pro que era la herramienta perfecta para mover tal cantidad de material y peso de las imágenes. Fue un paso decisivo y acertado, pues hasta ese momento el trabajo de investigación había consistido en tomar notas a partir de los visionados y lecturas, y tratar de imaginar cómo esa multitud de fuentes iba entrelazándose, pero hasta ese punto –a excepción de los *teasers*- había sido siempre sobre papel, en una sucesión de imágenes que integraban las diferentes versiones de los guiones escritas hasta la fecha.

El 25 de julio de 2011, llegaba a mi bandeja de correo electrónico el veredicto de la comisión de seguimiento, cuyo secretario de la comisión es Fernando Hernández:

Apreciado Antoni

Te adjunto el informe de la comisión de seguimiento al progreso de tu trabajo de tesis:

Es buen informe de seguimiento. Muestra el proceso seguido, los avatares en la búsqueda de financiación, las decisiones tomadas.

Pero no se percibe el calendario y el modo en el que va a continuar la investigación a partir de hacer consciente (y público) que el film experimental no se realizará.

¿No ha pensado llevarlo a cabo como un película sin cámara, como plantea Carlos Escaño? ¿O hacerlo con imágenes de *creative commons*?

Su desafío: está en cómo va a narrar, cuál será el índice desde el que constituirá el relato final de la tesis. Un gran desafío tiene ante usted, pero resulta un enigma cómo lo resolverá. Aunque llegados a este punto vale la pena afrontarlo: tiene materiales, evidencias, que permiten responder a varias cuestiones:

De tipo sociológico: lo que significa hacer cine (experimental) en España-

De tipo artística: el proceso creativo, como proceso de toma de decisiones, resolución de problemas,...

Relacionado con la investigación artística: en todo su proceso se aprecia lo que puede ser una investigación artística. Fundamentarlo, dar cuenta de los conceptos y relaciones establecidos puede ser una importante contribución.

En relación al cine experimental: en la medida en que para afrontar su película ha tenido que realizar casi una genealogía de este campo artístico.

EVALUACION FAVORABLE

A partir de este informe, lleno de un aire esperanzador, se abren nuevas perspectivas para enfocar el trabajo de tesis doctoral. Aunque visto desde ahora –durante la redacción final de estas líneas en la fase final de entrega-, no me atenía a afrontar el proyecto como que estuviera cerrado, o no se fuera a llevar a cabo. Mi convicción seguía en ponerlo en pie, pues el orden de los acontecimientos para que todo siguiera su rumbo, era realizar el film, para una vez luego poder empezar a trabajar el análisis de lo trabajado artísticamente. Todavía en aquel momento, no sentía que el camino a seguir con el trabajo de tesis fuera un trabajo centrado en la ‘investigación artística’, sino que el film como resultado debía servir como fuente de estudio y que el trabajo de tesis estuviera única y exclusivamente centrado en su estudio desde sus múltiples capas a analizar.

Visto en perspectiva, me parecía sensato pensarlo así, pues el film todavía no había empezado ni a nacer, sólo en forma de propuestas de *teasers*, que ni siquiera daban cuenta o transmitían lo que en realidad tenía en la cabeza del conjunto de la obra, sino que tenían más de un montaje atrayente que diera cuenta de los principales personajes que habitaban

el proyecto, así como alguna amalgama de imágenes que potencialmente estarían incorporadas en el montaje definitivo.²⁵

Después de hacer dos visionados de la obra a la que hacía referencia el comité de seguimiento, *'El hombre sin la cámara'* de Carlos Escaño, me sirvió para reafirmarme en que el proyecto cinematográfico en el que estaba trabajando, nada tenía que ver con aquel que me proponían como ejemplo. La obra de Escaño, estaría más relacionada con prácticas de guerrilla, a partir de materiales sacados y bajados de la propia red para crear una nueva obra, y que sus canales de difusión fueran los mismos. Ese momento me sirvió para reafirmarme en la valía del proyecto en el que estaba trabajando, cada vez más lo sentía como un trabajo extenso por su complejidad y vital. A partir de los vínculos con la obra de Jean-Luc Godard, independientemente de la adaptación de Shakespeare que planea en su trama, tenía más convicción de que se trataba de un ensayo audiovisual, a partir de una admiración por una serie de personajes, cineastas, pintores, fotógrafos, artistas varios que albergaban en mi imaginario y que habían conformado mi forma de entender el experimental desde mis inicios a la edad de los 15 años.

Por una parte el informe positivo me reconfortó, por todo el trabajo y tiempo dedicado, pero por otro lado empezó a causarme ciertos malestares e incomodidades sobre la posible imposibilidad de que la película no llegara a materializarse en la forma en que la tenía en mente. Al menos en la visibilidad y difusión que le podía otorgar la colaboración de Luis Miñarro en el proyecto y su cadena de contactos en los festivales más prestigiosos, ese era también uno de los motivos por los que me atraía mantener el proyecto atado a su persona.

²⁵ En el capítulo 7 se ahonda más en profundidad sobre la creación de sus *teasers*, y sus propósitos en sus diferentes versiones.

A principios de agosto, nació mi primera hija, Sofía. Sólo para dejar entrever todo lo que ello conlleva.

En noviembre de 2012 estuve invitado a la primera edición de la ‘Bienal de la Imagen en Movimiento’ (BIM) en Buenos Aires. Allí me hicieron una retrospectiva a mi obra, la primera fuera de España, en la que incluí un primer montaje no finalizado de ‘G/R/E/A/S/E’ a modo de *work in process*, y la sesión que presenté la cerraba con uno de los *teasers* de ‘*Macbeth*’. Esa fue la primera de las sesiones de la Bienal, así que en los días sucesivos a mi estadía allí, en la que también impartía un *workshop* sobre ‘cine sin cámara’, tuve muchos *feedbacks* sobre lo presentado allí. También grabaron en vídeo una extensa entrevista centrada en el trabajo de la imagen apropiada, y concretamente en mi trabajo realizado hasta ahora en ‘*Macbeth*’.

Antes de finalizar aquel año 2012 debía hacer entrega de una nueva versión del guión cinematográfico, y la documentación requerida –principalmente la facturas y gastos del importe recibido- para justificar la beca recibida de ‘Arte e Investigación. Montehermoso 2011’. Con la correspondiente prórroga solicitada, pues debería haber enviado el material a un año desde la resolución de la beca, es decir mayo-junio 2012, pero debido a temas varios, me permitieron presentarlo antes de que finalizara el año. La versión del guión fue la IX en diciembre de aquel año.

2013-2014

Presentada la nueva versión del guión, tomé consciencia a principios del año 2013, que el mejor camino para realizar una siguiente versión sería hacerla a la vez que iba realizando el montaje. En aquel momento me encontraba con el dilema de que muchas de

60

las relaciones y potenciales vínculos creados entre algunos de los personajes de la adaptación, así como sucesos del contexto histórico de la época acotada para la historia, muchas veces no las tenía en imagen. Es decir, que por muchas relaciones que estableciera en el guión escrito, luego si no existían realmente en imágenes o documentos de la época, difícilmente podría llevar a cabo según que tipo de hilos narrativos. Así que recuerdo que por aquel entonces me volqué a trazar muchos esquemas visuales, anotando aquellos puntos fuertes visuales que sí existían para establecer esas conexiones de pre-montaje. El trabajo anterior no fue en vano de las distintas versiones, ya que en los sucesivos visionados mi mente estaba buscando inconscientemente para encontrar esos pequeños pedazos de tiempo para montar el *puzzle*, pero a la vez mi pensamiento estaba lo suficientemente abierto y receptivo para incorporar nuevos elementos convenientes para enriquecer la trama y lo que se pretende contar y transmitir con el conjunto de la obra.

A inicios de 2013, estaba sumergido en el proyecto de lleno, ya tenía interiorizados muchos de los pasajes, y conocía bien los espacios en los que convivían los personajes de aquella época -casi toda ella- de los años '60 y '70. El hecho de haber estado transitando con largos paseos de observación a lo largo de tres meses en Manhattan, la lectura se enriquecía a partir de mi propia experiencia de haber estado allí.

El número de visionados durante el 2013 aumentó, aunque no por ello las lecturas pendientes de biografías y catálogos no dejaron de sumarse a ese periodo. Paralelamente estaba en fases de re-montaje de '*G/R/E/A/S/E*', y con el trabajo de sonorización con el músico alemán, asentado en Berlín, Dirk Schaefer.

Así transcurrió la primera mitad de 2013, hasta la fecha de entrega del nuevo informe de seguimiento de la tesis doctoral. En aquella ocasión, a finales de mayo, hice entrega de todos los avances en cuanto a lecturas y visionados para la construcción del cuerpo del

proyecto cinematográfico; un *'Timeline'* actualizado del marco temporal en que transcurre la acción del proyecto; apuntes reflexivos sobre el proceso creativo; entre otras varias cosas. Y como complemento, la ficha de la obra *'G/R/E/A/S/E'* que ya había tenido su World Premiere en el *'Experiments in Cinema'* (Albuquerque, New Mexico, EUA), y su Premiere Europea en la Bienal WRO 2013 (Breslau, Polonia); también un artículo aparecido en *'El País'*, sobre la aparición de *'MetaMaus'* de Art Spiegelman. A vista de este último detalle, así como algunos de los contenidos trabajados para el documento de seguimiento, podemos apreciar una interiorización y toma de consciencia de un trabajo centrado en el *'proceso creativo'*, y más cuando tomamos en cuenta que el título presentado en el aquel informe había cambiado respecto a los anteriores. Ahora ya llevaba por título *'Dreaming Macbeth's Film Project'*, y se presentaba de forma más clara un sumario / índice con muchos de los nuevos propósitos que tomaban una dirección diferente, más abierta que en la única intención de la construcción del proyecto cinematográfico.

En julio 2013, llega la resolución del comité de seguimiento. Indicando lo siguiente:

Apreciado Toni Pinent:

Como coordinador de la comisión académica del doctorado "Artes y Educación" adjunto los comentarios y sugerencias al plan de investigación de la tesis doctoral presentado para su evaluación:

Más que un informe del desarrollo de la tesis que diera cuenta de cómo está construyendo un relato fundamentado sobre la realización de la película, se han presentado una serie de acciones que contribuyen al dossier de la misma. Esta parece la encrucijada con la que se encuentra el doctorado: continuar transitando y recogiendo las diferentes evidencias que le llevarán (o no) a la realización del filme, o decidirse a narrar ese recorrido como un proceso de investigación artística. Algo que sería una importante contribución de este campo de estudio.

Se le sugiere actualizar sus lecturas con ejemplos del Journal of Artistic Research: <http://jar-online.net/> Elkins, James (2006) *The Three Configurations Practice-Based PhDs*, Printed Project 04: *'The New PhD in Studio Art'*. Lo puede bajar de: Visual Artists Irland (<http://visualartists.ie/category/news/>

Biggs (2006) *Art as research, doctoral education, and the politics of knowledge*.

http://www.engage.org/readmore/..%5Cdownloads%5C1AA02782_18.%20Ia in%20Biggs.pdf

Materials adicional a consultar:

<http://www.macba.cat/es/en-torno-a-la-investigacion-artistica>

<http://www.artresearch.eu/>

Tiene un desafío importante que requiere tiempo y, sobre todo, poner en marcha el proceso de redacción del recorrido realizado y asumirlo como una investigación artística que puede usar recursos y fundamentos de la Investigación basada en las artes.

Observaciones de la comisión: Se **aprueba** el informe presentado instando a seguir las observaciones que señaladas.

Barcelona, 16 de julio de 2013

Fernando Hernández - Hernández

Tomé nota del comité de evaluación, estaba claro que el camino a recorrer era el de la ‘investigación como práctica artística’, aunque todavía seguía creyendo que el mejor orden para llevar a cabo ese desarrollo era tener algo con lo que poder compartir para su análisis. Y no trabajar sobre el único proceso mental de las ideas, para que no fuera algo tan etéreo, y así poderlo sostentar en un conjunto trabajado de imágenes y sonidos con tal de seguir atado a lo que era su propósito inicial, el de un proyecto cinematográfico o al menos audiovisual.

Siguiendo con la idea de no cerrar las puertas, pensé en abrirlo a otros terrenos en los que quizá la obra tuviera otra acogida y mejor recepción. Pensando en un contexto que supiera de su importancia, de los méritos o apoyos recibidos a través de las cartas de apoyo, y el conjunto fuerte de la idea, miré de inscribirlo a espacios paralelos de festivales en los que un proyecto en cualquiera de sus fases –guión, pre-producción, material rodado o a falta de post-producción- podría ser recibido. Entonces la primera opción, fue la sección ‘CineMart’ del aclamado Festival Internacional de Rotterdam, para enero de 2014. Las solicitudes debían enviarse en a inicios de septiembre de 2013. Pero uno de los requisitos ineludibles era que debía contar con una productora para acompañar el proyecto. Así que me puse en contacto directamente con Fernando Franco, quién sabía que

podríamos tener ciertas afinidades. A Franco no lo conocía personalmente –ni todavía a día de hoy lo hemos hecho-, pero sí conocía algunos de sus trabajos como cineasta en la vertiente experimental de material apropiado como ‘*Les variations Dielman*’ (2010, 12’) o ‘*The End*’ (2008, 6’), realizados con su propia productora Ferdydurke creada en 2010. Aunque más conocido Franco por su trabajo de montador, por ejemplo de ‘*Blancanieves*’ (Pablo Berger, 2012), una de las triunfadoras en los Goya de 2013 con 10 estatuillas. También tenía constancia que estaba realizando su primer largometraje como director, así que me parecía una buena opción para el propósito de levantar el proyecto humildemente en una línea más alternativa. La respuesta a mi email fuera rápida, y afirmativa en agosto de 2013. Hubo muy buena sintonía, encantado con el proyecto, y también fan él mismo de la figura de Warhol, así como afinidades en la música de John Zorn, entre otras influencias mútuas y respeto por la obra que hasta entonces habíamos realizado los dos.

Otro factor añadido era que justamente le habían seleccionado su ópera prima para la Sección Oficial del Festival de San Sebastián, para septiembre de ese año. Una primera puerta importante sería para su film ‘*La herida*’, ya que habitualmente o casi no había pasado en otra ocasión anterior que una ópera prima compitiera en la sección principal de dicho festival. Ese fue el inicio de un largo recorrido recogiendo premios, allí en San Sebastián se alzó con la Concha de Oro a la Mejor Actriz Protagonista y el Premio Especial del Jurado; continuarían con el Goya al Mejor Director Novel: Fernando Franco y el Goya a la Mejor Interpretación Femenina: Marian Álvarez; entre otros muchos premios en varios festivales internacionales.

Con la alianza de Fernando Franco con su productora, más la colaboración de la productora suiza Bord Cadre Films (Dan Wechsler), los cuáles han co-producido ‘*El cuaderno de barro*’ y ‘*Los pasos dobles*’ ambas de Isaki Lacuesta de 2011, con la que se

llevó el máximo galardón en el Festival Internacional de San Sebastián en 2011.²⁶ Nos llevó un buen trabajo preparar todos los materiales en inglés para hacer la entrada para optar a la preselección del ‘CineMart’ del siguiente año.²⁷

A inicios de octubre de 2013 tuvimos la respuesta negativa que no habían seleccionado el proyecto ‘*Macbeth*’. Fue una gran desilusión. Y no permitían una segunda entrega con el mismo proyecto para el año sucesivo. Uno de los problemas que tenía el conjunto es que, aunque muy bien avalado, no contaba con ningún capital inicial que asegurara su realización.

Intentamos lo mismo para el ‘FIDLab’ del FID Festival International de Cinéma de Marseille, hicimos la entrada a finales de febrero 2014. Allí al igual que Rotterdam sólo seleccionan entre 10 y 15 proyectos. En mayo nos llegó la notificación que no estaba aceptado.

Pero antes, durante el mes de marzo de 2014, presentamos la documentación para el ICAA, que después de dos años sin haber habido convocatoria debido a la crisis, volvía a renacer, aunque con una cantidad muy baja de dinero a repartir.²⁸ En esta ocasión, en acuerdo con Fernando Franco, decidimos intentar pedir la ayuda a producción, pero en vez candidarnos para largometraje optar por la vía de cortometraje. La estrategia fue preparar un guión titulado ‘*La eterna muerte del cine*’, en el que se incluían todas la partes

²⁶ Actualmente, Bord Cadre Films está co-produciendo lo nuevo de Isaki Lacuesta en rodaje, cuyo título es ‘*The Next Skin*’, protagonizado con Emma Suárez y Sergi López. Bord Cadre Films, como casa productora había logrado estar en secciones importantes como ‘una cierta mirada’ de Cannes, con el film ‘*Aurora*’ (2010) del rumano Cristi Puiu.

²⁷ Los documentos presentados para esa convocatoria se encuentran incluidos en el capítulo VII del apartado ‘Anexos / Portafolio’.

²⁸ Para ese año 2014 la cantidad a repartir era de 400.000 € para el apartado de cortometraje. <<Por Resolución del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, de 21 de febrero de 2014, Boletín Oficial del Estado, no 50 de 27 de febrero, fueron convocadas las ayudas a la producción de cortometrajes, en las dos modalidades, de cortometrajes sobre proyecto y realizados, de acuerdo con lo previsto en el artículo 27 de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre de Cine y en la Orden CUL/2834/2009, de 19 de octubre, reservándose la cantidad de 400.000,00 de Euros (CUATROCIENTOS MIL EUROS) del presupuesto de gastos del Organismo para el año en curso, para la modalidad de cortometraje sobre proyecto.>>

importantes a rodar del *'Macbeth'*, pero que pudieran tener en una pieza corta cierta autonomía. Para una vez terminado, Ferdurdurke cediera los derechos de imagen para que fueran incluidos en el largometraje *'Macbeth'*, y de esta forma hacer el montaje de todo el conjunto sin pedir los derechos de imagen, pero teniendo la parte de nueva producción – rodada- cubierta en el cortometraje. En agosto nos notificaron que tampoco habíamos tenido la puntuación necesaria para recibir ayuda, en este caso nos quedamos a menos 3 puntos de 100 para pasar la nota de corte.

Veíamos una y otra vez que las puertas a las ayudas 'oficiales' se cerraban, y no quedaba otro camino que empezar a realizar el proyecto de manera autofinanciada, y siguiendo la tradiciones de vanguardia y experimentales, apropiándose de los materiales directamente sin intentar pedir los derechos para su uso.

Previo al verano de 2014, fue de nuevo la presentación de los documentos pertenecientes al informe de seguimiento del trabajo de tesis. Como se puede ver, hasta aquí todo el tiempo han sido dos caminos que transcurrían paralelamente, en el que las energías por realizar el film con la finalidad de que fuera objeto de estudio cada vez se desvanecían, y el desgaste de entusiasmo era importante.

En los documentos presentados en mayo de 2014, el título del trabajo de tesis ya estaba definido, que es el mismo que se presenta aquí. Sin embargo su subtítulo era 'Práctica artística como investigación. Reflexiones antes, después y en intervalos del proceso de construcción del proyecto cinematográfico *'MACBETH. The Empire State'*, y su contextualización. [título provisional]'. En éste se puede ver la intención de dar cuenta de los avatares por los que fue transcurriendo el intento de levantar el proyecto cinematográfico, interrumpidas intermitentemente por las reflexiones racionales en los momentos creativos de su construcción. A lo largo de las páginas del informe –que siempre ha tenido una estructura y formato distinto en cada una de las entregas en los

66

sucesivos años de doctorado-, se daba cuenta de la nueva estrategia seguida con tal de reunir dinero para construir el proyecto cinematográfico. Por aquel entonces no sabíamos de la resolución del ICAA que habíamos aplicado para cortometraje.

Junto con los contenidos que se enumeraban a desarrollar en el potencial trabajo de tesis, como son: una introducción histórica de la tradición y contexto del género *found footage film*, apuntalando así el proyecto cinematográfico para dejar constancia en el cual se inscribe. Otras reflexiones que ya estaban en aquel informe entregado son: <<si tuviera que resaltar o hacer visible sobre los “problemas o interrogantes de la investigación”, este sería verdaderamente uno de ellos, el que hace referencia a cómo atrapar un idea, aislarla y analizarla -sin llegar a matarla-, para llegar a comprender su códigos internos y cómo estos se conectan con el resto de forma orgánica. Éste será uno de los puntos fundamentales a tratar dentro del trabajo de investigación, y afrontarlo desde múltiples vertientes. Y sería uno de esos puntos que funcionarán de manera autónoma independientemente del resultado del film terminado. Más cercano al propio proceso de creación, aplicado a diferentes a campos y disciplinas.>>

Más dudas que tenía o que planteaba en el informe eran:

<<Retomando la idea de afrontar el “misterio” del proceso creativo, es aquí donde queda un trabajo por realizar para tomar las riendas para su ejecución en la escritura y ver con cuáles conceptos me siento más afín para poner en pie un desarrollo teórico sobre este aspecto.

Con mi director de tesis, aquí es donde falta todavía un trabajo a profundizar para tomar las lecturas de referencia pertinentes para acometer dicho apartado del trabajo de investigación.>>

<<La investigación que se va a llevar a cabo, finalmente estará volcada en dos vertientes bien diferenciadas. Una será aquella que esté centrada en ser un complemento –y dotada de cierta autonomía respecto al trabajo de realización del film- al proyecto

cinematográfico, y que tratará de anclar el trabajo del film más allá de su fases creativas. Es decir que estará más centrado en su contexto histórico, aportes y aspectos sociológicos.

Y la otra vertiente, se asentará en el propio proceso creativo, marcado por aquellas intenciones tomadas como “ideas previas” sobre el papel o esquemáticas, a partir de lecturas de los personajes –biografías, estudios sobre sus filmografías, textos teóricos, literatura epistolar, etc.-, contexto histórico, movimientos artísticos, historia de la técnica cinematográfica, museografía, etc.; y luego esas ideas previas, de qué manera y cómo han llegado a su “resultado final”. De esta manera, cada una de las ideas iniciales recorrerá un camino, que podrá ser largo dependiendo de sus transformaciones durante el proceso creativo, o quizá corto cuando éstas quedaran materializadas de forma más o menos directa a cómo estaba pensada inicialmente.>>

Recuerdo que por aquel entonces, tenía fe todavía en recibir una ayuda que permitiera materializar las partes nuevas a filmar. De esa forma podrían quedar integradas en el conjunto de la obra y no estaría llena de huecos narrativos, ni quedaría por lo demás conformada sólo por materiales ajenos. También fue difícil -o para mí importante- tener definido el foco de la investigación de la tesis, así como contar con un índice-estructura que me sirviera como una hoja de ruta para no estar haciendo constantemente digresiones durante la escritura.

En julio 2014 tuve la resolución del comité de seguimiento del trabajo de tesis, en este se indicaba:

<<No se ve mucho avance respecto a la evaluación anterior. Sí parece que en este informe se ha dado por finalizada la etapa de “poner en marcha” el proyecto del film, pero aún así, da la impresión de que en este informe se plantea una descripción de los pasos a dar (incluyendo algo de contexto y análisis) de ahora en adelante. Por lo que más que ser un informe de evaluación de una investigación en curso parece un decálogo de intenciones.

A pesar de ello, se puntualiza que esta comisión tiene en cuenta las circunstancias personales del doctorando.>>

<< - Se sugiere al doctorando que dedique un espacio considerable de meditación/reflexión a cerca de todo el proceso de investigación (práctica artística) desarrollado hasta ahora, para localizar los puntos que hayan sido clave para estructurar el guión de la tesis.>>

<<En reiteradas ocasiones se alude a que se “hará la tesis a partir de ahora”, como algo que florecerá a través del germen de la idea *MACBETH'S FILM PROJECT*, pero esta comisión considera que la tesis comenzó en el primer momento en que la intención de emprender el proyecto enunciado anteriormente estuvo presente, por lo que se atisba un trabajo de investigación que sea una experiencia de tesis en si misma, tal y como Borgdorff presenta “la investigación en las artes” (documentarse al respecto de esta referencia).>>

<< Por lo expuesto en el anterior punto, aspectos metodológicos, contextuales, problemas de investigación, preguntas de investigación, etc.; ya han sido trabajados solo que aún no han sido tomados como parte de una investigación que comenzó con la puesta en marcha del proyecto.>>

<< Esta comisión propone al doctorando la realización del siguiente ejercicio de visualización:

* TODO EL TRABAJO REALIZADO HASTA AHORA SE HA HECHO “SIN CONCIENCIA DE TESIS”. SE PROPONE ACTIVAR LA CONCIENCIA DE TESIS CON CARACTER RETROACTIVO DE TAL FORMA QUE LA INVESTIGACIÓN FRUTO DE ESTE TRABAJO MUESTRE EL PROCESO DE PRÁCTICA ARTÍSTICA COMPLETO (DESDE LA IDEA GERME QUE SUSCITÓ LA NECESIDAD DE IMPRIMIR ENERGIAS EN EL PROYECTO FÍLMICO, HASTA LA ESCRITURA FINAL DEL DOCUMENTO, QUE PODRÍA SER EL PUNTO EN EL QUE SE ENTÁ ACTUALMENTE)>>

Lo que continuaba por aquel entonces, y habiendo leído atentamente la resolución del comité de seguimiento, era seguir construyendo el proyecto cinematográfico a la misma vez que redactaba el guión. Pero todavía muchas lecturas del contexto cinematográfico quedaban pendientes.

Así continuó el año 2014, paralelamente estaba –y estoy- embarcado en un proyecto internacional con Los Angeles Film Forum, becado por The Getty Foundation, en el que debía hacer un trabajo de campo por varios países latinoamericanos para escribir un capítulo del libro a publicar para el proyecto, y en la preparación de un programa de cine a

presentar en 2017. Así que para cerrar el 2014 estuve haciendo una nueva estancia en Argentina.

2015

Durante 2015 seguí con otros viajes por Brasil y Uruguay en abril. Y simultáneamente estaba centrado en las lecturas de varios de los personajes que integraban algunos de los personajes del reparto del proyecto *'Macbeth'*. Principalmente con la figura de Andy Warhol, Jonas Mekas y Jean-Luc Godard.

Este año académico pasó rápido, y el proyecto cinematográfico seguía estancado sin vías en las que evolucionar, más allá de ponerme yo mismo a arrancar un primer corte de montaje, en lo que Walter Murch llamaría *'ensamblaje'*, unir todas las partes para tener una primera aproximación de la obra, todavía sin dotarla de ritmo, ni estructura definitiva, pero sí tener una línea del tiempo montada para unir las piezas del rompecabezas, y empezar a vislumbrar posibles vías narrativas.

También recuerdo por aquel entonces que volví a releer algunos libros de Arthur C. Danto, quizá para encontrar la piedra de toque tanto en el film a realizar como para incluir en el trabajo de tesis. El filósofo y crítico de arte Arthur C. Danto, fallecido recientemente en octubre 2013. Lecturas tuyas que había ya realizado con anterioridad al inicio de mi tesis, fueron: *'Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia'* (2010). Durante el período de trabajo de investigación para la tesis leí su reciente publicación, *'Andy Warhol'* (2011).

Y luego, siguiendo algunas pistas y a partir de sus propias referencias en sus escritos, casi de forma obligatoria me llevaron a navegar por su célebre obra *'La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte'* (2002), base de su inicio en el mundo de la filosofía

del arte, y piedra de toque así como de cabecera en su forma de aproximación al arte de la segunda mitad del siglo XX. Y más concretamente con la exhibición de abril de 1964 en la Galería Stable de Manhattan, en la que se mostraba por vez primera la obra de Warhol de las cajas Brillo, entre otras ‘esculturas’ Pop de nuestro protagonista.

También realicé lecturas importantes de personajes del contexto, que indirectamente incidían en aquel marco de confluencia de la ciudad de Nueva York, como es la figura del galerista Leo Castelli, a quién Annie Cohen-Solal dedica una de su publicaciones *El galerista: ‘Leo Castelli y su círculo’* (2011).

En mayo de 2015, todavía sin saber que no podría obtener un año de prórroga como tenía pedido, presenté mi nuevo y hasta ahora último informe de seguimiento del trabajo de tesis. En aquel daba cuenta de manera muy consciente del trabajo retroactivo y ahora sí tomando una consciencia de tesis desde el minuto cero en que se aprobó el proyecto cinematográfico como objeto de estudio o que acompañara el trabajo de tesis doctoral. Incluso retomando la época del año académico anterior del máster realizado y su trabajo de tesina presentado.

También dada crédito de una actualización de libros leídos durante el último año, que quizá por primera vez no estaban vinculados a la trama o personajes del proyecto cinematográfico a realizar.

Este informe tenía un carácter de ir asentando el material, tomar consciencia de que había que empezar a redactar a partir de lo que hubiera, no había más tiempo a realizar nuevos montajes. En parte la estructura que se presenta en la tesis final, está forjada por esa decisión.

A finales de julio de 2015, la comisión de evaluación de seguimiento hace su entrega. Por primera vez la puntuación confirma que el camino tomado desde el último año se

aproxima a lo que el comité estaba buscando. Los comentarios dan cuenta de ello, algunos son:

<<Tras la “toma de consciencia de tesis con carácter retroactivo” era de esperar la apertura de un nuevo camino tal y como apunta el doctorando.>>

<<Tras lo apuntado anteriormente, a través de haber abrazado la sugerencia de la comisión del informe anterior, es como si (metafóricamente hablando) el doctorando hubiese hallado un baúl lleno de material que incluir en su tesis, siendo la tesis en sí misma que hay que reconocer, clasificar, estructurar, ordenar, dejar, coger, etc.>>

<<Se sugiere mantener el enfoque de tesis como proceso de auto-ideación (obra/tesis) y en base a él, determinar cuestiones metodológicas que tendrán que ver más con el concepto de investigador que importa metodologías, para exportarlas a través de su trabajo de investigación, una vez que éstas hayan pasado por su filtro y hayan sido adaptadas a su *poiesis* o manera de hacer.>>

Con el tiempo, y ahora con cierta perspectiva, es que veo que el trabajo de tesis doctoral, tal y como aquí se está *descubriendo*, es que hay un equilibrio y una alternancia en la estructura. A través de ésta se da cuenta del recorrido de todos estos años, como hemos podido ver en este segundo capítulo, pero una parte importante es que se complementará con un portafolio/anexo que será en sí mismo el trabajo materializado, antes de que el film llegue a realizarse definitivamente en su forma completa.

Ya llegando a fechas próximas de entrega de este texto, casi tocando las puntas y relevo a las manos del tribunal para llevar a cabo su lectura. Tomo más consciencia y reafirmación, por acabar presentando como complemento los materiales que se incluirán en el apartado ‘Anexos / Portafolio’. Materiales que han ido acompañando el trabajo de tesis a lo largo del viaje, como es el ‘Cold Open’ y el ‘Acto I’ y ‘II’, hará que se entienda la parte escrita de la visualizada en los *teasers*. Estos tendrán un carácter de consulta y complemento más

allá de que sirvan para una atenta lectura, pero sí tendrán ese poder de adentrar al lector de lo que encierra todo su potencial.

Quedará por ver si para la defensa de la tesis se podrá presentar algún montaje previo del conjunto del film para ilustrar algunos de los pasajes que imagina el proyecto. Preferible eso a entregar un montaje de última hora aquí con el que no tenga una perspectiva y cierta distancia para entrar en análisis, y una vez más robe el tiempo en su trabajo de edición a aquel que debería dedicarse a la redacción del trabajo aquí presente.

La dicotomía hasta horas antes del depósito del trabajo de tesis todavía sigue su incesante lucha.

3- **Casting. Personajes principales + complementarios**

Este capítulo dará cuenta de la elección de algunas de las figuras icónicas, cineastas, artistas plásticos, etc. que *encarnarán* a los diferentes personajes de la obra de Shakespeare en esta adaptación. En el repaso de cada uno de los seleccionados para el capítulo, se aporta una breve biografía, contexto al que pertenecen, el razonamiento o cómo se llegó a su preferencia, explicar brevemente el rol y las características que aporta al proyecto así como sus relación o articulación con alguno de *personaje* del reparto.

A continuación está el listado completo actualizado, aunque al no estar definitivamente cerrado el montaje, puede que haya algunos cambios o inclusiones nuevas hasta su etapa final.²⁹

DRAMATIS PERSONAE

Correspondencias [casting]

- **DUNCAN**, Rey de Escocia **DZIGA VERTOV**
- **MACBETH**, General del ejército del rey ... **Andy WARHOL**
- **BANQUO**, General del ejército del rey... **Jonas MEKAS**
- **MACDUFF**, Noble de Escocia..... **Jean-Luc GODARD** [+ Grupo Dziga Vertov]

²⁹ Durante mucho tiempo ha habido personajes que estaban en nómina como era Guy Maddin en el papel de Malcolm, uno de los hijos del Rey Duncan, pero a día de hoy está en una situación dudosa, pues el final se sugiere mucho más abierto con un el discurso de Godard sobre el futuro del cine. Al igual que hay otros cineastas como Kurt Kren, Nathaniel Dorksy o figuras del video arte como Nam June Paik, Bill Biola o Douglas Gordon que tampoco están en el proyecto, aunque en alguna ocasión estuvieron en su elenco. Al ser tantos los nombres y no tanto el espacio a dedicar sobre ello, he preferido centrarme en los *personajes* que actualmente están en el proyecto y han estado desde su *origen* contemplados.

- **LADY MACBETH** **Paul MORRISSEY**
- **LENNOX, ROSS, MENTETH, ANGUS, CATHNESS**, Nobles de Escocia... **P. Adams SITNEY**, **James BROUGHTON**, **Ken KELMAN**, **Peter KUBELKA**, **Jerome HILL**, **Stan BRAKHAGE**
- **FLEANCE**, Hijo de Banquo..... **Sebastian MEKAS**
- **SEYTON**, Escudero de Macbeth.... **Gerard MALANGA**
- **MÉDICO.... Paolo CHERCHI USAI**
- **HÉCATE..... El sistema de producción**
- **TRES BRUJAS.... Tom GUNNING** (Bruja 1); **John G. HANHARDT** (Bruja 2); **Pip CHODOROV** (Bruja 3).
- **SWENO**, Rey de Noruega..... **Jackson POLLOCK**
- **SEÑOR DE CAWDOR**, [al inicio]..... **Hans NAMUTH**

Otros cineastas incluidos en el montaje:

Jem COHEN / Marie MENKEN / Paul STRAND & Charles SHEELER / Bill MORRISON / Danny WILLIAMS / Stan VANDERBEEK / Jack SMITH / / Emile de ANTONIO /

Personajes vinculados con las brujas / o con lo “sobrenatural”:

Anthony McCALL / Michael SNOW / Ken JACOBS / Paul SHARITS / José VAL del OMAR / Étienne-Jules MAREY / Chris MARKER / Stan BRAKHAGE / Kenneth ANGER / Maya DEREN / Tony CONRAD / Harry SMITH /

3.1. Andy Warhol / **Macbeth**

Andy WARHOL (Pittsburgh, 1928 – Nueva York, 1987)

Fue el más conocido estandarte del *Pop Art* y su casa-taller, la Silver Factory, congregó en Nueva York a los artífices que estaban modificando la sociedad y la cultura. Artista multidisciplinar. *Film Culture* le concedió en 1964 el 6º ‘Award Independent Film’ por ‘*Sleep*’ (1963), ‘*Haircut*’ (1963), ‘*Eat*’ (1964), ‘*Kiss*’ (1963-1964) y ‘*Empire*’ (1964).

En el mundo del arte, la década de los 60 comenzó con el derrocamiento del mito del Expresionismo Abstracto Americano según el cual el artista era un personaje heroico y el arte una experiencia enrarecida. Una constelación de movimientos artísticos –incluyendo los *happenings*, Fluxus, el arte Pop, y el minimalismo- reexaminaron radicalmente la naturaleza del objeto artístico desafiando las ideas tradicionales de la alta cultura y de la figura del entendido en arte. Por medio de diferentes estrategias, abarcando desde la parodia hasta la apropiación, los materiales y las imágenes de la vida cotidiana y de la cultura popular se convirtieron en los temas de una nueva estética. Como personaje imparcial y remoto que era a la vez autor y consumidor del espectáculo que se desarrollaba a su alrededor, Andy Warhol se convirtió en el representante perfecto de la década; como presencia silenciosa, atrajo y reunió en torno suyo, en la Factory, a la gente que estaba cambiando la sociedad y la cultura.³⁰ Estas palabras podrían ser algunas de las que mejor definirían la figura multidisciplinar de uno de los más conocidos artistas de la segunda mitad del siglo XX, quizá sobre el que se haya publicado más, y del que podamos conocer más detalles de su día a día y del contexto de aquella época con sus contemporáneos.

Interesante es que siendo una persona tan controvertida, así como su conocida forma de jugar con los medios a partir de sus cambiantes declaraciones, el periodista, investigador o biógrafo, puede abordar su figura de muchas maneras distintas así como con sus muchas capas de lectura diferentes. Ésta es alguna de las premisas que me hicieron tomar como eje central su figura para construir todo su contexto. Podríamos decir que a inicios de 2009, cuando la idea de la adaptación del ‘*Macbeth*’ para proyecto de largometraje la quise realizar en un contexto artístico, me pareció lógico por mi formación en el campo del cine experimental e historia del arte, hacer referencia a su figura. Desde siempre he tenido cierta

³⁰ - HANHARDT, John. G (1990). *Andy Warhol: Films*. Valencia, España: IVAM (Institut Valencià d’Art Modern); pp. 5 – 17.

atracción por este personaje que tocó muchas disciplinas y permitía adentrarte en varias capas de su personalidad. Me gusta el hecho de que puedas quedarte en sus fases célebres, que todo el mundo ha podido oír en diferentes contextos, así como se han hecho imanes para nevera, camisetas y otros productos de *merchandising*, o bien puedas profundizar traspasando esa primera superficie para encontrarte con que todo es mucho más complejo, y ver la astucia de cómo sabía aprovechar cualquier cosa de su entorno para hacerla explotar, y sacarle el máximo partido.

Este no es el espacio idóneo para hacer una extensa biografía, ya que para ello deberíamos dedicar todo un trabajo de tesis para su figura –o varias dependiendo la faceta a abordar-, pero sí creo importante destacar que una de las elecciones que caían por su propio peso para que fuera el candidato perfecto y protagonista de esta adaptación, era plasmar todo ese fenómeno que supo construir a su alrededor a partir de los años 60, como si de un reinado se tratara con todos su fieles y cortesanos que le acompañaban a cada uno de sus actos públicos.

A medida que vamos conociendo mejor la trayectoria de su carrera artística, así de cómo manipulaba o absorbía ideas o energías de las personas de su entorno, y los diferentes acontecimientos de su movida vida social, casi de forma casual éstas iban tomando cuerpo o enlazándose con muchos de los elementos por los que transcurre la tragedia de Shakespeare. Sobre todo uno de los motores constantes en la obra y en la vida de Warhol como es la ambición. Este deseo ardiente de conseguir poder, riqueza, y fama, corre en paralelo al personaje de Macbeth, aunque en un contexto diferente. Permite de esta manera cargarlo de matices, y como está tan bien documentada toda vida de Warhol, sobre todo con elementos gráficos y recortes de prensa, que podemos construir un relato coherente y original en este particular intento de adaptación de la trama de Shakespeare.

Quizá una de las disciplinas menos conocidas por el gran público sea la de cineasta, y su gran deseo de dedicarse sólo al cine como lo transmitió durante una de sus exposiciones en París a mediados de mayo de 1965. De alguna forma, tal y como lo planteo en otro de los puntos de la tesis, es la relación y vínculo con ese trabajo mecánico que llevó a cabo con la serigrafía a partir de 1963, como una descomposición de la esencia cinematográfica. Es como si en sus primeros trabajos realizados con dicha técnica, de iconos del cine como son sus conocidas series de repeticiones de Liz Taylor, Marilyn, Elvis; ya estuviera impregnado de alguna forma la naturaleza del dispositivo del cinematógrafo y lo que permite el movimiento, es decir, repeticiones a lo largo de una tira de celuloide con pequeñas variaciones de una imagen a su contigua, algo que estaba presente desde sus primeras series realizadas con la técnica de la serigrafía. Lo único que en vez de verlo en movimiento, lo teníamos en su modo diseccionado y reflexivo –estático-, pero lleno de un gusto por la composición del color y la elección de dicha imagen o elemento a repetir. De ahí a que Warhol empezara a sentirse atraído por la realización de películas tenía una transición más que natural y casi obligada. Y más si observamos cómo eran los films que realizó en su primera etapa, quizá los más conocidos o los que le merecieron más reconocimiento, estaban rebosantes de la esencia propia del dispositivo cinematográfico. Aunque empleado como desafío de lo que éste había aportado y conseguido con la propia especificidad del medio, como era el uso del montaje. Parecía como si Warhol estuviera más interesado en desandar el camino, y volver a plantar el invento de finales del siglo XIX de nuevo en sus orígenes, proponiendo o sugiriendo así una nueva forma de entender el cine. Más centrada en su propia temporalidad, y dictaminada por la utilización de los elementos en crudo.

A excepción de *'Sleep'* (1963), que contenía diversas tomas cambiantes, duplicación de planos, y mucho trabajo de montaje, aunque la intención inherente de esta propuesta es la misma que luego conseguirá con menos esfuerzo. Su cine de esta primera etapa, tal y como

dan cuenta algunos de sus films ‘*Haircut*’ (1963), ‘*Eat*’ (1964), ‘*Blow Job*’ (1964), y sobre todo ‘*Empire*’ (1964), tienen el nexo común que están realizadas en b/n, sin uso del montaje –más allá de juntar las bobinas, dejando incluso las colas-, sin sonido y sin movimiento de la cámara durante su filmación. Quizá el elemento más importante recaiga en una pequeña variación en la intención de su proyección, es decir aunque ciertas películas fueron rodadas a la cadencia que determinaba el motor de la cámara a 24 fotogramas por segundo, Warhol determinó para su exhibición la cadencia de 16 fps. Este aparentemente mínimo detalle, y para muchos casi insignificante o mero dato técnico, es el que marcó su diferencia respecto a otros cineasta y le denotó cierta fama por su duraciones. Podríamos decir que Warhol centró su primer cine en el estudio de la temporalidad, convirtiéndose así en un maestro de la dilatación de acciones cotidianas para reflexionar así de alguna forma, o prestar atención a estos actos que todo el mundo realiza diariamente pero sin darle la mayor importancia, hacer presente y ensalzar esas acciones con el estiramiento temporal.

Aunque por otra parte, siendo así como es, Warhol también podríamos encasillarlo como pionero por ser el primer cineasta en realizar un trabajo que no debería estar comprometido con el espectador, en el sentido que él mismo afirmaba que podías distraerte o hacer cualquier cosa mientras la película se sucede si perderte por ello nada. De ahí alguna cita suya recogida por los medios, en mayo de 1967 Warhol apuntaba en una entrevista para ‘*Cahiers du cinéma*’: “*You could do more things watching my movies than with other kinds of movies. You could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they’d still be there. It’s not the ideal movie, it’s just my kind of movie.*”³¹

³¹ - **BERG, Gretchen** (1967). ‘Nothing to Lose, Interview with Andy Warhol’, *Cahiers du cinéma in English*, núm. 10. mayo de 1967, p. 40-42.

Siendo así la importancia que supuso en aquella época la propuesta de sus películas, es interesante resaltar que alguien tan influyente como es el teórico P. Adams Sitney, artífice del término ‘Structural Film’ [Cine Estructural], acotado por primera vez en un texto aparecido en la revista ‘*Film Culture*’ de 1969, en las que define las características de dicho cine centradas más en la técnica del dispositivo cinematográfico y el desarrollo de la estructura, y dejando en segundo término su contenido temático.³² Este epíteto tomó cierta relevancia en su contexto, y se convirtió en referencia internacional para otros movimientos de cine experimental de otros países sobre todo en la década de los setenta.

Es interesante destacar que en su primera lista de realizadores, que estarían vinculados con ese cine denominado estructural, encontráramos a Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr y Joyce Wieland, pero quedara fuera la figura de Andy Warhol. Incluso viendo que de las cuatro características que propone Sitney para el cine estructural: “(...) *fixed camera position, flicker effect, loop-printing and rephotography from the screen.*”³³, la primera es la que quedaría más vinculada con su primer cine. Sin embargo otros investigadores más recientes han querido denotar a este tipo de cine como post-warholiano.³⁴

Los elementos a destacar de su cine serían muchos, así dan cuenta muchas de las publicaciones acontecidas sobre ello, aunque pocas lo han descrito fidedignamente o con certeza. Los motivos son varios, pero los más conocidos es que debido a la gran dificultad

³² - **SITNEY, P. Adams** (2000). ‘Structural Film’ en - **SITNEY, P. Adams** (Ed.) *Film Culture Reader*. Cooper Square Press. New York. Concretamente: “*there is a cinema of structure in wich the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape wich is the primal impression of the film*”, p. 327.

³³ *Ibidem*; p.326

³⁴ - **GONZÁLEZ ZARANDONA, J. A.** (2005). *La historia del cine experimental*. Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla. Noviembre; p. 29. Capítulo 3. Consulta on-line. Última consulta 8 de septiembre 2015. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/gonzalez_z_ja/capitulo_3.html#

de ver su cine en los años '80,³⁵ muchas de las publicaciones se limitaban a copiar lo que ya estaba escrito de antemano, repitiendo así muchos de los errores de los primeros textos.

Otro factor importante, es que el contexto en el que se daban las proyecciones de muchos de los films de Warhol durante la década de los '60 sufrían alteraciones de forma deliberada, ya sea en el orden de las bobinas o debido a su contexto de exhibición, como cuando servían para acompañar de fondo los conciertos de The Velvet Underground. De ahí que muchos de los escritos de los '70 y '80 contengan ciertas divergencias, y por eso la importancia de los trabajos más recientes centrados en su filmografía, estudiados directamente de la experiencia de los visionados realizados en primera persona, o incluso describiendo cada uno de los detalles que durante el metraje va aconteciendo. Dos de estos trabajos a destacar, son el que llevó a cabo Callie Angell a partir de los 'Screen Test', en su primer volumen;³⁶ y otro de más reciente aparición escrito por el cineasta e historiador Alberte Pagán, editado por Cátedra.³⁷

3.2. Jean-Luc Godard – Grupo Dziga Vertov / **Macduff**

Jean-Luc GODARD (París, 1930)

Las primeras películas de Jean-Luc Godard revolucionaron el lenguaje del cine. En las páginas de 'Cahiers du cinéma', Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette y Chabrol forjaron una

³⁵ Cabe recordar aquí que el propio Warhol en los '70, decidió retirar de circulación su filmografía, para crear de esta forma conscientemente un mito; un cine del que se podía escribir y hablar pero no visionar. No fue hasta años después de su muerte, en 1990 gracias a John G. Hanhardt –una de las brujas en esta adaptación- que no se volvieron a poner en circulación.

³⁶ - **ANGELL, Callie** (2006). *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1*. Nueva York, EE.UU.: Abrams / Whitney Museum of American Art. Se está preparando el segundo volumen, bajo la dirección de John G. Hanhardt, dentro del Andy Warhol Project amparado por el Whitney Museum of American Art.

³⁷ - **PAGÁN, Alberte** (2014). *Andy Warhol*. Madrid, España: Cátedra.

estética que tomaría el mundo por asalto cuando los jóvenes críticos cambiaron la escritura por la cámara a finales de los años cincuenta para crear el cine de la Nouvelle Vague.

Para Godard, los años ochenta representan la vuelta al cine-cine tras el largo rodeo de los años políticos (68-74) y los años vídeo (75-80). Pero los tiempos han cambiado y se percibe netamente, en cada plano, que para él filmar se ha convertido en una cosa mucho más seria, difícil, consciente, casi «responsable», que en los años sesenta, cuando encadenaba película tras película (¡quince largometrajes entre el 1959 y 1967!), entregándose a todos los estilos a todas las innovaciones, rompiendo algunos viejos tabúes, reinventando el cine pasado y el presente por su propia cuenta, todo dentro del mayor desorden, sin un verdadero proyecto de conjunto, con una fe fundamental en el porvenir de un arte, el cine, que parecía todavía muy joven y que inocentemente se vivía como inmortal. Lo que sobre todo ha cambiado para Godard, tras su regreso al cine, es la conciencia de que cada plano que rueda está arrancado no ya a la muerte de su modelo, como decía siguiendo a Cocteau en los años sesenta, sino a la muerte del cine mismo. En los ochenta, el cine de Godard es a la vez un cine de duelo y de fe.³⁸

Godard, en el contexto que aquí se presenta, es una figura limítrofe entre ese cine independiente y libre europeo, y lo que sería un cine experimental en sus formas narrativas. Para un cinéfilo desconocedor de la historia del cine experimental, Godard sería el cineasta que eternamente se presenta con algo innovador, en constante experimentación. Pero dentro del cine experimental, quizá sí sería así pero desde una vertiente en el que la investigación está más centrada en la narrativa, aunque se mantenga en los cauces de lo ‘establecido’, es decir largometrajes con una duración estándar de entre 80 y 100 minutos,

³⁸ - BERGALA, Alain (1999). *Nadie como Godard*. Barcelona, España: Paidós; pp. 32 - 34.

y con una distribución en sala convencional, con un productor, etc.; y fuera de esa marginalidad y clandestinidad de cierto cine experimental americano de los '60. Sus intenciones y su forma de percibir el cine ya eran otras, incluso desde sus escritos en la mítica revista '*Cahiers du cinéma*'.

Su trayectoria cinematográfica, la podríamos dividir en cuatro etapas diferenciadas. La primera, entre 1959-1967, sería más cercana a un tipo de cine de autor europeo, centrado en el discurso del movimiento conocido como *Nouvelle Vague* [Nueva Ola], con quien formaba equipo con François Truffaut, Eric Rohmer, entre otros. En el que plantea nuevas formas de narrar, con más soltura y con cierto flirteo con las modas de la época con el Pop Art, una época de experimentación y rebeldía con el cine que se estaba haciendo por aquel entonces en Francia. A partir de 1968-1974, estaría la etapa más política vinculado a Chris Marker u otros cineastas, también conocido como la formación del Grupo Dziga Vertov. Su cine se convierte en protesta, utilizando la cámara para dar un grito y apoyo a los que estaba sucediendo como la revueltas de Mayo del 68. Es un cine que se aleja de toda aquella fase anterior de historias entre jóvenes, en busca de otros compromisos. El tercer bloque estaría centrado en un trabajo más con el medio del vídeo a modo de ensayos audiovisuales; para cerrar con un cuarto bloque que volvería a hacer referencia al cine a partir de los '80, aunque la línea entre el vídeo en este último apartado no está tan marcada como en las anteriores. Siendo así que en sus últimos trabajos, con 85 años y todavía en activo, van variando adaptándose y en constante diálogo con las nuevas tecnologías.

De las dos primeras etapas, si las vinculamos a la trama de la adaptación de la tragedia de '*Macbeth*', tal y como están apuntados en el guion cinematográfico, la primera sería un cierto flirteo desde Europa con los movimientos artísticos de la época del Pop Art, y su admiración al cine como lo deja patente en '*El desprecio*' (1963), con Fritz Lang encarnándose a sí mismo como un realizador en los estudios Cinecittà.

La segunda etapa, está enmarcada en una obra de transición y política, cuando es consciente que Andy Warhol, como Macbeth, ha traicionado a su rey dándole muerte, para arrebatarse la corona. Macduff, se verá obligado a tomar las riendas para volver a restablecer el orden en el reinado y dando venganza a la muerte del Rey Duncan, [Dziga Vertov]. Tomando del mismo el nombre del Grupo Dziga Vertov, a partir de 1968. Años de revuelta, en los que la corona de Macbeth empieza a ser vista con malos augurios y como un traidor. Será desde entonces que se establezca el conflicto entre ellos, para finalmente el personaje de Macduff dar muerte a Macbeth, siendo un personaje no nacido de mujer. Aquí habría que hacer referencia a uno de los pasajes importantes de la trama y referenciarlo a una serie de jerarquías y diferencias entre formatos, que se dará cuenta en el siguiente capítulo, concretamente en el apartado 4.3.

La decisión de que la obra de Jean-Luc Godard encarnase al personaje de Macduff en el proyecto, fue una primera idea de Cristóbal Fernández. Quizá fuera con Cristóbal, con quién compartí mi primera idea de realizar un largometraje, explicándole con detalles cuáles eran las primeras ideas, y con la decisión de algunos de los personajes en mente como era el de Andy Warhol, Dziga Vertov o Jonas Mekas. Pero de Macduff no lo tenía todavía decidido, sabiendo que era uno de los protagonistas indiscutibles a partir de la segunda parte de la obra, incluso el responsable de dar muerte nuestro Macbeth. Esa sugerencia, el que fuera Jean-Luc Godard, fue muy bien recibida. Aunque por aquella época de 2009, no era una de los cineastas que había visto más obra, y sobre todo desconocía su trabajo político con el Grupo Dziga Vertov o su etapa de televisión y realización en vídeo de sus ensayos o guiones filmados.

Con el tiempo, y adentrándome en su biografía y trayectoria artística, creo que fue una de las mejores decisiones, con el tiempo de investigación ese vínculo entre Warhol y Godard se ha ido hilvanando aunque pertenecieran a contextos geográficos distintos he ido

encontrando ciertos pasajes en los que Warhol hace referencia a la obra de Godard, como cuando estuvo invitado por el festival de Cannes para presentar ‘*The Chelsea Girls*’ (1966), en mayo de 1967 pero que luego se anuló su proyección. Durante ese viaje a Europa, Warhol y parte de su séquito hicieron parada en París, donde pudieron ver alguno de los films de Godard, en ello doy cuenta en uno de los pasajes del guion cinematográfico aquí reproducidos a continuación:

En taxi con Andy Warhol³⁹ (1967)

Frederick Ted Castle
Junio de 1967
ArtNews, febrero 1968

En mayo de 1967, Warhol y su círculo fueron al festival de Cannes para acudir a un pase de Chelsea Girls. Los franceses eran unos grandes admiradores de Warhol, tanto que llegaron a considerarlo «un testigo de excepción de nuestra era» (Brockis, p. 269). No obstante, a causa de la controversia generada por la película, los responsables de Cannes decidieron anular la proyección, lo que enfadó a Warhol y acentuó su desprecio hacia el cine francés y, en particular, hacia las últimas películas de Jean-Luc Godard. Después de Cannes, Warhol se marchó a París, para asistir al estreno de Chelsea Girls. Tras una breve parada en Londres, Warhol regresó a Nueva York. Nada más llegar, cogió un avión con destino a Boston para ir a un concierto de The Velvet Underground. [...]

Kenneth Goldsmith

Andy Warhol: ¡Oh! Qué placer verte, sí...

Frederick Ted Castle: ¿Te divertiste en Francia?

A.W.: Bueno, más o menos...

F.T.C.: No, ¿verdad?

A.W.: ¿Eh? ¿Cómo te enteraste?

³⁹ - **GOLDSMITH, Kenneth** (Ed.) (2010). *Andy Warhol. Entrevistas 1962-1987*. Barcelona, España: Blackie Books; pp. 223-233.

F.T.C.: No lo sé, pero...

A.W.: Las únicas dos cosas que valieron la pena fue que cenamos dos veces con Brigitte Bardot...

F.T.C.: ¿Es simpática?

A.W.: Sí, es una preciosidad.

F.T.C.: Quería decir si era una mujer agradable.

A.W.: ¡Oh, sí! Sí que lo es. Lo cierto es que es muy... muy dulce, muy dulce.

F.T.C.: Es que algunas de esas personas no lo son...

A.W.: ¡Oh, no, no, no! Ella es mágica, de veras. Y, mmm... Hueles como si hubieras estado bebiendo.

F.T.C.: Bueno, me he tomado una cerveza hace un rato, ha sido una noche aburridísima.

[...]

F.T.C.: Alguien está escribiendo o editando un libro sobre Jean-Luc Godard.

A.W.: ¿Sí?

F.T.C.: Me pidieron que escribiera un capítulo y he escrito cosas, y tengo doce páginas llenas de gilipolleces más increíbles que haya leído jamás.

A.W.: Vimos su última película, bueno, ha hecho dos, así que no vimos la última, sino *Made in USA*. ¡Es terrible!

F.T.C.: ¿Se rodó en Estados Unidos?

A.W.: No, se titulaba *Made in USA*.

F.T.C.: Pero no la rodó en Estados Unidos.

A.W.: ¡Era terrible! Quiero decir que era... bueno, a lo mejor no me pareció tan mala, pero todo el mundo que me acompañaba se puso tan nervioso que lo hicieron... quiero decir que se marcharon... era aburridísima y Anna Karina está feísima y... Lo único que me gustó de la película, lo único que me pareció interesante es que las rueda en tan poco tiempo y como trabaja siempre con la misma gente al final casi parecen un diario. Puede que eso sea lo que realmente me gusta de sus películas.

F.T.C.: ¿Sabes qué? Soy un def... Sus películas me gustan.

A.W.: Y contrata a unas chicas que se le parecen, y... mmm...

F.T.C.: Al mismo tiempo, no le asusta decir cosas, hacer que la gente diga cosas, ¿me entiendes?

A.W.: Sí, pero cuando veas *Made in USA*, te darás cuenta de que es malísima. Es aburridísima.

F.T.C.: Bueno, podría ser... *Alphaville* no me gustó nada.

A.W.: A mí tampoco me gustó nada, es espantosa.

F.T.C.: Terrible.

A.W.: En cambio, *Masculino-Femenino* me gustó mucho, no quería que me gustara, pero me gustó. Era tan sencilla y...

F.T.C.: Parecía que fuera a ser un bodrio pero no lo fue.

A.W.: Sí. Pero bueno, en ésta hay más disparos. Todos disparan. Es decir que empieza en un sitio donde...

F.T.C.: Siempre le ha fascinado...

A.W.: En *Masculino-Femenino* había un par, pero en ésta... todo el rato...

F.T.C.: Incluso en sus películas más viejas aparece alguien apuntando con una arma a alguien.

A.W.: Sí, pero no disparan tanto como en esta película. Hay tantos tiros en ésta... Te lo juro, matan a todo el mundo.

F.T.C.: Siempre la ha fascinado que, en las películas estadounidenses, de repente dos personas se enfrentan y una saca una pistola y pum.

A.W.: Sí, pero no deja de ser interesante que...

F.T.C.: Pero, ¿sabes qué? No lo ha entendido.

A.W.: Pero es que en ésta es... es demasiado... es fantástico.

F.T.C.: Bueno...

A.W.: Y ahora la ha fastidiado.

La obra de Godard, al igual que la de Warhol, es muy variada y rica, así que es perfecta para ser incluida –previamente seleccionada–, para así ir cubriendo toda la trama de la obra. Son personajes a la vez con mucha documentación entorno a su persona, ya sea a través de documentos en filmico como de programas de televisión, por lo que -a parte de su filmografía como autores- presentan un abanico muy amplio para su empleo dentro de nuestro contexto creativo.

3.3. Dziga Vertov / **Duncan, rey de Escocia**

DZIGA VERTOV [Denis Arkad'evic Kaufman] (Bialystok 1896 -Moscú 1954)

Cineasta innovador, teórico, poeta, agitador, editor, propagandista y pilar indispensable de un cine documental auténtico que respondiera a las necesidades políticas, económicas y sociales del momento histórico en que se hallaba inmerso. Vertov fue, sobre todo, un inventor y un imaginativo baluarte del cine experimental.

Aquí un breve extracto de sus manifiestos de la época, este de 1927:

“KINOKI ...Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.

Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad, humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetivos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre, corro ante los soldados que cargan, me tumbo sobre mis espaldas, me elevo al mismo tiempo que un aeroplano, caigo y alzo el vuelo con los cuerpos que caen y que vuelan. Este soy yo, aparato, que me he lazado a lo largo de la resultante, bordeando el caos de los movimientos, fijando el movimiento a partir del movimiento surgido de las más complicadas combinaciones.

Liberado del imperativo de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo allí donde los haya fijado.

Mi vía conduce a la creación de una nueva percepción del mundo. Por esta razón yo descifro de una forma nueva un mundo que os es desconocido.”⁴⁰

Tal y como se puede apreciar en estas líneas, sus intenciones están llenas de energías, de innovaciones, de ganas de gritar al mundo lo maravilloso del aparato cinematográfico, exaltando esas características que contiene la máquina, y como el mismo cineasta quiere convertirse o en de parte de ella. Es interesante apreciar que algunos de los elementos,

⁴⁰ - **VERTOV, Dziga** (1973). *Dziga Vertov. El Cine-Ojo: Textos y Manifiestos*. Madrid, España: Fundamentos; pp. 26-27.

como este de la comparación con la máquina, se da en algunas de las más célebres *boutades* de Warhol, “quiero ser como una máquina”, aunque las intenciones o su contexto podrían ser diferentes. Mientras Dziga Vertov aboga por esa manera de ver el mundo a través del aparato, mostrando cosas que el ojo humano no puede ver por su imposibilidad propia; Warhol, por su parte, intenta dar cuenta de ese trabajo mecánico que estaba realizando desde sus inicios en la pintura, más concretamente en los primeros coletazos del movimiento del Pop Art en Nueva York. Aunque con sus diferencias, la admiración por la máquina sí es compartida. No sabemos hasta qué punto para crear unos trabajos impregnados de objetividad, aunque no lo creo en ninguno de los dos casos. Ese estilo característico y enérgico que encontramos en la obra de Vertov es un sello que le diferencia; al igual que en la obra de Warhol, aunque él mismo diga y reconozca que su obra esta ejecutada por sus ayudantes, y que cualquiera podría hacerla, es donde recae su particularidad, en esa intención y concepto que transformó la manera de entender el arte contemporáneo, sobre todo cuando realiza las ‘*Cajas Brillo*’ en 1964, tal y cómo puntualiza en varios de sus textos y ensayos el filósofo Arthur C. Danto.

Por otra parte, lo que sí podría llamarnos la atención es esa contraposición de las cadencias o velocidades del cinematógrafo. En cuanto Vertov intenta luchar contra ese ‘imperativo de las 16-17 imágenes por segundo’ –constante de proyección por aquella época, tanto en la filmación y proyección, antes de la existencia de las máquinas cinematográficas motorizadas, o bien antes de la llegada del sonido-, Warhol por su parte recurre a él, como hemos anotado líneas arriba, como distintivo y esencia de su obra.

Son pequeños elementos que nos acercan a esos vínculos, y podríamos justificar como al inicio de la obra adaptada, cuando Warhol todavía es pintor aspira a muchos de las cualidades de esa pureza –nobleza- que transmite su Rey Duncan, encarnado por Dziga Vertov.

Dziga Vertov estará representando por varios de sus films militantes con el grupo que lideraba, los Kinoks, con los que realizaba esas piezas llamadas '*Kino-Pravda*' (Cine Verdad). Pero las dos obras que trazaran un parte importante para el ACTO I, donde recae parte de la batalla inicial contra el rey de Noruega, Sweno, serán la transición que existe entre '*El hombre de la cámara*' (Čelovek s kinoapparatom, 1929, 35mm, muda, b/n) y '*Entuzijazm. Symfonija Donbasu*' (1930-1931, 35mm, sonora, b/n). Películas de referencia ineludible para entender el cine de vanguardia de finales de la década de los '20 e inicios de los '30, sobre todo la primera englobada dentro del subgénero denominado 'sinfonías urbanas', como lo es también '*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*' (Walter Ruttmann, 1927). Pues el '*El hombre de la cámara*', nos relata el amanecer de una gran ciudad –en este caso San Petersburgo- hasta su ocaso, pero durante este transcurso habrá mucha acción, referencias al trabajo, al ocio, al deporte, la energía que abastece la ciudad, el transporte, la muchedumbre, y también nos habla del propio cine –siguiendo constantemente a ese camarógrafo protagonista del film-, así como incorpora elementos metacinematográficos muy innovadores para la época. La obra tiene su mérito, en cuanto es toda ella muda –y particularidad de no utilizar intertítulos durante el metraje-, pero con un portentoso ritmo visual que la caracteriza, haciendo referencia a ese trabajo de montaje del film en su propio proceso de trabajo.

La segunda película en la que se asienta parte de la acción es '*Entusiasmo. Sinfonía Donbassa*', como transición y culminación –victoria- de la batalla que se desarrollará en ese ACTO I. Ambas películas trazan el arco temporal de la construcción del Empire State Building, que será uno de los *leitmotifs* en los que se asienta el film de nueva construcción, como se tratará en el siguiente capítulo, concretamente en el apartado 4.4.

Hay que destacar que la película '*El hombre de la cámara*', por la que siempre he tenido una enorme fascinación, y ha sido vital para mí en cuanto atractivo para dedicarme a

hacer cine, junto con sus manifiestos, ha sido el detonante para que fuera uno de los personajes principales de los dos primeros actos de la tragedia de Shakespeare a tratar.

El hecho también que Jean-Luc Godard, a partir de 1967, cogiera el nombre del maestro ruso para llamar así el grupo militante que acababa de formar, hizo que se reafirmara así mi decisión. Y diera más fuerza a esa unión entre el rey Duncan, por quien todos sentían mucho respeto y lamentaban su muerte; y Macduff, [Jean-Luc Godard], encargado de dar muerte en la adaptación para reestablecer la paz en Escocia.

Es importante destacar que en la creación del nuevo relato cinematográfico del proyecto '*MACBETH / The Empire State*', quizá este sea el único de los artistas-cineastas que pertenecen a otro contexto histórico, pero que vinculado a uno de los pilares referenciales del paisaje de la ciudad de Nueva York, como es el Empire State, hace que se pueda trabajar a diferentes capas temporales, gracias a un trabajo de montaje paralelo.

3.4. Jonas Mekas / **Banquo**

Jonas MEKAS (Semeniškiai, Lituania, 1922)

Jonas, junto con su hermano Adolfas emigraron a los Estados Unidos en 1949 y estudiaron con Hans Richter antes de abrir la revista '*Film Culture*' en 1955. Jonas Mekas ha continuado escribiendo críticas cinematográficas para '*Village Voice*' desde 1958.

Fundó la Filmmakers' Coop (1962) y los archivos Anthology Film Archives (1970). Durante esa época estuvo estrechamente relacionado con la escena del cine experimental y

el Pop Art, entrando en contacto con artistas como Andy Warhol, Nico, Allen Ginsberg, Yoko Ono, John Lennon o Salvador Dalí.

Jonas Mekas es principalmente conocido por sus películas-diario, como *'Walden'* (1969), *'Lost, Lost, Lost'* (1975), *'Reminiscences of a Journey to Lithuania'* (1972), y *'Zefiro Torna'* (1992). En 2001, se estrenó su película más personal con una duración de 5 horas titulada *'As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty'*, montado a partir de imágenes de distintas grabaciones acumuladas a lo largo de 50 años de su vida. En 2007, Mekas realizó 365 piezas cortas (una para cada día del año) a través de la red para Apple Computer, pensados para ser reproducidos empleando el iPod. Mekas es también un conocido poeta en lengua lituana.

La figura de Mekas, al igual que los anteriores, necesitarían de un trabajo de tesis doctoral para abarcar toda su importancia y lo que él promovió o propició para que se originara. Así que como personaje de Banquo, mano derecha Macbeth, Jonas Mekas nos ayudará a narrar, casi de forma omnisciente tanto visual como sonora, muchas de las acciones que se llevaron a cabo en diferentes épocas, pero casi todas transcurridas en la ciudad de Nueva York. Quizá sea el único de los personajes principales, que a través de su filmografía, especialmente sus diarios filmados, nos ayuden a esclarecer y dar luz sobre muchas las personalidades que poblaron la ciudad de Nueva York durante varias décadas. Un cine documento, que dotado de un estilo característico como ese filmar con cámara en mano y sus disparos de ráfagas, que consigue un cine lírico, intermitente y salpicado por cartelas escritas, o bien su voz en la fase posterior de montaje. Habitualmente su cine contiene mucho de montaje en cámara.

Es importante destacar que ese estilo propio del cine de Mekas, ha dejado su impronta casi en una manera de relacionar esos documentos filmados de la época, principalmente de

las décadas '60 y '70, como si fuera un estándar de registro.⁴¹ Algo así como esos elementos que se repiten en el cine *amateur* o familiar, y que todo el mundo identifica. Muchas veces sucede que la mayoría de documentales que utilizan imágenes de archivo de aquella época hacen uso de las filmaciones de Mekas, como retratista de aquella época, pues tenía acceso a ello y se codeaba con todas aquellas figuras que se dieron a conocer en aquel contexto específico de la ciudad de Nueva York de aquellas fechas.

De Mekas es importante destacar su producción tanto escrita como de cineasta, así como todas sus iniciativas siempre a proteger y dar visibilidad a ese tipo de cine que se estaba gestando desde en 'New American Cinema Group', del que fue uno de los firmantes.

Es por ello que Jonas Mekas debía formar parte del elenco de las figuras principales que están representadas en la tragedia de '*Macbeth*', quizá con la particularidad que nos permitirá con su basta documentación de diferentes épocas crear un personaje más onírico, una vez que en la narración es asesinado por orden de su propio compañero de armas Macbeth, siendo ambos los que recibieron al inicio de la obra las profecías de las brujas. Aunque para Macbeth, no hay descendencia en la corona; para Banquo, tendrá una sucesión importante. Destacando de esta forma el personaje de Fleance, hijo de Banquo, en el libreto de Shakespeare; quién estará encarnado por Sebastian Mekas, hijo de Jonas. Aunque Sebastian no es cineasta, sí aparece en muchas de la filmografía de su padre, desde bien niño, recién nacido, como en edades más avanzadas como es ahora.

No es sólo así la decisión del personaje de Mekas, sino para mi su obra, tanto escrita como filmica, me han llenado muchas lagunas históricas, así como contagiado su energía

⁴¹ Quizá otra de las cineastas de aquella época con un estilo bastante parecido al de Mekas fuera el de Marie Menken, también de origen lituano afincada en Nueva York, y actriz en algunas de los films de Warhol. Meken también tiene alguno en su haber alguno de los registros más importantes de la etapa de Warhol de los '60, utilizada en el metraje para construir el proyecto de '*MACBETH / The Empire State*'.

con esas reseñas que escribía en el ‘*Village Voice*’, y recogidas en su monumental ‘*A Movie Journal*’.⁴² Ha sido una figura que me ha acompañado gracias a su reseñas que transmitían de la mejor forma y daban a conocer de primera mano –como activista cultural que fue y es todavía a su 92 años-, lo que estaba sucediendo durante aquella década en su Nueva York adoptiva. También doy cuenta en ello en aquel que fuera mi primer encuentro con Mekas en el mítico Anthology Film Archives de la Segunda Avenida de Manhattan, en la que mantuvimos una larga entrevista en 2002 para la revista ‘*Cabeza Borradora*’, publicada en el número 3. Otros encuentros posteriores fueron en el Lucca Film Festival de Italia en 2008, donde le dedicaban una retrospectiva.⁴³

3.5. Paul Morrissey / **Lady Macbeth**

Paul MORRISSEY (Nueva York, 1938)

Morrissey fue conocido por las películas que rodaba en colaboración con Andy Warhol en la Factory y que en su mayoría estuvieron protagonizadas por el actor Joe Dallesandro. A pesar del carácter vanguardista y transgresor de sus obras, que él mismo calificaba como naturalismo exagerado, Morrissey se define a sí mismo como derechista y ferviente católico.

⁴² - **MEKAS, Jonas** (1972). *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1959-1971*. Nueva York, EE.UU.: Macmillan. - **MEKAS, Jonas** (1975). *Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano)*. Madrid, España: Fundamentos.

⁴³ Como dato, allí fue y en aquella misma edición, donde recibí mi primer premio en mi trayectoria como cineasta, por ‘*FILM QUARTET / POLYFRAME*’ (2006-2008), la primera de las piezas de mi trilogía ‘*Film quartet*’. Y también donde conocí a la que sería mi esposa, Filipa Machado gracias al nexo común de Jonas Mekas, origen de su visita desde Berna (Suiza).

La idea de que Warhol apadrinara un grupo de rock también fue de Morrissey, para lo que firmaron un contrato de representación con The Velvet Underground, incorporando también a la banda a la cantante alemana Nico. Al mismo tiempo que Morrissey representaba al grupo neoyorquino, comenzó a dirigir y coordinar todas las películas experimentales que formaban parte de la "marca" Warhol, entre ellas *'My Hustler'* (1965), *'The Chelsea Girls'* (1966), *'Imitation of Christ'* (1967) y *'Bike Boy'* (1967).

Después de *'Lonesome Cowboys'* (1967), película que dirigió, escribió y produjo en su totalidad, Morrissey tomaría definitivamente el control de todos los filmes presentados por Warhol. En 1968 comenzaría la trilogía *'Flesh'* con la película del mismo título, a la que siguieron *'Trash'* (1970) y *'Heat'* (1972).

El personaje femenino, el de Lady Macbeth, representado aquí por Paul Morrissey, quizá sea uno de los más importantes en la dramaturgia. Quizá sea esta una de las mayores licencias creativas que se toman en esta adaptación, pues por lo que es sabido Morrissey no es gay, ni tuvo relación alguna sentimental con Warhol, pero en el aspecto creativo sí tuvo la influencias que nos lleva a incluirlo en el elenco y concretamente en dicho personaje de la ficción.

Lady Macbeth [Morrissey] es caracterizado siempre como la personificación de la maldad, y la que induce a Macbeth a cometer el asesinato del rey Duncan. Es esta adaptación hay una lectura centrada en el trayectoria creativa, la cinematográfica de Warhol. No es tanto que Morrissey [Lady Macbeth] incite a eliminar a Dziga Vertov [rey de Escocia, Duncan], sino que aquí el personaje de Lady Macbeth corrompe aquellos elementos cinematográficos esenciales por los que fue destacado inicialmente el cine de Warhol, tomando poco a poco el control de su producción y haciéndolo así más 'accesible' al público o estandarizándolo incluyendo el movimiento de la cámara, el uso del *zoom*, el montaje, etc.

Es así cómo veremos alterados artísticamente uno de los personajes más importantes de la tragedia, para llevarlo a un terreno más cercano al metacinematográfico.

3.6. Gunning; Hanhardt; Chodorov / **Las 3 brujas**

Tom Gunning

Trabaja en los problemas de estilo de la película y la interpretación, la historia y la cultura cinematográfica. Su obra publicada se ha centrado en el período de los filmes americanos de vanguardia y en el cine de los orígenes y (desde sus orígenes hasta la Primera Guerra Mundial), así como en la cultura de la modernidad de la que surgió el cine (relacionándolo con la fotografía fija, el melodrama, espectáculos de linterna mágica, así como las preocupaciones culturales más amplias tales como el seguimiento de los delincuentes, el Expositions Mundial y el espiritismo). Doctorado por la Universidad de Nueva York, y con aproximadamente un centenar de publicaciones.

John G. Hanhardt

Comisario de cine y arte multimedia con una larga y reconocida trayectoria que va desde el Museo Guggenheim de Nueva York hasta el Smithsonian American Art Museum, pasando por el Whitney Museum of American Art. Hanhardt colabora y edita numerosas publicaciones sobre cine y vídeo experimental.

Hanhardt es considerado, comisario de la primera exposición retrospectiva de cine

vanguardista americano en un espacio museístico.⁴⁴

Pip Chodorov (Nueva York, 1965)

Cineasta y compositor musical, Chodorov destaca por su labor de distribución de cine y vídeo experimental. Empezó con la cooperativa Light Cone de París, actualmente está al frente de la Film Gallery y la editora ‘Re:Voir’.

Los personajes de las brujas para esta adaptación, siguiendo con la idea de la representación de las tres edades –el pasado, presente y futuro-, está centrada no tanto en la diferencia de edades entre los escogidos, sino como sus competencias en las que trabajan o focalizan sus investigaciones. Tom Gunning es uno de los referentes expertos en cuanto al primer cine; John Hanhardt, en la introducción del cine experimental y un contexto museístico y su traslación espacial, así como erudito sobre el trabajo de Warhol y otros cineastas o artistas contemporáneos a él; y Pip Chodorov, americano de nacimiento pero francés de adopción, con su editorial –primero en VHS y ahora en DVD- Re:voir revitalizó y dio acceso a este tipo de cine más minoritario para un visionado individual o de ámbito doméstico.

La elección de ellos ha sido por sus trabajos realizados –Gunning- en coherencia con la trama a desarrollar; o por un contacto más cercano con ellos y por unas afinidades en la forma de entender el contexto de la adaptación –Hanhardt y Chodorov-.

En la tragedia de Shakespeare, las brujas serán las encargadas de ‘guiar’ o instalar la semilla de la ambición en el interior del personaje de Macbeth –colateralmente, a Lady

⁴⁴ - **COLLADO SÁNCHEZ, Esperanza** (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid, España: Trama Editorial / Fundación Arte y Derecho; p. 39.

Macbeth-, para así empezar a comportarse de una forma que le supera, por esas ansias de poder y fama. En la adaptación, estas brujas no estarán disfrazadas como tales, sino que será tratado siguiendo una lectura más metacinematográfica, y como extensión de sus propias competencias. Estas serán algunas de las filmaciones nuevas que se llevarán a cabo, la primera de ella en el sala de un museo, en la que darán pie al primer ‘contacto’ con Macbeth para comunicales la profecías.

3.7. Paolo Cherchi Usai / **Médico forense**

Paolo Cherchi Usai (Italia, 1957), es toda una eminencia en materia de restauración y preservación del celuloide. Director del National Film and Sound Archive de Amsterdam, sus publicaciones acerca de la historia del cine mudo son imprescindibles, como su conocida ‘*The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*’ (2005).

Cherchi Usai también fue co-fundador del festival ‘Le Giornate del Cinema Muto’ de Pordenone en el norte de Italia. Para una de las ediciones -en 1995-, fue el ideador y productor de una versión de ‘*El hombre de la cámara*’ (1929) musicada por los americanos The Alloy Orchestra, a partir de la anotaciones del propio Dziga Vertov para el estreno de la película en 1929.

La parte que encarnará Cherchi Usai, aún siendo de uno de los personaje en el casting original de Shakespeare, será otra de las secuencias a filmar de nuevo. Y será con este personaje la que dará pie a la creación de una nueva secuencia no existente en el libreto original. El mérido forense, tras encontrar los restos de Dziga Vertov, aquí encarnados a

partir de trozos de celuloide nitrato blanco y negro, llevará una especie de autopsia-inventario en clave de humor negro en la que de cuenta de la gravedad de los cortes sobre su cuerpo haciendo un diagnóstico de ello. Una secuencia trabajada con la intención de ser por un lado didáctica, pero por otra haciendo consciente al espectador de la importancia de los atributos del nitrato que una época tuvieron su esplendor, y que ya nunca podremos disfrutar de sus riquezas cualitativas.

3.8. Jackson Pollock / **Sweno, rey de Noruega**

Jackson Pollock (Cody, Wyoming, 1912 - Springs, Nueva York, 1956), fue un influyente pintor estadounidense y una importante figura en el movimiento del expresionismo abstracto. Era reconocido por su estilo único de salpicar pintura, también conocida como ‘action painting’.

Durante su vida, Pollock tuvo fama y mucha notoriedad siendo uno de los artistas principales de su generación. Pollock era una persona aislada y con una personalidad volátil, tenía problemas de alcoholismo los cuales enfrentaba día a día durante toda su vida.

Pollock murió a la edad de 44 años en un accidente automovilístico debido a que conducía en estado de ebriedad. En diciembre de 1956, meses después de su muerte, Pollock fue conmemorado con una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). En 1967 se montó una exhibición más completa y larga de sus trabajos en el mismo lugar. En 1998 y 1999, su trabajo fue laureado con una retrospectiva a gran escala en el MoMA de Nueva York y en el Tate Modern de Londres.

El personaje del rey de Noruega, Sweno, aunque con muy poca presencia en la obra de Shakespeare, más allá de ser el rival de la primera ballata por Escocia, defendida con

valentía por Macbeth y Banquo, nos sirve en esta adaptación para contextualizar un periodo importante en el arte del siglo XX. Este se centra en el rivalidad de dos movimientos, el que conlleva al descenso del ‘expresionismo abstracto americano’, y el encumbramiento del arte floreciente del ‘Pop Art’. El máximo referente del primero fue sin duda Pollock –en parte por el mito creado a su alrededor, y su prematura muerte-; y el segundo movimiento estaría representado por Warhol, incluso aclamado en muchos titulares como el ‘rey del Pop Art’.

El tiempo de aparición de Pollock en la nueva adaptación será breve, no más allá del primer acto, pero cargada de mucha intensidad y relevancia. De Pollock, existen algunos registros de entrevistas que realizó en algunas emisoras de radio, y todo el registro fotográfico que realizó Hans Namuth, así como el film-documento de diez minutos del propio Namuth en el que vemos a Pollock en el jardín de su casa en plena acción creativa.

Namuth será un personaje importante por este valioso documento –y único-, encarnando al inicio de esta obra al señor de Cawdor, título que luego pasará a ser de Macbeth (Warhol), como recompensa por haber librado con valentía la batalla.

3.9. Hollis Frampton; Michael Snow; Paul Sharits; Anthony McCall; Magic Lantern; Étienne-Jules Marey; José Val del Omar; Stan Brakhage / **Lo sobrenatural y el mal**

Junto con los personajes de las brujas, la obra está cargada de unos elementos sobrenaturales, salpicados por fragmentos de algunos de los autores más relevantes de aquel contexto, aunque no formaran parte del grupo de Jonas Mekas y compañía. Pero todos ellos tienen la connotación de trabajar el lado del cine desde su lado más ‘fantasmagórico’, elemento por otro lado muy vinculado con el cinematógrafo desde sus

inicios. En el que algunos veían el aparato del cine como algo inmortal, ya que gracias a sus cualidades intrínsecas del registro podemos ver en movimiento aquellas personas incluso después de su fallecimiento.

Aún así lo fantasmagórico aquí, está tomado con el sentido de la exploración que el dispositivo cinematográfico logra, o despertando nuevos modos de percepción como pudiera ser el trabajo de la alternancia de diferentes colores sólidos generando un parpadeo o flickeo en la proyección a partir de esta alternancia de unidades mínimas cambiantes, como es el cine de Paul Sharits; o la formación de un cono de luz a partir de una película de 16mm proyectada frente a una cortina de humo, *'Line Describing a Cone'* (1972) de Anthony McCall, pieza que estará en el primer encuentro de las brujas en un espacio museístico; otros como Hollis Frampton, en el contexto de una conferencia registrada hará un reflexión sobre el propio dispositivo cinematográfico leída por Michael Snow (1968), entroncada dentro del contexto paracinematográfico; Stan Brakhage, hará lo mismo con algunos de sus célebres escritos como *'Metaphors on vision'* (1963) –leído por él en esta versión de *'Macbeth'*, o con sus películas pintadas a mano, propias de un efecto que él mismos denominaba hipnagogia. Quizá del listado contemplado en este párrafo, el que está más alejado en el tiempo sea el del francés Étienne-Jules Marey, pionero junto a Edward Muybridge, de la captación del movimientos en placas fotográficas; la de Marey estaría más centrada en lo que denominaba 'cronofotografía', es decir una especie de escritura del tiempo.

Todos ellos, y cada uno en su estilo personal, comparten esa faceta de trabajo a partir del dispositivo cinematográfico llevado a unas connotaciones espectrales, ilusorias y sobrecogedoras, con unas potencialidades poco inusuales de investigación con la luz y su ausencia, y retando continuamente lo establecido, así como los límites de la percepción.

Una de las licencias artísticas que he tomado para representar el mal a lo largo del proyecto, ha sido la de asociarla con la figura de los gatos. Entonces como veremos a lo largo del metraje, ese animal por sus características subjetivas, y muy ligado a varios de los cineastas del experimental de ese período estará presente en las imágenes, en su forma explícita o latente. Aquí una sucesión de imágenes capturadas en algunos de los films de los que se alimenta el proyecto:

Obras donde aparecen gatos:

- *Films Chronophographiques*, **Étienne-Jules Marey**, 1890-1904; b/n. [1894]

Apartado: Chat (11 films). Autores: Étienne-Jules Marey y Charles Comte. Total 4'14".

- *Vibración de Granada*, **José Val del Omar**, 1935. b/n, muda, 13'14",

Duración muy breve del 7'18" al 7'20". Empieza el plano con la mirada fija a cámara de un gato negro, hasta que éste se va rápidamente y desaparece por el lado derecho superior del encuadre.

A parte de este plano hay otros muy interesantes que se podrían utilizar para vincular a Val del Omar con lo "sobrenatural" de la obra de *Macbeth*.

- *So Happy*, **Andy Warhol**, 1958.

- *Cat's Cradle*, **Stan Brakhage**, 1959. 6'20", color, muda, 16mm.

- *Batman - Drácula*, **Andy Warhol**, 1964.

Nota: *Batman* y *Drácula* fueron dos películas en las que Warhol trabajó simultáneamente y, aunque incabadas las dos, se montaron para proyectarlas en pantalla doble para los espectáculos del grupo musical Velvet Underground; por ello se consideró una sola. Fue rodada en las playas de Long Island, en los tejados de Nueva York y en la Factory. Warhol trabajó con el polémico Jack Smith, un cineasta de estética compleja, y ambos se inspiraron en el mundo literario y en el mundillo de las «drag queens». En la fotografía aparece Beverly Grant, que protagoniza una de las escenas más inquietantes lamiendo un cuchillo.

- *Eat*, **Andy Warhol**, 1964. 35', b/n, muda, 16 mm (18fps).

El gato aparece:

IN 15'38" aprox.

OUT 16'46" aprox.

La acción es Robert Indiana coge al gato que aparece de abajo, entra en cuadro. Este se lo pone al hombro, permanece así quieto en pie pero mirando hacia atrás, dando la espalda a cámara, y moviendo la cola.

A mitad del plano [16'25"] se gira sobre su eje hacia la cámara. Revisa y husmea para ver qué está comiendo, se queda un rato olisqueando... parece que va a probar, pero no. A continuación desaparece de cuadro por abajo.

IN 17'10" aprox. (aparece en un inicio de bobina).

OUT 19'06" aprox.

Inicio de otra bobina. El gato ya aparece en los brazos de Indiana. En este fragmento mira fijamente a cámara con atención, mucho tiempo. En el 18'34" parece que hable y a continuación mira hacia arriba (hacia fuera de cuadro), Robert Indiana mira al gato con más atención, se ríe y en algún momento también dirige la mirada hacia cámara. Luego se mece hacia atrás (deducimos que está sentado en una mecedora), y se lo cambia de la lado.

La acción es Robert Indiana coge al gato que aparece de abajo, entra en cuadro. Los sienta, le ofrece de comer al gato, este mira a cámara. Luego Indiana lo alza en alto dándole una vuelta, y se lo sube al hombro. El gato se pone erguido sobre su hombro, para finalmente saltar hacia abajo. Sale de cuadro, e Indiana sigue con su acción de "comer" un champiñón y mira fuera de campo hacia la izquierda.

- *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, **Jonas Mekas**, 2000.
288', color, sonora, 16mm.

- *Andy Warhol, Marie Menken*, 1965. 18', color, sonora, 16mm.

- *Film Socialisme, Jean-Luc Godard*, 2010. Suiza – Francia, 101', color, sonora, vídeo.

3.10. **New York / Manhattan**, espacio donde transcurre la acción

Buena parte de la adaptación de esta particular adaptación tiene su espacio geográfico en New York, más concretamente en el ciudad de Manhattan. A lo largo de los tiempos, o el marco temporal establecido para ella como emplazamiento, todo el siglo XX, podemos ir viendo sus constantes cambios. A simple viste, los elementos que nos ayudarán a concretar las diferentes épocas serán principalmente por su arquitectura, pero también por la ropa de los transeúntes, los cambios de los diferentes modelos de Yellow Cab –taxis característicos de Nueva York-, así como estética implícita en la propia filmación.

Algunas de las fuentes más conocidas para ilustrar el contexto previo a la construcción del Empire State Building, es la película del periodo de vanguardias '*Manhatta*' (1921) del conocido fotógrafo Paul Strand y del cineasta Charles Sheeler; documentos de diferentes épocas en la que la ciudad va transformándose, o bien muestra el paso del tiempo de manera creativa como es el film de Hilary Harris, '*Organism*' (1975), con esas amenazantes sombras de las World Trade Center sobre la ciudad. También otro de los

autores, destacado por su independencia y particular mirada, es la obra del americano Jem Cohen, con varias piezas en la que la ciudad de Nueva York está presente.⁴⁵ De ahí que la propia ciudad sea uno de los protagonistas de esta singular adaptación.



NEW YORK CITY

- The Empire State Building. 5th Av. Between 34th & 33rd Street
- Andy Warhol's Studio (? - 1963). 1342 Lexington Avenue.
- The Firehouse Studio Building (1963): East 87th Street
- The First Factory (1963-1968): 231 East 47th Street (fifth floor)
- The Second Factory (1968-1974): 33 Union Square West (sixth floor)
- The Office (summer 1974 - 1981): 860 Broadway (third floor)
- Andy Warhol's Home. 242 Lexington Avenue. Upper East Side. Between 89th y la 90th
- Time-Life Building [From 8 P.M. until dawn the camera was pointed at the Empire State Building, from the 41st floor. July 30 1964].
- Anthology Film Archives (1970). 32 2nd Avenue at 2nd St

⁴⁵ Para ver un listado completo de las fuentes que se van a emplear para la representación de cada uno de los personajes, del casting o bien para ilustrar el espacio geográfico en donde transcurre parte de la acción, remitirse a los 'Anexos / Portafolio', apartado V.

4- **Declaración de intenciones artísticas.** **Elementos a destacar en la construcción del proyecto cinematográfico**

El proyecto '*Macbeth*' nace con la idea de utilizar un clásico universal de la literatura en el que la ambición es el motor que mueve toda la obra. La intención es **trazar paralelismos** entre la acción y el universo de la imagen: desde la fotografía de Étienne-Jules Marey que quiere captar el movimiento, pasando por los avances en el montaje con el cine de Dziga Vertov así como la incorporación del sonido al mismo, y otros avances representados por otros autores, ya sean directamente en el campo del cinematógrafo o venidos de otras disciplinas como puede ser la pintura.

Warhol es el personaje central del devenir de los problemas de la corte. En este '*Macbeth*', Warhol es proclamado rey del Pop Art, y lo consigue a través del trabajo con sus serigrafías de celebridades y objetos de consumo. Se trata de ver cómo a partir de sus repeticiones, que le llevarían indudablemente al cine, le harán convertirse así en el rey de la corte, o en otras palabras, el foco de atención de la Factory. La relación de Warhol con el cine es algo intrínseco en su arte, y hasta ahora poco conocido. Sus célebres pinturas, llevaban implícito el movimiento a través de sus múltiples repeticiones, pues son como fotogramas trasladados a lo largo del lienzo. De este modo, esta película resultante de ficción pondrá de relieve la relación con esta cara de la producción de Warhol, relativamente desconocida incluso por sus seguidores.

La obra final estará construida por un 85% de imágenes pertenecientes al grueso de la filmografía de cineastas tales como Andy Warhol, Dziga Vertov, Jonas Mekas, Jean-Luc Godard, Michael Snow, Marie Menken, Gerard Malanga, Kurt Kren, Maya

Deren, Stan Brakhage, Jack Smith, Bill Morrison, Hollis Frampton, Jem Cohen, Chris Marker, William Klein, etc. Así como material gráfico de Andy Warhol, Jackson Pollock, Richard Avedon o Mark Rothko; música de The Velvet Underground, Lou Reed & John Cale, Maria Callas y composiciones originales para la misma de John Zorn.

El proyecto busca inscribirse en la línea del discurso metafílmico expresado en imágenes y sonidos. Todas las películas y material rodado se construirá como un **collage de imágenes en movimiento y sonidos**, en el que se explicará la acción a través de la misma trama y movimientos de la obra de Shakespeare. Por este motivo se ha pasado previamente por un trabajo exhaustivo de documentación de archivo de imágenes, sonidos, textos y manifiestos, para poder trabajar una obra de contrapunto, dónde se construya un nuevo discurso atractivo visualmente y enriquecedor, a través de la narración del clásico de Shakespeare y su interacción con imágenes y sonidos de los cineastas seleccionados. Con este **discurso de imágenes ajenas**, se pretende investigar y dilucidar la fenomenología y las principales características del medio fílmico, la visión y la relación del lenguaje visual y sonoro, dentro de la historia del arte. Dando pie, así, a un trabajo complejo de pieza con un engranaje particular pero aun así abierto a todos aquellos que, aún desconocedores de este tipo de expresiones fílmicas, lo disfruten y lo vivan por su atractivo y acaparador poder visual y por los intrínquilos y celos entre los diferentes artistas protagonistas.

No sólo el lado del cinematógrafo está comprendido en este proyecto, sino también la influencia del mismo en otras disciplinas artísticas como es el caso de la pintura. Esto se ve reflejado en las célebres figuras [Liz Taylor, Marilyn Monroe, Elvis Presley, etc.] que utiliza nuestro protagonista para sus serigrafías todavía en la fase pictórica. O como Jackson Pollock, máximo representante del movimiento del “expresionismo abstracto americano”, cuya gestualidad de trazos queda plasmada en sus lienzos, a través de su

característico estilo del *action painting*. Este hacer en su pintura en acción lo podremos contemplar gracias a los documentos filmados ya existentes de este pintor.

Estos son algunos de los temas a tratar en el potencial proyecto cinematográfico, así como aspectos estilísticos cinematográficos. Además, al ser este ‘*Macbeth*’ un trazado por cierta historia del cine, elabora también un repaso por los formatos cinematográficos, que serán “representados” por las tres edades, personificadas por las brujas que contiene el original de Shakespeare. Este ‘*Macbeth*’ será, por tanto, una **nueva vía de utilización artística de un material filmico ya existente**, pero raras veces visto por un público general o incluso con materiales inéditos hasta ahora. No será una obra meramente ilustrativa, sino algo que crea nuevas capas de lectura sobre material ajeno, y pondrá así a disposición del espectador una serie de imágenes y sonidos que forman parte del imaginario colectivo, y los contextualizará en su momento específico de la historia del cinematógrafo, trazando paralelismos, reflexiones y diálogos con otras disciplinas y diversos autores.

De esta manera los cineastas, *performers*, *superstars*, artistas plásticos y músicos que rodearon a Warhol, aquellos que le preceden, cohabitan y nutren su reino, así como aquellos que abrirán un camino más allá de su legado, se convierten en los principales protagonistas de este particular ‘*Macbeth*’; ya sea a través de sus películas o de sus apariciones filmadas. Esto nos llevará a un punto en el que el cine realizado por Andy Warhol, se verá envuelto en la lucha final contra Jean-Luc Godard y el trabajo de sus ‘*Histoire(s) du cinéma*’ (1988-1998). Al final éste ganará la batalla para vengar el asesinato del Rey de Escocia [Dziga Vertov], y dejar la puerta abierto a un futuro de cine a partir de sus reflexiones en voz alta.

A través de los cinco actos en los que está dividida **la obra de Shakespeare, tomada como mapa narrativo y cronológico de acciones**, el personaje de Macbeth [Andy Warhol] irá transitando por diferentes disciplinas artísticas. Cuando Warhol llegue a estar bajo la influencia de las brujas y a su vez por Lady Macbeth [aquí encarnada por Paul Morrissey] querrá alcanzar con su cine los canales de distribución más comerciales como ya ocurrió con su película ‘*The Chelsea Girls*’ (1966). Lady Macbeth [Morrissey] será la voz de la ambición que le llevará a romper su estilo del primer período y “matar” al Rey de Escocia [Dziga Vertov], para “evolucionar” y así subir de estatus social.

A partir de aquí todo será un desencadenante de sucesos sin control en los que los elementos extrasensoriales del *expanded cinema* y la droga consumida por la gente de su entorno harán de las suyas para que Warhol pierda la batalla frente a la llegada del cine numérico (vídeo) venido de la mano del personaje de Macduff [encarnado por Jean-Luc Godard] para reestablecer un nuevo orden, de predominancia híbrida de formatos y herramientas nuevas de postproducción, entre ellas el digital –e incluso el *real* 3D actual-.

Después de varias escenas de acción y deseos de poder, Macbeth inicialmente con el rango de guerrero, no conseguirá nada con sus asesinatos para alcanzar el trono, para finalmente sentirse igual de solitario que al principio y sin descendencia. Warhol después de haber acariciado sus anhelados deseos de convertirse en un cineasta de circuitos comerciales, acabará encontrándose con la muerte a la temprana edad de 58 años, por manos de una personaje no nacido de mujer, Macduff. Dejando paso a otras generaciones y nuevos estilos adaptados a los tiempos que corren.

El resultado será una adaptación libre y personal de la obra de Shakespeare expuesta a través de múltiples interpretaciones, muy atractiva visualmente y pensada para llegar a cualquier tipo de espectador y contextos de exhibición. Porque al fin y al cabo, se construye como **un retrato de la historia del cine experimental y de vanguardia**: un recorrido por sus personajes, sus relaciones, sus formas, colores y sensaciones, manteniendo el hipnótico universo del cinematógrafo representado bajo la fantasmagoría de las brujas.

Este proyecto pretende ser una extensión de toda la obra desarrollada en otros aspectos de mi profesión en los que he trabajado hasta ahora. Como puede ser el comisariado de arte contemporáneo o el de *film curator* mostrado a nivel internacional. Pretendo trasladar mi experiencia previa así como mis conocimientos adquiridos y contactos con directores, comisarios, documentalistas, agentes culturales e instituciones, al ámbito del proceso creativo a través de la realización de una nueva obra fílmica de ficción, que contenga todos estos elementos aprehendidos desde el inicio de mi trayectoria profesional en el mundo del arte contemporáneo.

4.1. Serigrafía – Cine. Interdisciplinariedad

Una de las particularidades de este proyecto cinematográfico es la apuesta por un trabajo que agrupe diferentes disciplinas, entre ellas, las más destacadas: la pintura, la fotografía, poesía, performance, escultura, arquitectura y la música; mostradas todas ellas bajo el paraguas del dispositivo cinematográfico. Ello no está contemplado desde una intención de suma de las diferentes artes, como pudiera ser el concepto de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) como ansiaba el compositor alemán Richard Wagner, centrada

en la síntesis de todas las artes poéticas, visuales, musicales y escénicas, que desarrolló en una serie de ensayos entre 1849 y 1852. Lo que aquí se busca, no es tanto una suma de las artes, sino trazar una serie de correspondencias entre ellas, y tratando de mostrar a partir de ellas mismas su propia esencia intrínseca.

Como apunta Fernández Labayen, “si las vanguardias históricas del mudo al sonoro, con la consecuente excitación y limitación en el uso de ciertas prácticas, la experimentación de posguerra se halla ya en plenas facultades para explorar esas relaciones audiovisuales en toda su extensión. Evidentemente, esta experimentación no fue exclusiva del cine, sino que tuvo su correlación en otras disciplinas, con lo que se estableció un magma creativo donde la interdisciplinariedad era la nota predominante.”⁴⁶ Ese será pues el contexto histórico central en el que transcurre parte de la trama, la posguerra y los años '60 y '70.

Reafirmo que el arte cinematográfico tiene esa cualidad, en la que permite dejar que cada una de las disciplinas expuesta se exprese con sus propias cualidades, y de alguna forma trazar unas correspondencias a modo de diálogo o extensión. Algunos de los ejemplos a representar por esta vía, ya se han sugerido en líneas anteriores como es la relación de las repeticiones de las conocidas serigrafías de Warhol iniciadas en el verano de 1962, con su inevitable inmersión en el campo cinematográfico. Me gustaría resaltar que este planteamiento de diálogo o conexión entre una serigrafía previa de Warhol con el cine, es una de las ideas originarias que van parejas del nacimiento de la propuesta de todo el proyecto cinematográfico. Era como tratar de mostrar, de forma sutil, esa correspondencia de disciplinas gracias a los atributos del cinematógrafo, en los que además

⁴⁶ - **FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel** (2005). 'Memoria del porvenir', en - **POLITE, Pablo G.; SÁNCHEZ, Sergi** (Coords.). *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*. Barcelona, España: Alpha Decay; p. 86.

de poder acariciar con la mirada ciertas texturas de la superficie de las pinturas-serigrafías, permite sobreponerlas, o concatenarlas en una composición por corte de montaje,⁴⁷ y a partir de una sucesión rítmica dotar de movimiento a las serigrafías, gracias a esos pequeños cambios, diferencias, y matices existentes en cada una de las imágenes que integran su producción. Como tratando de descubrir pequeños secretos guardados en esa primera fase de sus serigrafías, a partir de un movimiento mecánico de concatenación de imágenes tal y como quizá le hubiese gustado ver al propio Warhol.

Esos pequeños cambios entre cada una de las imágenes, sugeridas arriba, es la esencia del movimiento del cinematógrafo. Algunos autores del experimental como son el austríaco Peter Kubelka o Werner Nekes, han centrado su cine sobre ese aspecto, al igual que lo hiciera Dziga Vertov a partir del concepto de intervalo. En 1919, Vertov publica su ‘Teoría de los Intervalos’, proclamando que el auténtico material artístico del cinematógrafo no son los movimientos mismos, sino los intervalos entre éstos. Los cortes, los intervalos, son el elemento esencial del montaje –que Vertov define como interacción o variación universal-, y remite a una especie de *movimiento* entre imágenes.⁴⁸ Otros autores más cercanos a los conceptos del cine animado como Robert Breer o el escocés-canadiense Norman McLaren, siempre hacen mención a que lo más importante o lo destacado del movimiento no se encuentra en la propia imagen, sino lo que hay entre una imagen y la siguiente.

⁴⁷ Tal y como señala Jean-Luc Godard, <<el cine es la invención del montaje. Y el montaje no existía en las otras artes>>, en - **AIDELMAN, Núria y DE LUCAS, Gonzalo** (Eds.) (2010). *Pensar entre imágenes. Conversaciones, Entrevistas, Presentaciones y Otros Fragmentos*. Barcelona: España. Intermedio; p. 174.

⁴⁸ - **COLLADO, Esperanza**. *Op. Cit.*; p. 25.

A partir de esta propuesta, trazar la línea que une las primeras pinturas de Warhol, realizadas a mano como son las conocidas '*Sopas Campbell*' (1962), al paso de sus obras de serigrafía, por ejemplo '*210 botellas de Coca-Cola*' (1962), y cómo éstas desencadenan en su primera etapa del cinematógrafo. También, sería importante destacar la existencia entre una interrelación de ambas disciplinas en esa sus primeras etapas del campo del cinematográfico, con su estatismo, o inmovilidad en la composición, siendo a veces el 'objeto' del interior del cuadro quien toma movimiento, como son sus '*Screen Test*', o pruebas de cámara a partir de retratos de personalidades o celebridades a su paso por la Factory.

En su dirección opuesta, podríamos apreciar cómo algunas de sus serigrafías, tras su contacto con el cinematógrafo se sienten 'tocadas' o alteradas por una nueva forma de componer las imágenes o en su misma elección. Quizá con la excepción del retrato '*Ethel Skull Thirty-Six Times*' (1963), en la que encontramos variación de posiciones de la persona retratada, detalle anómalo hasta ese momento en sus serigrafías anteriores, en las que siempre era la misma imagen repetida a partir de la malla fotográfica de la técnica de la serigrafía. Una vez reproducida la imagen sobre el lienzo, a veces Warhol le aplicaba alguna pincelada a mano, pero siempre era la misma imagen reproducida dentro de la composición del panel. Es interesante observar, que no es hasta después de realizar su primera película -'*Sleep*' en el verano de 1963-, que no incorpora este detalle en su trabajo de la serigrafía, llevada por aquellas mismas fechas estivales de ese año.

Luego, en 1964, tomará más consciencia de esos elementos, en los que podemos ver reproducidos en otras de sus celebres series, un desdoblamiento de la imagen. En este caso concreto de triplicado, como es en '*Triple Elvis*' (1964), en la que sugiere un fallo en la proyección cuando salta la tira de celuloide del conducto correcto del proyector. O bien éste carácter repetitivo, trasmite la velocidad y el azar del proceso de producción de dichas

imágenes a través de la pantalla de impresión serigráfica, dotando de esta forma una cierta sensación de movimiento, aunque a diferencia del ejemplo anterior del retrato de Ethel Skull, aquí la imagen que se repite es la misma, pero desplazada ligeramente y solapada a diferentes intensidades, con lectura en profundidad. Remitiéndonos casi a la cronofotografías del fotógrafo francés citado antes, Étienne-Jules Marey (Beaune, Francia, 1830 – París, 1904), ese que se centraba en la disección del movimiento, capturada por aquel entonces con la tecnología pre-cinematográfica de la fotografía. Es interesante resaltar, como contraposición, que lo perseguido por Warhol en esa primera etapa cinematográfica es su estatismo, llevada al extremo con su colosal *'Empire'* (1964), película de más de ocho horas de duración del edificio.

Estos serían algunos de los elementos a destacar en la obra en proceso de construcción, en la que las disciplinas entran en constante diálogo abierto, no en un sentido de linealidad evolutivo sino discursivo, en las que se crecen a sí mismas gracias a esa correspondencia. En la que se ven reflejadas en las otras, por lo que no son, o haciendo patente de esta forma sus cualidad o esencia. También utilizando esas conexiones entre diferentes disciplinas, para con ello generar extensiones y dotarlas de alas y comprender así sus otras cualidades intrínsecas a partir de esas alteraciones o suma de elementos de otras disciplinas ajenas. Estos son algunos de los elementos inherentes que sobrevolarán a lo largo del metraje de la obra cinematográfica, en la que como su propia existencia, compartían un mismo contexto geográfico y temporal, aquel de los años de ebullición creativa de los 60's y 70's en la ciudad de Nueva York.

4.2. El cine de vanguardia y experimental

Quizá no haya mejor medio o vía de expresión para el tipo de proyecto cinematográfico que nos acontece que no sea el del cine experimental. Pero antes de proceder, quizá debamos dar a entender o adentrarnos en sus varias terminologías, puesto que habitualmente antes de dar inicio a cualquier publicación de cierta índole, hace falta referirse qué comprendemos en la utilización de ciertos adjetivos. Empecemos por el teórico Gilles Deleuze para quien “la diferencia entre el cine experimental y el otro es que el primero experimenta, mientras que el otro encuentra, en virtud de «otra» necesidad que la del proceso fílmico.”⁴⁹ Vemos claramente a partir de esta premisa que para él, existe un cine experimental y *otro*, cuando a veces encontramos la designación de ese *otro*, para hablar de aquel cine que necesita un adjetivo al lado de la palabra ‘cine’. Con estas líneas de Deleuze, no podemos interpretar si para él es más relevante ese cine experimental que menciona o el otro, ya que no queda claro si las palabras de focalización sobre el propio proceso fílmico, son una connotación negativa o no. Pero está claro que hay una distinción por otra parte importante, al dedicarle esta mención.

En otro prefacio, de una de las que fue mis lecturas recurrente durante mi época de formación, en la que me era imposible el acceso a este tipo de cine experimental, hace una serie de recorrido por varios de los diferentes adjetivos: <<**Cine experimental**: Cine vanguardista, crítico (Scott MacDonald), formal, concreto, materialista (Peter Gidal), abstracto, no figurativo, libre (Steve Dwoskin), alternativo, independiente, analítico (Bill Brand), marginal, *discrépant* (Isidore Isou), radical, alternativo... Aparte de los diferentes “géneros” que todos esos nombres engloban: cine *underground*, lírico, métrico, puro, neoformal (Le Grice), de montaje. Ninguno de los nombres refleja exactamente la

⁴⁹ - **DELEUZE, Gilles** (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós; pág. 254.

naturaleza de este tipo de cine. Utilizaré experimental por ser el más habitual (no el mejor: alude a la obra como “experimento”, lo que está lejos de la intención de gran parte de las y de los cineastas).

Cine experimental: Películas “artesanales” (no por eso menos acabadas), hechas fuera de los circuitos comerciales o de subvenciones, que se desarrollan en los límites de las normas expresivas y estéticas. Por su mismo carácter vanguardista, lo que en cierto momento resulta experimental y poco asimilable para la audiencia puede llegar a ser moneda de cambio tiempo después (hoy la publicidad televisiva o los vídeos musicales no son más que cine experimental aplicado). El cine experimental, en gran medida, es un cine “anticomercial”: en un sentido básico no busca el beneficio económico; no se distribuye en salas comerciales; a nivel expresivo es un cine que reacciona ante las normas cinematográficas establecidas (el “Modo de representación institucional”). En ese sentido, es un cine no narrativo o incluso antinarrativo. Busca desesperadamente su reconocimiento como “arte” (muchas veces desde postulados contrarios al concepto de arte) en un mundo cinematográfico obcecado por el mercado. Sin presencia en el mercado, ¿realmente existe el cine experimental? Si no se distribuye en salas comerciales ¿dónde se puede ver? Rara vez en las filmotecas se exhiben en los museos al mismo tiempo que sus fotografías. Existe cierto reconocimiento por parte de la Academia, aunque en los estudios universitarios y teóricos siempre se escojan las cuatro películas de siempre (*‘Wavelength’*, *‘A Movie’*) para disecarlas y asimilarlas y así poder prescindir del resto del cine experimental, tan vivo y variado. Más que un problema de público existe un problema de distribución y de educación visual. En un mundo cada vez más influido por la imagen no existe una educación básica audiovisual. Salíamos de la escuela preparados para “entender”, cuando menos, un cuadro abstracto, pero no para entender una película

abstracta.>>⁵⁰ Como podemos ver la diversidad de términos que plantea Alberte Pagán es amplia y variada, y ninguna se adecua bien a lo esperado, así como algunos cineastas no se sienten cómodo con eses encasillamiento como el artista Michael Snow, o el austríaco Peter Kubelka, quien se considera un cineasta y dice que son los demás los que hacen un cine *diferente*, defendiendo así su propio arte sin automarginarse por ello.

El investigador Vicente Sánchez-Biosca, hace lo propio en el arranque de uno de sus conocidos libros sobre el tema para asentar el término a un camino entre vanguardia y experimental: <<[...] Mitry formuló en su texto pionero la idea de que las películas de cine puro o abstracto de los años diez e incluso de los veinte (Eggeling, Richter, Ruttmann, entre otros) son experiencias pictóricas cinematografiadas y no cinematográficas (MITRY, 1974,20-21). Por su parte, Dominique Noguez (1979, págs. 13 y sigs.), al hacer la arqueología de los términos utilizados desde los años veinte para dar cuenta del cine diferente o artístico «<cine puro>, «<cine absoluto>, «<cine abstracto>, etc., hasta el *underground* de los sesenta) se inclina por el término experimental por afinidad con la noción de novela experimental formulada por Émile Zola. En ambos casos, y podría ampliarse la nómina, la elección de los autores supone una apuesta consciente: Noguez, por ejemplo, privilegia las condiciones de producción y difusión de los filmes, su rechazo de los canales industriales habituales, sin por ello desatender las preocupaciones formales de este tipo de cine; Mitry, en cambio, demuestra una actitud más formalista. En el fondo, la divergencia radica en el objeto concreto para el cual está pensado el enfoque: el Nuevo Cine Americano en Noguez, la primera vanguardia en Mitry .

Por nuestra parte, preferimos no utilizar el término experimental para ahuyentar el peligro de un enfoque tecnológico. En efecto, ¿cómo no incluir en el cine experimental la

⁵⁰ - **PAGÁN, Alberte** (1999). *Introducción aos clásicos do cinema experimental 1945-1990*. Santiago de Compostela y A Coruña, España: CGAC , CGAI, Xunta de Galicia; pp. 193 – 197.

serie de tentativas y hallazgos que dieron paso al cine sonoro, puesto que generaron una activa investigación con todos sus balbuceos y fracasos, pugnas industriales y estéticas? Mas, siguiendo esa misma lógica, ¿por qué no hacer lo propio con el color, el sonido estereofónico, los formatos panorámicos de pantalla o incluso el período álgido y más rico de la experimentación que fue la primera década del cinematógrafo? También hemos optado por evitar la expresión cine independiente, ya que obligaba a considerar la estrategia o incluso la práctica empírica industrial como base determinante de una adscripción vanguardista, además de excluir casi toda la producción soviética de los años veinte o la cubana de los sesenta, por ejemplo, que fueron obra en su mayor parte planificada desde el estado. [...]>>>⁵¹ Tal y como podemos comprobar por ese repaso, la visión que propone Sánchez-Biosca es mucho más amplia, teniendo en consideración que si bien aplicamos el término a cuestiones sólo técnicas deberíamos ampliar mucho más el espectro a incluir. Casi pasaría lo mismo con ese primer cine, antes de la instauración de lo que el teórico francés Noël Burch denominaría el MRI [Modo de representación institucional], algo así como la reglas para una correcta *escritura* cinematográfica para narrar, a semejanza de un lenguaje ‘normativizado’, dejando así de lado los dialectos que vendrían a ser los del cine ‘otro’. Es decir antes del cine de David Wark Griffith con obra como ‘*Intolerancia*’ (1916) o ‘*El nacimiento de una nación*’ (1915), todas aquellas búsquedas previas podríamos denominarlas como ‘experimentos’ sin sentir que estamos diciendo alguna barbaridad.

Otro teórico italiano parece que lo tiene mucho más claro haciendo esta distinción, pues para Vittorio Fagone hay que distinguir entre cine experimental, aquel derivado de las experiencias de los pintores que han utilizado el cine para obtener la dinamización de la

⁵¹ - **SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente** (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, España: Paidós; pp. 13 - 26.

imagen abstracta (RICHTER, EGGELING, RUTTMANN...); cine de vanguardia, el cine de los cineastas que se han colocado en posición antagónica respecto al cine comercial de entretenimiento (MAN RAY, L'HERBIER, BUÑUEL, VERTOV...); y por último, el cine de artista, cine producido en la segunda mitad de los años 60, entrando ya en lo que también se conoce como neovanguardia, cuyo máximo exponente sería Andy WARHOL.>>⁵²

Siendo este no el lugar idóneo para deliberar sobre mi posición a toda terminología, en la que posiblemente podríamos dedicar toda una tesis a ello, me limitaré a mencionar alguno de los términos en los que me sentí cómodo alguna vez, incluso arrancando un texto completo asentado en él, y que el mismo término encabezaba su título: <<Parece ya una tradición (o una obligación) tener que empezar un texto en el que se va a hablar de un cine fuera de los canales predominantes, haciendo una revisión terminológica para poner en sintonía y en contexto al lector de aquel que mejor se adapta para los contenidos.

En este caso y para evitar el recorrido-enunciación de todos los términos que todos conocemos o hemos oído alguna vez: cine de vanguardia, diferente, *underground*, alternativo, de minorías, independiente, de artista, marginal, otro cine, personal, maldito, de calzada, etc. Voy a utilizar sólo dos: el cine experimental “aplicado” y el cine experimento. El primero podría abarcar todo tipo de práctica cinematográfica o audiovisual que tenga un carácter de experimentación, ya sea en cualquiera de sus elementos integrantes, como puede ser la narración, la composición, montaje, fotografía, etc. Es decir que hoy en día (y desde hace años) se puede ver el experimental aplicado dentro de un cine hegemónico o en el campo de la televisión, clips musicales, títulos de crédito, publicidad, animación, documental, videojuegos, artes escénicas, etc.

⁵² - FAGONE, Vittorio (1977). *Arte e cinema*. Venecia, Italia: Marsilio; p. 56.

Pero viendo cómo el término experimental está siendo mal utilizado, en exceso o sin ningún criterio, tildando de experimental casi cualquier producción un poco diferente de lo establecido, el periodista ó “crítico cinematográfico” no tiene ningún reparo en hacer uso del término⁵³; voy a introducir por ello el término Cine Experimento⁵⁴, que me servirá en este texto para dar inicio a algo que nos remitirá a la esencia de este tipo de cine, y darle de nuevo un valor.

¿Qué es el Cine Experimento? Es aquel, como sus palabras indican, que trata de sacar nuevas experiencias a partir de pruebas no realizadas con anterioridad, y encontrar nuevos elementos-sensaciones a partir de la investigación. Haciendo una analogía con el experimento de laboratorio, se podría añadir que se trata de un cine de probeta en su estado más crudo, sin tener en cuenta la “presentación, nudo y desenlace”, es decir sin una trama; sin la finalidad de conseguir un resultado digerible teniendo en consideración a un potencial espectador, sino que se trabaja con la esencia, con la materia prima, en su tratamiento más básico. Al igual que el experimento científico, puede que este tipo de cine muchas de las veces podríamos pensar que tampoco tiene el objetivo de que sea visto, pero a lo largo de la historia hemos ido viendo cómo el cine de autor o comercial ha ido cogiendo/bebiendo de este experimento embrionario para encajarlo en su contexto, y hacerlo suyo. De ahí que muchas de las obras que se han considerado experimentales a lo largo de la Historia Oficial no estén comprendidas en este texto.⁵⁵

⁵³ Por ejemplo la película de José Luis Guerin, ‘*En la ciudad de Sylvia*’ (2007).

⁵⁴ Tomando como influencia lo que está realizando por su parte Josep Maria Català a partir del concepto Cine Ensayo, véase: - **CATALÀ, Josep Maria**, “Capítulo 5. Film-ensayo y vanguardia”, pp. 109 -158, en: **TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo** (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid, España: Cátedra; - **CATALÀ, J. M^a**. “La forma ensayo en Marker”, pp. 149 – 164, en - **ORTEGA, María Luisa; WEINRICHTER, Antonio** (editores) (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, España: T&B; - **CATALÀ, J.M^a**. “Las cenizas de pasolini y el archivo que piensa”, pp. 92 – 108, en - **WEINRICHTER, Antonio** (ed.) (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, España: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

⁵⁵ Para tener una panorámica más amplia del experimental en España, aunque con un vacío a partir de los ‘80 remitirse a: - **BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel** (1982). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*

Detrás de cada gran producción audiovisual existe un sinfín de experimentos para llegar a un resultado satisfactorio, con un número de repeticiones determinado por su presupuesto, pero esas pruebas raras veces llegan al espectador, a no ser que se incluyan en algún *making off* o bien en los extras de la edición en dvd. Mientras, por otra banda, el cine experimento se basa sólo en sus propios experimentos sin aplicarlos posteriormente a un acabado más refinado; y teniendo en cuenta que el 95% de estos experimentos son pagados del bolsillo de los propios *filmmakers*, determina que muchas de las veces el primer resultado sea el único existente debido al factor económico, y por lo tanto a veces sus resultados tienen una apariencia de inacabados o de imperfección, aunque paradójicamente eso les hace más consistentes, más esenciales. Muchas de las veces, cuanto más depuración contiene el experimento más muerto resulta en pantalla.

Otro aspecto que me gustaría resaltar siguiendo con la inauguración del nuevo término/concepto, es que pocas veces una fórmula científica ha dado lugar a una publicación o bien un seguido de publicaciones sobre el proceso de investigación, y si existe se da en revistas especializadas dirigidas a colegas de la profesión o del sector. Lo mismo sucede con el cine experimento y sus formas de consumo por sus seguidores, que son o bien especialistas del sector (teóricos, *film curators*, críticos, etc.) o bien colegas *filmmakers*, siendo por lo tanto muy reducido pero agradecido, ya que la obra llega con toda su plenitud (íntegra de manos del cineasta) y con pocos intermediarios.

Me atrevería a decir que una obra como ‘*La région centrale*’ (Michael Snow, 1970-71) es para la cinematografía lo que es la fórmula $E=mc^2$ de Albert Einstein para la ciencia.>>⁵⁶

/ *The Avant-Garde Film in Spain: 1925-1981*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

⁵⁶ - **PINENT, Antoni** (2008). ‘Panorámica sintética/parcial del Cine Experimento en España. Intermitencias desde la década de 1960 hasta la *última generación*’ (castellano / inglés), capítulo del catálogo de la exposición *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España*, comisariada por Claudia Giannetti, Peter 122

A partir de esta nueva entrada al aglomerado de los conceptos atribuidos al término experimental, vemos como cada vez la cosa toma cierta complejidad y más si atribuimos o consideramos una de las intenciones aportadas en las ‘declaraciones artísticas’, en las que se busca atrapar al potencial espectador medio con una obra inicialmente planteada como experimental. Un desafío planteado en el propio acto de creación, que a veces parece que entre en contradicción. Es decir, tratar de hacer un obra con contenidos e intenciones del campo del experimental pero que pueda ser ‘consumida’, valorada y apreciada por un espectador no iniciado en el terreno del experimental. Quizá será otra de esas contradicciones en las que se asienta el propio proyecto cinematográfico, como la de convertirse en una obra que cumpla con todos los requisitos legales de utilización, cuando la esencia del propio subgénero del *found footage film* o apropiación, se basa o se remonta en esa contraposición y subversión. Hasta el propio protagonista de este ‘*Macbeth*’ nos crea una contradicción, que veremos con más detenimiento en el próximo capítulo.

Pero cerraremos este apartado, recalcando la condición de asentarse toda la obra en la tradición del cine experimental, tanto en los mismos contenidos a los que arremete y con los que se construye, así como en las nuevas búsquedas en su aspecto narrativo. También haciendo hincapié en ese terreno de experiencia sensorial que contendrá, propia del experimental y que no se puede trasladar a otra disciplina o transmitir de forma escrita.

4.3. La (r)evolución tecnológica. Formatos de registro - capas de lectura

Trazando una arqueología histórica de la tecnología en la que se ha *sustentado* el medio audiovisual, este proyecto cinematográfico en ciernes también quiere dar cuenta. Desde

esos primeros pasos pre-cinematográficos de los experimentos en fotografía de los citados Étienne-Jules Marey y Edward Muybridge, hasta los primeros aparatos de las linternas mágicas. Todo ello quedará contemplado en el proyecto, quizá no directamente con esos mismos dispositivos, pero sí aplicados en un contexto contemporáneo o en manos de cineastas como es Ken Jacobs y su sesiones performáticas de *'Nervous Magic Lantern'*.

Esta revolución 'experimental', tomando alguno de los preceptos o sugerencias aportadas en la introducción terminológica de Vicente Sánchez-Biosca, el paso del cine silente al sonoro tendrá un punto álgido en la trama de esta singular adaptación, simbolizando con ello el éxito de la primera batalla, y erigiéndose como imagen de construcción e instauración de un nuevo imperio en la *erección* del Empire State Building. Como ya se apuntó en el capítulo 3, perteneciente al *casting*, se hizo referencia al uso de las dos películas de Dziga Vertov entre 1929 y 1931, para "ilustrar" esa evolución y gran paso que dividía dos épocas importantes en el arte cinematográfico.⁵⁷

La historia de los diferentes materiales con los que se ha ido fabricando el propio soporte también tendrá lugar en el conjunto de la trama, como ya se mencionó con la inclusión de la nueva secuencia de la autopsia del rey Duncan [Dziga Vertov], ajena al original de Shakespeare. En ella se enumeran –casi de forma científica o biológica- las características particulares del nitrato, como un soporte altamente inflamable y peligroso en la época pero con una cualidades inigualables, como los materiales posteriores utilizados en su fabricación: el acetato o el poliéster. Estas referencias, siguiendo la coherencia de todo el conjunto, no se presentarán en ningún momento desde una vertiente

⁵⁷ Sin querernos detener aquí en este punto a las divergencias entre algunos teóricos que vieron con la introducción del sonido una 'involución', o retraso en lo que denominaban el lenguaje del cine como un lenguaje universal a partir de la imagen, como se refirió en algún momento Rudolf Arnheim (1986) en *El cine como arte*. Barcelona, España: Paidós.

didáctica, sino que esos elementos irán apareciendo como piezas que irán conformando de manera orgánica el conjunto de la obra, reforzándola en sus hilos narrativos y utilizadas como un engranaje de carácter creativo y con un discurso metacinematográfico.

Vinculado a los materiales, especial referencia tendrán los diferentes formatos de registro filmico relacionados cada uno de ellos a una ideología, idiosincrasia o rango en sus competencias. Estos vendrán a ser: el 35mm nitrato, formato vanagloriado y mitificado, y en cierta forma intocable e inalcanzable, pertenecerá a la orden del reinado de Duncan, con el que están realizadas su películas que servirán para construir a su personaje en esta adaptación. Como complemento a ello, algunos de los fragmentos de las películas del americano Bill Morrison servirán como contrapunto a esa corporeidad del cine de Vertov, para mostrar otros elementos propios de las fases de construcción o procesos de un film, como son las imágenes de las bañeras de revelado del nitrato de 35mm que aparecen en *'Decasia: State of Decay'* (2002).⁵⁸

El siguiente formato, aparecido en 1923 en la época de entreguerras, y vinculada su invención a usos militares, es el 16mm. Este es el formato de paso reducido utilizado por la gran mayoría de cineastas de las vanguardias americanas, ya sea por su agilidad para dotar de movimiento a la cámara,⁵⁹ como por su reducidos costes respecto al 35mm en cuanto a procesos fotoquímicos de revelado, así como de transporte para su posteriores canales de distribución más alternativa, y practicidad en su exhibición.

Este formato, el de 16mm, es el que estará vinculado en la trama del proyecto cinematográfico con los guerreros, manos derecha del rey, particularmente por Andy Warhol y Jonas Mekas, así como otros de los personajes que aunque vinculados con el mal

⁵⁸ Una parte de estas imágenes están integradas en los teasers 1 y 2. Ver capítulo 7, 'Análisis de los teasers.'

⁵⁹ Muchas de las veces con la intención de su empleo sin trípode, característico en todo el cine realizado por Jonas Mekas, por ejemplo en dicho formato, filmado con su inseparable cámara Bólex en aquella época de militancia y actividad creativa efervescente.

como son Michael Snow, Stan Brakhage, Paul Sharits, Anthony McCall o Hollis Frampton, también estarán asociados a él, por pertenecer a ese contexto que mueve la historia o funciona como motor de ella. Otro elemento a destacar, es el uso de dicho formato en un contexto más de *expanded cinema*, o bien de duplicación de pantallas, elemento que hace más rica y compleja su práctica, así como variada.

Quizá el personaje más versátil en cuanto a usos de los formatos sea el de Macduff, encarnado por el ambivalente Jean-Luc Godard. Será durante el periodo con un cierto coqueteo con el Pop Art en que su obra estará realizada en formato 35mm, con colores bien predominantes, o incluso en formatos panorámicos utilizados para *'El desprecio'* (1963). Cuando Macduff intuye que el traidor es Macbeth, adquiere un componente militante, preparándose de esta forma a una inevitable guerra, es por ello que cuando adopta la piel y liderazgo dentro del Grupo Dziga Vertov, lo hace ataviado con el formato 16mm, mucho más ágil para sus propuestas formales, de investigación con el sonido y la imagen, y para sus contextos de filmación y distribución más reducida, en conexión con su ideología de aquel momento. Más adelante, Godard será también uno de los cineastas que experimentaron con la tecnología del vídeo, por su inmediatez en la captura y reproducción de la imagen,⁶⁰ así como otra de sus cualidades que le servirían para hacer sus conocidos cine-ensayos o guiones-filmados⁶¹, en los que podía aplicar efectos de imagen como fundidos, palabras, etc. en tiempo real. En las últimas películas de Godard, incluso utiliza cámaras digitales en 3D para sus búsquedas, investigaciones y experimentos, como pudimos ver en *'Adiós al lenguaje'* (2014), presentada en el festival de Cannes de ese mismo año, llevándose el galardón del Premio del Jurado.

⁶⁰ Warhol también será uno de los primeros en utilizar dicho formato videográfico, a finales de julio de 1965. Gracias a la llegada de una vídeo-cámara Norelco y un monitor a la Factory, Warhol graba 11 cintas, de las que dos de ellas se incorporan en su film *'Outer and Inner Space'* interpretado por Edie Sedgwick.

⁶¹ *'Scénario de Sauve qui peut (La Vie)'* (1979) y *'Scénario du film Passion'* (1981), este último referenciado en el capítulo 6 del presente trabajo.

Estos serán algunos de los elementos que nos ayudarán a crear una nueva capa de lectura, la que distingue a los diferentes personajes según su clase social o rango, que determinará aspectos como es el del tamaño de la pantalla según su formato. Cuanto más pequeño es el formato más pequeño será el cuadro dentro de la pantalla, creando así de esta forma otra línea metacinematográfica con su propio diálogo establecido. Pero con algunos aspectos interesantes a destacar como será el de esa conexión interna de la pantalla CinemaScope (ratio 1:2'35) de algunas de las películas de Godard a mediados de los 60's, con la película a doble pantalla de Warhol / Morrissey '*The Chelsea Girls*' (1966). Será con ella la que llegue a su cumbres o anhelos consumados de su insaciable ambición, tanto por lo que representó abriendo y expandiendo nuevos canales de exhibición para este tipo de cine *underground*, y con ese formato apaisado, que podríamos calificar en clave de un falso CinemaScope, superando así el formato cuadrado que caracterizaba al cine de Dziga Vertov, con un *aspect ratio* para el cine silente de 1:1'33 y para el sonoro 1:1'37.⁶²

El registro sonoro en el contenido del proyecto también tendrá su relevancia, con sus diferentes connotaciones en cada una de las evoluciones y mejoras de grabación y reproducción, así como sus diferentes soportes. Recorriendo algunas diversas etapas sonora, como son el del sonido óptico monocanal en las películas Dziga Vertov; la música en vinilo de algunas partes de la banda sonora de canciones de The Velvet Underground; reproducciones en sonido estereofónico de películas de Jean-Luc Godard; o bien las

⁶² El *aspect ratio*, nos indica el tamaño o las proporciones de la imagen con respecto a la pantalla. Es decir que un *aspect ratio* de 1:1'33, significa que por cada metro de imagen en vertical le corresponde 1'33 metros de horizontal. Siendo por ello el más grande en vista panorámica el del 1:2'35, que por cada metro de vertical tiene 2'35 de horizontal, para ello se utiliza un lente anamorfizante para la filmación [comprime la imagen] y para su proyección, en su reverso, una lente desanamorfizante. De esta forma en la proyección tenemos de nuevo la imagen sin deformaciones. La imagen en cambio de las dos pantallas indicadas para la proyección de '*The Chelsea Girls*', serían dos imágenes de 16mm. con un *aspect ratio* de 1:1'67 con lo que el resultante sería 1:3'34. La suma de la dos pantallas sumadas, a modo de un falso CinemaScope. No será hasta 1973 que Paul Morrissey sí haga uso de este en su film '*Blood for Dracula*'.

diferencias entre los sonidos emitidos en pista magnética y óptica de los films registrados en 16mm; hasta llegar a la era digital de ceros y unos, de la que también dará cuenta el registro de la imagen en dicho formato. Quizá para un espectador un tanto distraído esta sea una característica que pase desapercibida, o mejor dicho que no sea patente en su connotación inteligible, pero sí será de relevancia en esa atmósfera auditiva y sensible, creando con ello un estado de aurovisión en algunos momentos claves del film gracias a esas capas de una antología de la tecnología del registro sonoro.

Antes de cerrar este apartado, no quería dejar de remitirme a una de las preocupaciones que siempre han estado presentes en mi formación, y transmisión de conocimientos en un contexto pedagógico, así que no sería coherente por mi parte dejarlas de lado en la construcción del proyecto cinematográfico.

“CINEMATOGRAFÍA: FILM \neq VÍDEO. Me parece importante dadas las características del texto y su propósito, dedicar unas líneas para aclarar alguno de los términos, que cada vez se están utilizando de forma un tanto anárquica, y lo que es peor: sin justificación alguna. La gente cuando va al cine, y se encuentra con que la producción de la obra y su proyección es en vídeo, tienden a decir que “eso no es cine sino vídeo”, en cambio cuando la obra está hecha en vídeo pero su proyección final es en un formato cinematográfico el espectador no se siente “molesto”.

Por lo tanto para salir de estos malos usos y de poco criterio, sería bueno recurrir a la etimología para encontrar el origen de su significado:

cinemática *n. f.* Parte de la mecánica que trata del movimiento en sus condiciones de espacio y tiempo, sin tener en cuenta las causas que lo producen. ETIM. Préstamo (s. XIX) del griego *kinêmatikos*, derivado de *kinêma* ‘movimiento’, por ser la parte de la mecánica dedicada al estudio del movimiento.

cinematografía (también **cine**) n. f. Arte y técnica de proyectar imágenes fijas de manera continuada sobre una pantalla para crear una sensación de movimiento: *está estudiando cinematografía*. SIN. cinematógrafo.

Entonces vemos que dejando a un lado el soporte físico de registro, tanto uno como otro presentan los mismos elementos que lo caracterizan. Así queda justificado que el cine experimental puede existir en cualquiera de los soportes, incluso en lo audiovisual. Lo que sí sería interesante determinar algunas de las diferencias básicas (propiedades) de estos dos soportes, que servirá para que el lector tenga en cuenta en la citación de algunas obras. El film (película como soporte físico) es un formato contenedor de imágenes con una longitud palpable y características establecidas, que permite ver su contenido sin necesidad de un reproductor mecánico, y por lo tanto manipulable directamente en la emulsión (argéntica) si la hay, o bien en la propia tira de celuloide, independientemente de sus dimensiones (35mm, 16mm, 9'5mm, 8mm, doble 8, súper 8, 70mm). Y otro dato importante del film, es que el registro de la imagen y sonido siempre van por separado,⁶³ siendo su sincronía un trabajo a realizar en la fase de post-producción para su proyección estándar.

En cambio el formato vídeo, ya sea analógico o digital (numérico), tiene unas propiedades diferentes del film, siendo la más importante que el registro es a través de señales o códigos, dejando de ser la imagen inscrita tal cual en un soporte físico translúcido, pero ello no quita que tenga sus particularidades; y un avance tecnológico que comprende es la sincronía de la imagen y el sonido durante la misma grabación.⁶⁴ A

⁶³ A excepción de la cámara de 16mm. AURICON (Pro – 600 y 600) que permite realizar la filmación de la imagen y el registro del sonido al mismo tiempo, y por lo tanto sincrónico en la propia filmación. Y el súper 8 sonoro que también permitió el registro directo sincronizado de la imagen y el sonido. Para ampliar, véase: - **LIPTON, Lenny** (1981). *Filmar con independencia. Libre iniciativa y creación cinetécnica*. Barcelona, España: Hispano Europea.; y - **LIPTON, Lenny** (1975). *The Super 8 Book*. San Francisco, Ca. Estados Unidos; Straight Arrow Books.

⁶⁴ Esto no quiere decir que todos los cineastas utilicen o estén obligado a utilizar la propia toma de sonido registrada por la cámara en sincronía, pero sí que sirve a veces como referencia para el trabajo de post-

colación del tema de los formatos, uno de los puntos de dificultad a lo largo de la historia es la distinción entre cine experimental realizado en vídeo y la vídeo-creación, pero éste no es el sitio para entrar en este tema de debate.”⁶⁵

4.4. **Empire State Building**, como *leitmotiv*

El edificio emblemático de la ciudad de Nueva York, el Empire State Building construido en sólo 16 meses, se presenta aquí como un personaje más de la obra ‘*Macbeth*’. Quizá no tanto como un personaje que cumple ciertas acciones, sino como símbolo de poder, asociada al imperio –tal como lleva implícito en su propio nombre-. También significativo, es que el mismo edificio inaugurado el 1 de mayo de 1931 da nombre al *Nickname* de la ciudad, el que llevan cada una de la matrículas de los autos que recorren las cuadrículas de su ciudad. Este es a día de hoy, el nombre también incorporado en título de la obra que aquí estudiamos, caracterizándola así y dándole una ubicuidad del emplazamiento de gran parte de la acción.

El título del proyecto cinematográfico, nació en sus primeros tiempos como ‘*Macbeth*’, a secas, al igual que la obra de Shakespeare del que toma su título y trama. Corriendo el riesgo así de confundirse con otros films clásicos que adaptaron la obra a la pantalla, como son la versión de Orson Welles (1948) o la de Roman Polanski (1971), señalando estas dos por ser algunas de las más conocidas y admiradas.

producción.

⁶⁵ - PINENT, Antoni. *Op. cit.*: pp. 259-261.

También cabía la opción de darle un título nuevo, como hizo para la adaptación que realizó el maestro japonés Akira Kurosawa en 1957, cuyo título fue ‘*Trono de sangre*’. Quizá porque la adaptación de éste contiene algunas ambientaciones nuevas, y no sea tan fidedigna al original como lo trataba de ser la de Welles, así como en una ambientación diferente, la de una cultura oriental.

Cuando el título era el mismo que la obra del dramaturgo, en los inicios, lo tomé como provisorio. Para nombrar al proyecto que iba a ser un cortometraje no figurativo, el título quedó ahí, también porque no pasó de sus fases de *intención* de proyecto artístico en el 2002.

Pero ya paralelo al trabajo de la tesis doctoral, en tiempos más tardíos, siendo una adaptación del clásico de Shakesperare, determinaba que no le diera más importancia en la búsqueda de un título diferente, con la idea siempre en mente de que el espectador desde el comienzo del metraje supiera de las intenciones para/con el proyecto. Me parecía acertado. Aunque ya por aquel entonces, y todavía hoy, el *dramatis personae*, o correspondencias de los cineastas / artistas que encarnan los personajes, es algo que no quiero ‘delatar’ hasta los créditos finales, o bien irlos mostrando a lo largo del metraje, algo parecido a lo que sucede en el clásico *spaghetti western* de Sergio Leone ‘*El bueno, el feo y el malo*’ (1966). Es algo que se revolverá definitivamente en la sucesivas versiones de montaje del film. Por ahora, la intención es dejarlo para el final. También, en una fase inicial tenía intención de plasmar en pantalla algunos pasajes intertextuales de Shakespeare.⁶⁶

Fue durante mi estancia en Nueva York en 2011, en una de las fases de investigación para el proyecto, cuando parando atención en mis recorridos por la ciudad, visitando los emplamientos de las Factories de Warhol y algunos de los espacios conocidos de esa

⁶⁶ Elemento que se tocará en el análisis del segundo *teaser*, en el capítulo 7.

escena cultural, que me percaté de ese detalle de las placas de los coches de la ciudad. Me pareció desde aquel momento un gran ‘descubrimiento’, tanto que me pareció coherente insertar ese *Nickname* en el propio título de la obra.



Me hacía sentir -de alguna forma- más seguro en la adaptación cada vez más libre en la que estaba investigando, pues para aquel entonces ya tenía clara la inclusión de una escena nueva que no estaba en el original de Shakespeare, la de la autopsia. Y también, con ese añadido al título del film, ubicaba la acción acercándolo así al contexto de la Gran Manzana.

También por aquella época, la idea de ese montaje paralelo a tres niveles, durante el transcurso de la primera batalla en el Acto I -los dos films mencionados de Dziga Vertov representando la primera utilización del sonido sincrónico, y la construcción del Empire State Building como símbolo de la victoria-, hacía que tuviera cada vez más presencia este edificio en el film, como elemento de referencia para la ciudad y lo que representó en aquella época de la Gran Depresión, en la que gracias a su construcción muchos constructores y operarios pudieron estar empleados durante ese periodo. Simbolizaba así para muchos la motivación de una nueva era, la que dio origen más adelante al ‘American Dream’, quien Warhol en su extensión temporal, se servía de esos iconos mediáticos y objetos de consumo como principales temas para sus cuadros a inicios de los años ’60. No dejaba de ser motivo para que reforzara así mi decisión de esa incorporación, la que dio pie al hasta ‘ahora’ título definitivo para el film.

THE EMPIRE STATE

Pero el edificio, como su propio nombre indica, también fue la representación de un imperio. La que daba también la titularidad del edificio más alto del mundo, hasta la construcción unas calles más abajo de las World Trade Center –o Torres Gemelas-, terminadas en 1972. Dato que también se toma como referencia en la trama de obra, debido a que es el periodo en que el trono de Macbeth se tambalea, y ya ha caído en desgracia. Época en la que muchos de sus acérrimos seguidores, o habituales de las Factory de la calle (84), le dan la espalda. Será el ensombrecimiento de la ciudad, por esas dos torres, incluidas en el metraje gracias a esos planos espectaculares y aterradores del mencionado film ‘*Organism*’ (1975) de Hilary Harris.

Quizá la trama de este ‘*Macbeth*’ no llegue hasta 2001, en la que el Empire State Building, volverá a tomarse, no el edificio más alto del mundo per sí el de la ciudad de Nueva York. Pero sé que estará presente igualmente en audio, o bien fuera de campo, como un acontecimiento histórico, al igual que pertenece al imaginario colectivo.

Otro elemento a destacar, entorno a este edificio, será el de su empleo como símbolo de poder y grandeza. En 1964, cuando Warhol realiza su obra culmen de esa primera época de su cinematografía titulada ‘*Empire*’, filmando en plano fijo la noche del 24-25 de julio de ese año un retrato del edificio emblemático de la ciudad, será un ocaso el que decide filmar, cuando la luz cae con la puesta del sol y veremos por momentos esa silueta del

edificio, hasta el encendido del edificio. Momento clave, en la que el trono de Escocia cambiará de manos. De ahí que las conexiones a partir de ese edificio formen parte de este entramado movido por la ambición. Habrá otros momentos en los que tendrá su aparición, pero intermitentemente como es algunos planos del film '*Zorns Lemma*' (1970) de Hollis Frampton.

También es interesante que en la cabecera del programa por cable '*Andy Warhol's TV*' (1979-1987), la primera imagen es la base de la antena del Empire State, seguido de un plano en zoom in de la Estatua de Libertad, para luego continuar con las dos torres del World Trade Center justo antes de la cartela del programa.

Es así que el edificio tomará diversas connotaciones a lo largo del trabajo, desde su construcción a partir de imágenes de archivo, como más adelante en uno de los pilares de la cinematografía warholiana, y detonante en la trama de la adaptación.

4.5. "Montaje con hipervínculos"

Entre varios de los elementos utilizados para la construcción narrativa o de montaje de esta adaptación libre, quizá el que podríamos destacar para incluir en este capítulo, sería el de la inclusión de hipervínculos, o "montaje con hipervínculos", como me gustaría llamarlo.

Este es propio de la era digital, concretamente con la aparición del internet, en el que a partir de una lectura de un texto con enlaces, te va llevando y abriendo a otras ventanas, y

así ampliando el tema o derivando hacia otros caminos paralelos, convergentes o divergentes de la búsqueda inicial.

Quizá con ello nos estaríamos refiriendo más a los trabajos actuales de documentales en línea, en los que poder ir navegando, leyendo textos, consultando documentos originales, o con clips audiovisuales a modo de ilustraciones, en los que el espectador -o deberíamos decir navegador ¿?- va construyendo su camino en función de sus intereses, a partir de la historia *inicial* presentada. Sería algo más en el terreno interactivo, algo así a los primeros experimentos de interacción en la televisión, en la que empezaba una trama con – supongamos- dos personajes [A y B] en el canal 1, y llegados a un momento concreto de la emisión-acción éstos se separaban, y tenías la opción de quedarte en el canal 1 para seguir al personaje A o bien si querías seguir al personajes B, debías cambiar al canal 2, y así sucesivamente.

Lo que aquí se plantea, con esta forma de “montaje con hipervínculos”, es un trabajo en el que la acción se *detiene* –como de si de un paréntesis se abriera durante la acción narrativa [los paréntesis utilizados en el ejemplo que ilustra el ejemplo son de la película de Jonas Mekas ‘*Reminiscences of a Journey to Lithuania*’ (1972)-, a modo de pausa pero para insertar un documento o breves sucesiones de imágenes que contextualicen alguno de los elementos presentes en la acción, como es por ejemplo en un momento dado de la trama, un fragmento de la pieza ‘*SX-70*’ (1972) de Ray y Charles Eames, en la que se cuenta el funcionamiento interno de la clásica cámara Polaroid SX-70 Land, utilizada por Warhol en alguno de los periodos más avanzados de su trayectoria artística, de la que se servía para hacer retratos comisionados para luego pasar a pantalla de serigrafía. También utilizaba comúnmente la cámara Big Shot, igual de la casa Polaroid, con un sistema automático de enfoque que facilitaba el trabajo de Warhol durante aquellas sesiones.

Hay otros ejemplos que irán salpicando este tipo de montaje durante la acción del film, estos siempre nos ayudarán a conocer por una vía creativa y atractiva las herramientas que se emplean para algunas fases del proceso creativo, así como anclarán históricamente esa arqueología de la tecnología mencionada en líneas más arriba de este trabajo.

5- El cine de apropiación / *Found Footage Film*. Una aproximación

«Barbet Schroeder recuerda que Godard fue acusado de plagio a raíz de una de las primeras proyecciones de *Alphaville*. <<Desde luego –replicó Godard-. Cuando uno de mis personajes dice “Yo te amo”, ese “yo” está sacado de un contexto, el “te” de otro, y el “amo” de un tercero.»⁶⁷

En alguno de los capítulos anteriores, ya se sugirió que el proyecto cinematográfico a desarrollar estaría inscrito en el cine de apropiación o de *found footage*. Este será, pues, el capítulo que dará cuenta de ello, haciendo previamente una breve introducción sobre esta categoría del cine de vanguardia y experimental.

5.1. Breve introducción histórica

Mucho se ha escrito hasta la fecha sobre esta tendencia entroncada al cine experimental. Podríamos escribir varias tesis doctorales al respecto, pues sus variables son muchas, y la producción se ha multiplicado exponencialmente con el uso de las nuevas tecnologías.

Para arrancar, y retomando uno de los apartados anteriores sobre la interdisciplinariedad, podríamos aventurarnos a decir que esta tendencia filmica del ‘*found*

⁶⁷ Pie de página número 77 del capítulo 3. ‘Cierta tendencia de la producción cinematográfica francesa: la nueva ola de Karina y de Coutard’, en - **MacCABE, Colin** (2005). *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona, España: Seix Barral; p. 440.

footage’, junto con la del ‘cine sin cámara’⁶⁸, estaría más emparentada con las artes plásticas, concretamente con el movimiento cubista basado en la técnica del *collage*.

Su principal característica es la de crear una nueva pieza a partir de materiales ajenos, éstos podrían ser a partir de la una misma fuente, como es el famoso ejemplo del clásico ‘*Rose Hobart*’ (Joseph Cornell, 1936); o bien a partir de múltiples fuentes como encontraríamos en la obra de referencia ‘*A Movie*’ (Bruce Conner, 1958). No es casual que ambos artistas citados hasta ahora tengan ciertos vínculos con la escultura, el *collage* y *assemblage* en las artes plásticas, o bien sean más conocidos como artistas plásticos en sus respectivos campos antes que cineastas, pues para ellos el cinematográfico era una herramienta más de su trayectoria artística, ya fuera realizando cajitas surrealista del primero, o collages pop del segundo.

Quizá también compartan ambas obras pioneras, el elemento que en la época en las que se hicieron todavía no estaba instaurado el término *found footage film*, y se conocían más como obras de *collage* o de montaje, más emparentadas con algunos de los trabajos de films de compilación, pero con el añadido e intención del carácter experimental de las citadas de ambos autores.

En palabras de Miguel Fernández Labayen, define el *found footage* de la siguiente manera: “El *found footage* aparece como una operación revisitadora, en la que el paso histórico queda reinterpretado a partir del uso de unas imágenes con un fin distinto del que tuvieron originalmente. El proceso de resemantización y reinterpretación adquiere gran significación y permite crear un trabajo simultáneo que opera en distintos niveles, en el que las distintas acciones que el cineasta opera sobre el celuloide van creando un complejo

⁶⁸ Aquí comprendido como aquel cine trabajado directamente sobre la emulsión del formato, también conocido como cine ‘hecho mano’.

entramado de sedimentos, de capas de significado”.⁶⁹ Definición que se adapta bastante bien a los propósitos y los puentes de contrucción con el proyecto cinematográfico a trabajar.

Fue a principios de los años 90 cuando realmente tomó cierto auge en el campo académico y de investigación, así como de un circuito de exhibición en festivales y/o museos. Algunos de los que dieron cuenta de ellos fueron Willian C. Wees y el catalán Eugeni Bonet.⁷⁰ Así como muchas de las instituciones museísticas se sumaron a ello, o incluso fueron predecesoras de estas dos publicaciones, por ejemplo el Stadkino en Viena (1991), VIPER. Lucerna Film Festival (1991 / 1992), Anthology Film Archives (1993), Institut d’Art Valencià (1993), Oberhausen Film Festival (1996) o el Centre Georges Pompidou de París (2000).

Los propósitos e intenciones de cada una de las obras que conforman el corpus histórico de dicha vertiente son muy variados, así como las fuentes que utilizan: cine primitivo, cine mudo, Hollywood, documentales educativos, material de archivo, cine de animación, publicidad, naturaleza, pornografía, etc. Es un cine enraizado por la propia esencia del ritmo, el movimiento, y la imagen en sí misma, ya sea para llevar a cabo una crítica o deleitarse en una puramente estética. En este tipo de cine, el montaje o corte, entendido como algo que separa y une al mismo tiempo, no es algo que queda oculto o se intenta invisibilizar,⁷¹ sino que en su opuesto es algo que gusta hacer patente, característica común

⁶⁹ - **FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel** (2005). *Op. Cit.*; p. 94.

⁷⁰ Sus respectivas publicaciones son: - **WEES, William C.** (1993). *Recycled Images. The arts and the politics of found footage films*. New York, EUA; Anthology Film Archives; - **BONET, Eugeni.** (Ed.) (1993). *Desmontaje: Film, Video / Apropiación, Reciclaje*. Valencia, España: Institut Valencià d’Art Modern. Para más bibliografía al respecto, veáse el apartado Bibliografía.

⁷¹ En la época del Hollywood clásico, una vez establecido el MRI (Modo de Representación Institucional) como lenguaje convencional del cine, se tomaba como buen trabajo de montaje aquel que era invisible o imperceptible, y ayudaba por ello a meterse en la narración sin ser consciente de sus suturas. Aquí deberíamos hablar de la ‘suspensión crítica’, aquella que fuera impuesta por el cine convencional, y de la que el experimental trata de resquebrajar constantemente.

en el cine experimental, aquella de hacer consciente en todo momento al espectador del artificio del que se construye el dispositivo cinematográfico.

Algunos otros cineastas y videoastas de la esfera internacional que conectan en sus prácticas con el found footage film, con diferentes intenciones son: Abigail Child, Lisl Ponger, Ken Jacobs, Arthur Lipsett, Craig Baldwin, Jay Rosenblatt, Douglas Gordon, David Rimmer, Morgan Fischer, Martin Arnold, Matthias Müller, Christophe Girardet, Leslie Thornton, Yervant Gianikian y Ricci Lucchi, Alan Berliner, Péter Forgács, Pierre Huyghe, Peter Tscherkassky, Sigfried F. Fruhauf, Keith Sanborn, Gustav Deutsch, Leslie Thornton, Bill Morrison, Jürgen Reble, Ernie Gehr, Peter Delpout, Naomi Uman, Frédéric Charpentier, Isidore Isou, Maurice Lemâitre, Guy Debord, Hollis Frampton, Bill Brand, Thom Andersen, Malcolm Le Grice, Christian Marclay, Harun Farocki, Mark Rappaport, Alan Berliner, Gianfranco Baruchello y Alberto Griffi o Iván Zulueta.

Para acabar esta breve introducción panorámica con algunos nombres de referencia, no que quería dejar de lado el aspecto de las prácticas llevadas a cabo por cineastas y la de los videoastas en el campo del vídeo arte. Tomando las palabras de Gloria Vilches, “la separación tradicional que ha existido entre el universo del cine y el del videoarte impide en ocasiones una ajustada valoración de las obras. Por ejemplo, en el circuito de los museos y las galerías se encuentran piezas de vídeo que se apropian del repertorio cinematográfico.”⁷² Desde mi perspectiva como historiadora del cine, considero que algunas de ellas repiten técnicas de apropiación y remontaje exploradas previamente por el cine experimental, algo que muchos críticos de arte desconocen y no saben indentificar, atribuyéndoles por tanto hallazgos y virtudes inmerecidos.

⁷² En el ámbito internacional, la exposición ‘*Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*’ (Milwaukee Art Museum, 2004) daba buena muestra de esta tendencia. Pie de página que ya contiene la cita original.

En cualquier caso, resulta evidente que los conceptos de cine y de bellas artes resultan anticuados e inapropiados o cuanto menos imprecisos para describir la cultura contemporánea de la imagen en movimiento. La distinción entre cine y vídeo es hoy menos operativa y trascendente que nunca y las etiquetas tradicionales de cineasta y videoartista han de ser matizadas. Se suele entender que el cineasta es el que filma en celuloide, mientras que el videoartista graba en vídeo, y que las películas del primero se proyectan en salas de cine, mientras que las del segundo se exhiben en museos y galerías. Más que en los formatos empleados, que ya no son determinante, o los lugares de exhibición de las obras, que son intercambiables, lo que cuenta es la conciencia de pertenencia a uno u otro mundo y las referencias que uno conoce y elabora.

El hecho de que un artista o un cineasta experimental trabaje en soporte videográfico o cinematográfico es por tanto una cuestión que en general se considera irrelevante hoy en día. En el ámbito del metraje apropiado, concretamente, las nuevas tecnologías digitales ofrecen una mayor facilidad y calidad de la copia frente a los métodos tradicionalmente empleados como el de la positivadora óptica. Si anteriormente la creación de una obra de este tipo requería la compra de stock filmico, una moviola, una empalmadora y un equipo de edición de sonido, hoy en día es suficiente disponer de acceso a Internet, desde donde pueden descargarse tanto los materiales como los programas requeridos para realizar una pieza de apropiación.⁷³

Dejaremos por ahora resonando algunas de las palabras sobre la reflexión de los formatos empleados para una obra de apropiación y su localización, para retomarlas quizá en algunos de los apartados siguientes.

⁷³ - **VILCHES, Gloria** (2008/2009). *Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España*. Vitoria, España: Investigación Centro Montehermoso. Edición on-line; pp. 2-3.

Aunque algunos otros elementos relevantes serían el de la propia arqueología de la imagen –que también estará presente de alguna forma en el discurso del proyecto ‘*Macbeth*’- o el de la autoridad de la imágenes, tal y como apunta otras de la referentes que han estudiado el tema, Catherine Russell propone haciendo referencia al *found footage film*: “se produce un desafío a los conceptos habituales de autoría, memoria y visión, transformando estas convenciones estéticas en un problema de subjetividad, autoridad e historia”.⁷⁴

5.2. Films de referencia ‘comparativa’

Varios y diversos films podrían englobar una larga lista que tomaría como referencia para la fase específica de trabajo de montaje, al igual que en las fases previas de investigación, pero limitándome en la extensión para acometer un breve análisis sin explayarme; y debido a la mínima financiación conseguida para completar las fases de pre-producción e investigación in situ en diferentes archivos, me debo limitar a presentar el trabajo realizado a partir de materiales a los que he podido realmente acceder con la compra –los que están editados-, gracias a la beca mencionada de Montehermoso, o bien materiales disponibles en la red, así como aquellos que ya tenía previamente y que formaban parte de mis temarios como profesor de ‘cine experimental’, así como workshops de ‘cine sin cámara’ y *found footage*.

⁷⁴ - **RUSSELL, Catherine** (1999). *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*. Durham, USA: Duke University Press; p. 239.

Entonces los films a los que haré referencia para un llevar un trabajo comparativo para arrojar algo de luz, serán dos: por un lado el film americano de Thom Andersen, '*Los Angeles Plays Itself*' (2003); y la austríaca '*Film Ist. 1-12*' (1996-1998 / 1999-2002) de Gustav Deutsch. Ambos films seleccionados, reflejan dos formas bien distintas de acometer el trabajo, tanto en su metodología de investigación previa así como en su propia construcción interna, como veremos a continuación. Y nos servirá para que en el siguiente apartado podamos ver las similitudes y divergencias a trazar en la edificación de '*MACBETH / The Empire State*'.

'*Los Angeles Plays Itself*', de una duración de 169 minutos, está dividida en tres partes: "The City as Background", "The City as Character" y "The City as Subject". Tal y como indica el título genérico, y apoyado por una voz *over* de Encke Rey escrita por el propio Andersen, va hilvanando su contenido. Trata de explicar la representación de la ciudad californiana de Los Ángeles, ilustrados siempre a partir de clips extraídos de una larga lista de títulos⁷⁵ de la historia del cine, ya sean de películas conocidas del *mainstream* como pueden ser '*The Terminator*' (James Cameron, 1984), '*Speed*' (Jan de Bont, 1994), '*Chinatown*' (Roman Polanski, 1974), '*Blade Runner*' (Ridley Scott, 1982), etc., que cualquier cinéfilo podría ir identificando de ese abánico de imágenes del imaginario colectivo y popular⁷⁶; y también hay espacio para aquellas de procedencia menos conocida como del campo del experimental, por ejemplo '*Meshes of the Afternoon*' (Maya Deren, 1943) o '*Trazan and Jane Regained... Sort Of*' (Andy Warhol, 1963).

Es un excelente ensayo audiovisual, que a través de sus tres divisiones-interpretaciones, se centra en la ciudad misma, y cómo esta ha sido representada a lo largo tiempo por las

⁷⁵ Más de 200 clips.

⁷⁶ Aunque, a lo largo del metraje, al inicio de cada clip insertado en su montaje lleva una pastilla con su título y año, para así dar la información de las fuentes utilizadas.

mismas películas allí rodadas, tomando de esta forma esos pedazos de relatos dentro de la historia del cine como documentos del tiempo. Siendo Andersen natal de la ciudad protagonista, trata de dejar por veces la visión exclusiva del mitificado Hollywood como una pequeña parte de la ciudad. Andersen explora los mitos y realidades de la ciudad como la producida por Hollywood y como se ve en la filosofía contemporánea. Además de las imágenes ‘prestadas’, también ofrece otras de paisajes reales filmadas para la ocasión, mostrando estructuras como la estación de trenes y el aeropuerto de LAX Unión, el propio Andersen considera el film como una sinfonía urbana invertida⁷⁷.

Las pinceladas de los comentarios en el audio subvuelan a lo largo de todo el metraje, contextualizando o bien poniendo el foco en diversos puntos de vista políticos y sociales de la ciudad, a menudo expresados a través de la crítica o alabanza de otros cineastas y su trabajo. Aunque es importante señalar que la voz en off está *posicionada*, a la vez que sirve de guía por los diferentes pasajes que vemos ilustrados con la selección de clips, nos dice qué le gusta y qué le disgusta de cómo han reflejado su ciudad que le ha visto crecer. También hay digresiones en cada una de sus partes en las que nos muestra otros espacios de Nueva York, París o San Francisco, pero son puntuales y justificados en la narración.

Es un film que avanza de manera ágil, dinámica, en la que el espectador entra rápidamente dejándose llevar por su corriente de imágenes y sonidos, en los que intermitentemente vamos reconociendo. Es como si estuviéramos asistiendo por momentos a un desfile bien ordenado e hilvado que ‘pasea’ por una buena parte la historia del cine – tanto de orden comercial, *blockbuster*, serie b, televisión o experimental-, pero en vez de verlos representados en una *masterclass* o una conferencia, están integrados en el contexto del propio film, en el que se cuenta a sí mismo a partir de sus propios pedazos, como si de

⁷⁷ - **RIBAS, Daniel** (2010). ‘Thom Andersen. A History Lesson’, en - **VV. AA.** (2012). *Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois / Pure Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Years After*. Vila do Conde, Portugal: Curtas Metragens CRL; p. 94. (poner bien la referencia)

citas se trataran colocadas en yuxtaposición, una al lado del otra para crear un todo. El propio Thom Andersen, mítico profesor de la prestigiosa CalArts [California Institute of the Arts], en una reciente entrevista explica su germen: “**Question** [Daniel Ribas] *Los Angeles Plays Itself* (2003) *is film-essay, like a lecture. Can you talk about little bit how the Project began and its relation to your classes?* Answer [Thom Andersen]. The only reason is that I came to find it useful in teaching filmmaking to show excerpts from movies and VHS tape made this possible. So the teaching in small classes that I do in graduate seminars is based on lectures with movie clips. I’ve been working that way for a long time, since VHS started, but certainly, at least since I started at CalArts in 1989-90. It’s true that this movie began as a similar project. A talk –not for the school, but for the public- with movie clips that could be presented. One, in Los Angeles, I was putting it together and I happened to mention it to people who were visiting me. And they said: “That sounds interesting, maybe you would like to do it in the Pacific Film Archive, San Francisco Cinemathèque?” It’s a lot of work to cue in all the movies on VHS and prepare all the clips, so I thought of making just a little movie, so it would all be there. Whenever somebody was interested I could offer it to them. But it changed. It transcended those beginnings. It turned something a little more than an illustrated lecture, although I’m sure there are those who regard it as such.”⁷⁸ Me gustó encontrar ésta cita, ya que tal y como expliqué en las intenciones del proyecto, una de las ideas fue tomar el proyecto cinematográfico como una extensión natural de mis haceres en los campos del comisariado de arte, la programación y la docencia, volcados como si de vasos comunicantes se tratase en un nuevo recipiente, en este caso sería el de una película cinematográfica llena de ese cúmulo de ideas, citas, imágenes, etc. tal y como llevó a cabo Andersen, aunque el

⁷⁸ *Ibidem*; p. 93.

contenido que yo propongo es de contar esa historia poco conocida, la cara b del cine oficial, a partir de sus propias fuentes y articulado a partir de una adaptación teatral.

Otro de los aspectos a resaltar, antes de pasar al siguiente film, es que para la construcción de *'Los Angeles Plays Itself'* no se pidieron los derechos de autor de las imágenes que lo comprenden, por lo que en su presentación se vio limitada a exhibirse en varios de los festivales internacionales más importantes, incluso recibiendo varios premios unánimes como el de la Asociación de Críticos de Los Ángeles: Mejor película experimental / independiente. Su recorrido se vio limitado entonces a espacios y circuito de salas alternativas y centros de arte.⁷⁹ Aunque resulta paradójico que el único fragmento del que sí posee derechos de la imagen sea solamente el que pertenece al breve clip del film de Warhol, *'Tarzan and Jan Regained... Sort Of'* (1963), tal y como acredita una de las cartelas al final del film.

Aunque a día de hoy, en las fechas de cierre del presente texto, descubro con que finalmente Thom Andersen consiguió despejar el conflicto legal del uso de todo los clips, y así después de diez años editar en DVD y Blu-ray el film para su explotación comercial, bajo el sello Cinema Guild.⁸⁰

Por otro lado, *'Film Ist. [1-12]'* de Gustav Deutsch, es un film realizado en varias secciones que se fueron completando en dos bloques de 6 capítulos, a su vez subdivididos en

⁷⁹ Como pudo ser en la programación de Xcèntric, el cinema del CCCB, el 7 de enero de 2007.

⁸⁰ Dato que quedará por estudiar, ya que quizá fuera una de las vías a plantear para el caso propio del proyecto que nos reúne, *'MACBETH / The Empire State'*. Es decir, primero realizar todo el entramado de montaje, y después dedicarse a pedir los permisos de cada uno de los clips utilizados para su edición. Si de un buen trabajo resultante fuera, quizá sería más fácil conseguir los derechos, pues el mismo proyecto visible se explicaría mejor y no precisaría de un guión que tratara de poner en palabras lo que ya existe en imágenes, con las que se materializa el film.

apartados –separados por cartelas tales como 1.2 o 2.3-. El primero de los bloques, del 1 al 6 fue realizado entre 1996 y 1998; mientras que la segunda tanda se completó desde 1999 a 2002. Es interesante señalar que las duraciones de las versiones disponibles para su alquiler en sala cinematográfica difieren de la editada en DVD por el sello austríaco Index. La versión filmica del 1 al 6, en 16mm tiene una duración total de 60 minutos, mientras que su versión en dvd es tan sólo de 34 minutos, debido a que faltan algunas partes completas de algunos de los capítulos. Así como el segundo bloque *sufre* un mayor recorte, pasamos de los 93 minutos en 35mm de los capítulos del 7 al 12 en su versión filmica, frente a los 43 restante en la edición en DVD de 2004. También interesante es señalar que el primer bloque, cuando salió en distribución en 1998, se podía alquilar de manera individual y separada, así como permitían variaciones en su orden de los capítulos. Es un dato curioso para comprender su carácter autónomo en la propuesta de sus contenidos. De esta manera nos reafirma su lectura –visionado- como si de un diccionario que nos fuera dando múltiples respuestas al supuesto interrogante que da pie al título, con su encabezamiento ‘El cine es’ –el cual nos remite inevitablemente al célebre título que compila varios textos de teórico francés André Bazin⁸¹-. Pero la propuesta del polifacético artista Gustav Deutsch es un catálogo de definiciones sobre el cine en la que en cada uno de los capítulos aporta una de las caras o vías por la que podría ser comprendido o tomado el invento del cinematógrafo.

Los títulos de cada uno de los 12 capítulos que comprende son: 1. Movimiento y tiempo; 2. Luz y oscuridad; 3. Un instrumento; 4. Material; 5. Un parpadeo del ojo; 6. Un espejo; 7. Comedia; 8. Magia; 9. Conquista; 10. Escritura y lenguaje; 11. Emociones y

⁸¹ El libro referido es - **BAZIN, André** (2000). *¿Qué es el cine?*. Madrid, España: Rialp.

pasión; 12. Memoria y documento. Como podemos deducir cada uno de los bloques tiene vocaciones diferentes. El primero, del 1 al 6, está centrado en el aparato cinematográfico como medio científico; mientras que el segundo bloque, del 7 al 12, en la semántica de los diferentes usos del lenguaje cinematográfico.

Para llevar a cabo el trabajo del primer bloque, las fuentes que toma para ello son principalmente de documentos filmado en y para el campo de la investigación, medicina, o documentales con fines originalmente con didácticos. Mientras que el segundo son imágenes del cine primitivo, de diferentes género.

El material procede de diferentes filmotecas que apoyan el proyecto, en materiales en filmico –ya sea en 35mm o 16mm-. A diferencia del proyecto anterior ‘*Los Angeles Plays Itself*’, Deutsch no sólo parte de unos materiales *huérfanos*, o de una autoría poco conocida, sino que tiene el consenso de los archivos y filmotecas para su uso, pues entonces legal.

Esos materiales seleccionados, como la hipnótica y potente imagen de una bala atravesando una pompa de jabón, ahora dispondrá de una autoría⁸² por el contexto en el que recalca en este compendio diccionario, en el que no deja de ser un documento insertado en una concatenación de imágenes con un discurso científico que la dotan de sentido. Mientras que en el film anterior analizado, al conocer el origen de cada uno de los retales seleccionados -en muchos de los casos⁸³-, sentimos aquellos clips como un *collage* donde el discurso queda más presente en función de la voz que nos va guiando.

⁸² Haciendo aquí una digresión y semejanza con el campo editorial y literario, el trabajo de Deutsch vendría a ser el de un editor de una nueva publicación que reúne una selección de imágenes –textos- de autores desconocidos para dotarlas de un discurso y así de un significado en su su nuevo contexto.

⁸³ Pues aunque indique en cada uno de los clips su título del original y año, seguro que habrá muchos de ellos que no habremos visto anteriormente en su fuente original, es decir dentro del conjunto al cual pertenecen.

'*Film ist*', sin embargo, tiene la capacidad de que con sólo teniendo como referencia el título al capítulo propuesto, y sin el uso de una voz que nos vaya *llevando de la mano*, los significados quedan intrínsecos en la propia imagen. Se vale de ese lenguaje universal de los hechos que nos presentan, sin necesidad de saber las fechas exactas de los materiales utilizados o su autoría o para los fines que fueron realizados. Como indica Tom Gunning sería literalmente su definición de "Found Footage" –the recycling of previously shot film, reworked by later filmmakers –defined a founding momento in both film theory and filmmaking."⁸⁴ Aunque en palabras del propio Deutsch cada uno de los pasajes o materiales utilizados tienen un background o una latencia en la imagen, así como otras referencias implícitas: "MacDonald: *As you worked on Film ist., to what extent were you thinking about earlier filmmakers who have worked with found footage?* Deutsch: When I give lectures with these films, I often say whom I had in mind, or to whom I'm dedicating a screening. For example, in section 1.5 of "Bewegung und Zeit / Movement and Time" I use shots of the famous Tacoma Bridge, the same footage Bruce Conner used in '*A Movie*' (1958). The second section of "Material", where I use the footage of the Brazilian telenovela, is dedicated to Stan Brakhage, because of this work on the film strip in '*Mothlight*' (1963), a key film for me. The last section of 'Film ist.' "Ein Spiegel / a Mirror", where this actor goes through a whole repertoire of expressions, is from a German Democratic Republic film; it's intercut with the audience of a cinema where you can see the projector beam behind them. When I was editing this, I had in mind a sentence from Peter Kubelka, "Film is destroyed by actors," and I often make this connection when I lecture. And the sequence in "Ein Augenblick / a Blink of an Eye," where the eye is cut out, is for me a reference to '*Un chien andalou*' (1929, by Luis Buñuel and Salvador Dalí).

⁸⁴ - GUNNING, Tom (2007). 'From Fossils of Time to a Cinematic Genesis', en - BRAININ-DONNENBERG, Wilbirg; LOEBENSTEIN, Michael (Eds.) (2009). *Gustav Deutsch*. Vienna, Austria: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien; p. 163.

But I never start with the idea of making a reference to the work of other filmmakers, though it is often clear to me that for many viewers my imagery will evoke other films, and not only avant-garde and experimental films. For example, the sequence near the end of section 7.3 of “Komisch / Comic,” where the plane flies down and picks up the man, certainly suggest the famous sequence from Hitchcock’s ‘*North by Northwest*’ (1959) where Cary Grant is attacked by the plane.”⁸⁵

Importante recalcar que el montaje llevado a cabo por Deutsch, es creativo y toma muchas de las ideas del famoso efecto Kuleshov, aunque como nos percató Gunning: “Drawing on archival footage, Deutsch care less about simply making new connections than about awakening energies slumbering in old material. This energy comes from chain reactions, splitting the cinematic atom of original meanings. Beyond simply recycling images of the past, the editing of found footage triggers a truly new moment, not only a new sense of presence, but a prophetic sense of future possibilities. While Kuleshov’s lessons demonstrated how shots could be given meaning in relation to each other, finding their place in a logical order like links in chain, Deutsch more frequently sets off a series of resonances that echo across shots rather than directing them to a specific end. Like ripples expanding across a pond, one shot sets another vibrating. Kuleshov vectorized editing, but Deutsch seems rather to make it twine and untwine in a helix-like pattern”.⁸⁶

Deteniéndome por un momento en el análisis del film de Deutsch, me gustaría hacer una referencia al proyecto que nos reúne. ‘*MACBETH / The Empire State*’ busca inscribirse en ese camino abierto por ‘*Film Ist*’, es decir el tratar ser capaz de congregarse

⁸⁵ - MacDONALD, Scott (2007). ‘A Conversation with Gustav Deutsch (part I)’, en - BRAININ-DONNENBERG, Wilbirg; LOEBENSTEIN, Michael (Eds.) (2009). *Gustav Deutsch*. Vienna, Austria: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien; pp. 86-88.

⁸⁶ *Ibidem*; pp. 174-175.

diversas imágenes, de fuentes diversas –como serán de las filmografías de los propios autores representados, documentos, materiales televisivos, reportajes varios, *making of*, materiales extras de dvd's, documentos gráficos, titulares de prensa, citas de libros, etc.-, sin la necesidad de ir indicando su procedencia. Deberá el potencial espectador confiar ciegamente en el realizador/editor que hay detrás del proyecto, a partir de las imágenes que se muestra que éstas mantengan –al menos- cierto rigor temporal, que sean coetáneas, y que sigan alguna cronología atada a la trama que se pretende contar en su trabajo de adaptación literaria, por muy libre que esta sea. Pues creo que muy pocos de los espectadores podrán identificar muchas de las imágenes con las que se construirá el nuevo film en fase de montaje, y aquí es donde recaerá alguno de los desafíos que plantea el trabajo, mantener vivo –atento- al espectador con tal de recibir algo por el que se siente atraído o atrapado, ya sea por el poder de las mismas imágenes, por tratar de identificar las fuentes, o por su propuesta narrativa.⁸⁷

Volviendo al film de Deutsch, a través su montaje, de plano contraplano *artificial* cuando todavía no se había inventado en las fechas tomadas de esos materiales, crea un juego de miradas a través de los personajes que van apareciendo. Sobre todo en el segundo bloque, ya que el primero contiene otro tipo de materiales con sonido y no sólo del cine primitivo. Aunque los dos bloques mantienen un trabajo de montaje paralelo con dos o tres elementos y un sonido o atmósfera sonora para cada uno de los apartados de cada capítulo con la función de unificar o cohesionar sus diversas procedencias. Los dos bloques de 6 capítulos cada uno, no sólo difieren en duración y fuentes utilizadas, sino también en sus intenciones, y el aspecto sonoro creado marca ciertas diferencias creativas. En el primer

⁸⁷ Resalta también, que aún teniendo el beneplácito de las instituciones para disponer e incluir los materiales a su antojo, Deutsch toma la decisión de enumerar las fuentes utilizadas, sólo en en libreto que acompaña la edición del DVD indica los archivos visitados para ello, pero no las referencias explícitas.

bloque, del 1 al 6, el sonido corre a cargo del propio Gustav Deutsch y Dietmar Schipek; y está más centrado en dotar de sonido a aquellas imágenes en las que originalmente estaban privadas de él –principalmente porque son anteriores a 1929, año en que oficialmente se da por asentado el sonido sincrónico en la imagen cinematográfica-. Este añadido sonoro no está creado a modo de ‘efectos de sonido’ realistas, sino que tienen el componente de servir como evocaciones, por ejemplo cuando vemos unas palomas alzar el vuelo, en montaje paralelo con la imagen de un pavo, llevan consigo en su pista sonora el sonido de las hélices de un helicóptero, como una capa añadida. O en otra ocasión, a partir del parpadeo de las imágenes de unos ‘astros’ el sonido que incorporan para ello es el de unos pitidos como si de una comunicación en sistema *morse* se tratara. Tal y como resalta Fernández Labayen al respecto a partir de este primer bloque de seis capítulos con el que abre en el apartado 1.1: “El inicio del filme no puede ser más revelador de las intenciones de su creador. La figura radiografiada de un hombre de perfil recita con voz metalizada el siguiente texto: <<*Debido a que las primeras películas sólo podían ser filmadas a 12 fotogramas por segundo, era necesario copiarlas dos veces para obtener 24 f.p.s. Hoy en día, las películas se ruedan a 24 f.p.s. Por consiguiente, el valor científico ha sido notablemente mejorado.*>> Deutsch aprovecha la figura de este curioso predicador para apuntar de forma irónica a los principios científicos y técnicos que se hallan detrás de la invención del medio. A partir de aquí, y con una frialdad extrema, intercala fragmentos de films que descomponen el movimiento animal y humano, de análisis detallado de la destrucción provocada por el impacto de un proyectil. [...] En los primeros seis capítulos, Deutsch organiza el sonido en dos capas complementarias: una de sincronización y complementación semántica con las imágenes (así, el vuelo sintetizado de un pavo real o el cliqueo mecánico que acompaña al parpadeo del ojo humano) y otra de expresividad emocional extradiegética (así, el piano que acompaña los primeros pasos de un bebé). El primer nivel crea una ilusión factible pues, aunque la mayoría de sonidos estén generados

electrónicamente, al acompañar las imágenes que estamos viendo generan una realidad plausible.”⁸⁸ Sería interesante añadir a este aspecto sonoro la manipulación en la velocidad de las imágenes, pues es Deutsch quien tiene el poder de dotarlas de la velocidad que le interesa, sobre todo en aquellas imágenes que se centran en el análisis del ‘movimiento’, provenientes de los trabajos del fotógrafo inglés Eadweard Muybridge (1830-1904) de la época pre-cinematográfica, ya que estos estaban estampados en papel y a partir de su posterior captura con una cámara cinematográfica les daba ‘vida’.

Para el segundo bloque de seis capítulos del 7 al 12, el sonido o mejor dicho la banda musical recae en los reconocidos músicos de electrónica Christian Fennesz, Werner Dafeldecker, Martin Siewert y Burkhard Stangl. Ellos son capaces de crear verdaderas capas y atmósferas sonoras de cierto extrañamiento con las imágenes que tenemos enfrente. “Mas desarrollado en ‘*Film is [7-12]*’, contrapone de manera evidente la banda sonora y la imagen, creando un envoltorio de ruidos electrónicos que, desde el presente, arrojan una nueva interpretación a los fotogramas de un tiempo desaparecido.”⁸⁹

A modo de comparación, Thom Andersen respeta casi siempre la duración del clip escogido⁹⁰ –a excepción de algunos cortes intermedios con algún fotograma negro como intercalador, para dejar sólo el contenido importante para la narrativa-, así como la velocidad intrínseca del propio plano. Pocas son las veces que Andersen ralentiza un plano, y si lo hace es para mostrarnos más lentamente, en acompañamiento con la voz en off, lo que nos quiere resaltar del paisaje o parte de la ciudad que contiene dicha imagen.

⁸⁸ - **FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel.** (2005). *Op. Cit.*; pp. 97-98.

⁸⁹ *Ibidem*; p. 98.

⁹⁰ Concretamente me estoy refiriendo al plano en cuanto a duración, es decir cuando toma un plano de film que sea, mantiene la cadencia interna del ritmo del film original, e intenta en su mayor parte no realizar cortes de tiempo dentro del plano, y mucho menos realizar bucles de los mismos, o repetirlos a lo largo del metraje.

5.3. Contextualización dentro del subgénero y nuevos aportes

Después de haber dedicado un espacio a contextualizar el género del *found footage* dentro del cine experimental, y habiendo visto algunos de los ejemplos tomados como referencia para trazar ciertas comparaciones con el proyecto que se propone. Es momento de ahondar un poco más en aquello que se pretende aportar, y en qué se diferenciaría de los comentados líneas más arriba.

Pero antes tomaré las palabras de Thomas Elsaesser, en su vertiente de relacionar ‘apropiación y cinefilia’ ya que podría avanzar algunas pistas: “En el caso específico del cine, la apropiación también puede entrañar un gesto de amor muy personal, e incluso un acto de devoción. De este modo, la *cinefilia* –como manera entusiasta de vivir la experiencia cinematográfica, con el deseo de repetirla una y otra vez- también debería ser vista como una suerte de apropiación. No obstante, la cinefilia puede ser entendida como otra forma cualquier de ver películas, de dialogar sobre ellas o de acumular experiencias para luego escribir acerca de los films. Es decir, la cinefilia puede conllevar un acto de apropiación (aferrarse a algo para no dejarlo escapar) o por contra el revelar el significado opuesto, denotando claramente un deseo de compartir, de difundir el conocimiento y crear comunidades o colectivos que compartan ideas afines. Asimismo, la cinefilia en la era de internet ha producido su propia apropiación, activa y productiva, bajo la apariencia del *video-ensayo*: género que combina la historia de los films de compilación, las películas de *found-footage* y los films-ensayo. En otras palabras, se podría afirmar que la cinefilia agrupa a todos aquellos géneros que tratan de crear películas que reflexionan sobre su propia condición, y que en consecuencia terminan por enriquecer nuestra experiencia

cinematográfica al originar distintas formas de cine, como el *paracinema*, el *postcine* o *postcinema* y el *metacine*.”⁹¹

En primer lugar la característica que sobresale de la propuesta creativa, es la intención de apropiarse de un material por veces ya apropiado, como son los fragmentos que contendrá de algunas de las películas de Bill Morrison, por ejemplo ‘*Decasia: The State of Decay*’ (2002). Parecería un rizar el rizo, pero quizá sería interesante detenerse en el tema de la autoría, ya que estaríamos hablando de un material que inicialmente no tiene autor – sería por tanto huérfano- o se desconoce, pero parte del público lo identificará rápidamente como material del film de Bill Morrison, como ‘padre adoptivo’, y dentro de su contexto en el que fue visionado por ‘primera vez’.⁹² Pero al estar insertado en un nuevo proyecto, este tomará un nuevo significado, aunque justificado y coherente con todos los demás pedazos que sirven para construir esta trama de la ‘cara b’ del cine comercial.

Otra de las características, y centrada en los tiempos en los que vivimos de la abundancia o exceso, es que varios de los personajes que encabezan el casting, al menos Warhol-Macbeth y Godard-Macduff, es el hecho de que son –o fueron- dos de los personajes más mediáticos, y los que existe muchísimo material, más allá del realizado y contenido en sus filmografías oficiales. En el caso de Godard, nos encontramos con gran cantidad de clips de entrevistas, ruedas de prensa y apariciones en televisión que aparecen compiladas en un pieza de referencia como es ‘*Godard à la télé*’ (1990), o bien en una simple búsqueda en YouTube o Ubu.web accedemos a varios de ellos. Y de Warhol,

⁹¹ - ELSAESSER, Thomas (2015). ‘La ética de la apropiación: *Found Footage*, entre el archivo e internet’, en la revista *Found Footage Magazine*, #1 October 2015; p. 119.

⁹² Esto es algo que ya se apuntaba cuando hablábamos de las fuentes utilizadas para los capítulos de Deutsch, sobre todo los que pertenecían a los capítulos 1-6.

todavía existe un sinfín más de materiales, la mayoría de ellos inéditos, tanto de imagen como de audio, pues se sabe que a partir de 1974 empezó a realizar sus ‘*Time Capsules*’ (Cápsulas de tiempo), en las que contenía fracciones de tiempo registrado con su inseparable grabadora de audio que compró a inicios de 1964.⁹³ Entonces es sabido que hay muchas horas de grabaciones en los archivos del ‘Andy Warhol Museum’ de Pittsburgh, que supuestamente irán viendo la luz a cuentagotas para su explotación en cuanto a materiales ‘inéditos’ y por ellos nuevos.

Pero lo que aquí se pretende traer a colación con esta referencia, es que gracias a esa gran cantidad de materiales complementarios a las filmografías de los autores seleccionados, se puede construir de manera bien definida varias caras diferentes de sus personajes, o dicho con otras palabras, con un buen trabajo de selección de cada una de las fuentes, cadencias, detalles y elementos varios de los materiales que las contienen se puede crear un organismo coherente y dotar de vida a ese ‘Frankenstein’ en potencia. Pues estamos en un momento de la historia en el que gracias a la gran cantidad de material audiovisual con el que convivimos podríamos trabajar dichas fuentes como si de un diccionario se tratara.

Es por ello que esta es una de las bazas con las que cuenta el proyecto de ‘*Macbeth*’, y más en destacar por su originalidad de seguir el hilo de un clásico como es Shakespeare, pero no para llevar a cabo una mera ilustración del texto, sino para enriquecerlo dotándolo de una capa metacinematográfica, extendida a otros ámbitos artísticos y culturales.

Volviendo al cauce de los nuevos aportes con el proyecto, una cosa que lo hace original es la idea de tratar contar una historia de ficción a partir de una narrativa –en este caso a

⁹³ Como dato curioso, una de sus publicaciones ‘*a*’ (A Novel) editada por Random House en 1968, no es otra cosa que una transcripción del seguimiento durante 24 horas de Ondine. El proyecto no gozó de mucho éxito a su salida, pero la propuesta no deja de ser interesante y valiente, ya que contiene mucho de experimentación en esa intención de la *transposición* de un medio oral a una transcripción literal, incluso con el añadido de los errores tipográficos de esa traslación, que le dan una capa más de inmediatez y error deliberado, una constante que se repite en muchos de los trabajos emprendidos por Warhol.

partir de una adaptación de una obra de teatro-, y su construcción funciona por sí misma, a partir de la unión de pequeños clips como si de un puzzle se tratara. A diferencia de la comentada *‘Los Angeles Plays Itself’*, no se pretende incorporar una voz en off o intertítulos de la tragedia original que sirva como guía o de marcas en las que el espectador pudiera agarrarse. La idea es crear ciertas capas de metacinematografía, aportada por la misma selección de los materiales, en los que se puede ir siguiendo una trama metatextual. A dos niveles, uno el que da las imágenes de las propias filmografías de cada uno de los autores que encarnan a dichos personajes del *‘Macbeth’* de Shakespeare, y por otro los documentos en los que ellos aparecen. A diferencia de la obra de Thom Andersen, tampoco se pretende ir incorporando una pastilla indicando la fuente para su montaje final –quizá sí exista un montaje de referencias para la versión que se edite en dvd, si fuera el caso-. E incluso como ya indiqué en otro apartado, la idea inicial es que no incorporar el *dramatis personae* al inicio del film, sino ponerlo al final. Esto hará que el espectador no está tan pendiente de ir identificando o reconociendo los materiales, adjudicándolos a su vez al realizador que le correspondiera, sino la intención es que se deje llevar, y entrar de esta manera más fluida en la narrativa a plantear, con el hilo conductor del *‘Macbeth’* y esta su adaptación libre en clave metacinematográfica.

En cuanto a las intenciones de montaje, creo que irá muy en la línea de película *collage*, intentando evitar la yuxtaposición de los planos por ‘encadenado’ –respetando así de alguna forma su *origen* -, así como el ritmo interno del mismo. Es decir, tratándose de alterar en menor medida la esencia del clip del que fue extraído. Inevitablemente el ritmo quedará modificado, pues con las imágenes de sus planos contiguos le dará un nuevo contexto, no sólo semántico, sino también de velocidad de lectura para el espectador, pero con una vocación inicial de ‘destrozar’ lo más mínimo del original. Incluso respecto a al tema de la velocidad –cadencia de proyección- esté se mantendrá inalterado. Otro tema aparte será el del trabajo sonoro, pues la idea sería tomar los audios propios que provengan de los

materiales escogidos, pero se verá la mejor manera para que tengan cierta cohesión, y que aporten a la narrativa pretendida.

Así pues el proyecto nuevo de *found footage* se concibe como ir un más allá, en la que trazar un ensayo cinematográfico, con base de adaptación de una tragedia universal, en la que el espectador se acerque a él por diferentes motivos. El hecho de que un potencial espectador no conociera la trama del ‘*Macbeth*’ del dramaturgo, no debería ser un impedimento de seguir un hilo conductor que vaya uniendo sus fuentes y así estirar del hilo narrativo. A su igual, un espectador que no conociera en su mayor parte ninguna de las imágenes de las que se compone el nuevo proyecto, no debería ser ningún impedimento. Quizá al finalizar su visionado le abriera el apetito para acercarse así a alguna de las filmografías de algunos de los cineastas-personajes propuestos.

Tomando como comparación el film antes mencionado, ‘*Film ist. [1-12]*’, en aquel teníamos el handicap de que muchas de la fuentes no eran reconocibles, pero ello ayudaba en cierta forma a potenciar las intenciones de Gustav Deutsch, y en que estuviéramos centrados en el propio magnetismo y potencia que la imagen montada desprendía. Tal es así que incluso el film de Deutsch no contiene, ni en su final, unas cartelas que hagan referencia a las fuentes originales de donde provienen, ni citando siquiera los archivos.⁹⁴ En su lado opuesto, Thom Andersen pretende en todo momento que podamos identificar el clip del film que fue tomado, también así contextualizando de esta manera la fecha a la que pertenece el fragmento. Este es un dato importante ya que al centrarse en muchos momentos sobre la arquitectura de la ciudad o sobre icónicos edificios de la ciudad de Los Angeles, como es el Bradbury Bulding, Union Station o algunas de las casas de Frank

⁹⁴ Al menos en lo que respecta a la versión de DVD editada en 2004 bajo el sello Index, fuente de la que parto para llevar a cabo tal afirmación.

Lloyd Wright, es importante tener la fecha concisa para ir viendo sus transformaciones y usos para cada una de las películas mostradas, lo mismo sucede con algunos de los barrios de la ciudad.

En nuestro caso concreto, si bien es cierto –como ya indiqué en otro de los capítulos– que el film arranca con un montaje paralelo en diferentes estratos temporales, como el paso del cine mudo al sonoro entre 1927 – 1931, simbolizados por los films de Dziga Vertov y la construcción del Empire State Building, así como paralelamente las imágenes del documento filmado por Hans Namuth en 1950 sobre Jackson Pollock en plena acción, y los primeros pasos de Warhol en sus triunfos como diseñador en la ciudad de Manhattan. Su unión exacta se traza en el verano de 1949, cuando el 8 de agosto de dicho año la revista ‘*Life*’ dedica su famoso artículo sobre la figura de Jackson Pollock, mientras que a finales de aquel verano Warhol ya instalado en Manhattan logara un contrato con el revista ‘*Glamour*’, en la ilustra un artículo que lleva por título ‘El éxito de un empleo en Nueva York’, también es la primera vez que sale su nombre publicado al pie de una de sus ilustraciones, pero en vez de Warhola –como era su apellido original– con el que quedará para siempre Warhol, se dice que fue por una errata, pero le gustó tanto a Warhol que lo dejó así.

El pasaje anterior, tal y como se puede seguir en el TimeLine del apartado IV del ‘Anexo / Portafolio’, sirve para dar cuenta del rigor que se sigue para ordenar los materiales en su temporalidad, buscando así algunos cruces entre personajes que originalmente no tenían ese vínculo. Es ahí que el montaje creativo hace su aparición, creando esas conexiones invisibles, y coétaneas en el tiempo que no se llegaron a tocar, sólo lo hará en función de la historia a explicar. Esa es una de los desafíos propuestos por el proyecto cinematográfico, y una de las justificaciones de su arduo trabajo llevado en la investigación previa para tratar de buscar los puntos fuertes para ir cosiendo la trama. Muchas de las veces estaba anotado en ese TimeLine en el papel los puntos de referencia,

pero para ilustrarlo hacia falta dar con las imágenes precisas para ello, ya sea a partir de un documento existente, un titular aparecido en prensa, un fotografía, etc. Es como tratar de ir montando el rompecabezas a partir de muchas horas de visionado de los distintos materiales. Quizá en el caso de Deutsch podríamos decir que el montaje se fue contruyendo a un modo de asociaciones libres entre las fuentes, en las que los fragmentos iban cayendo poco a poco dentro de cada uno de sus contenedores-recipientes –los capítulos y secciones-. En el caso de ‘*MACBETH / The Empire State*’ el montaje se irá construyendo a medida que los fragmentos visionados vayan encajando con la trama y las propuestas formales a formular. En una producción estándar, esos planos se rodarían para luego encauzar en su conjunto, pero al partir de una propuesta de emplear materiales ya rodados por otras personajes, su construcción es más lenta y casual por veces. A partir del *casting* realizado, el siguiente paso es hacer una visionados de las horas de materiales de cada uno de ellos para ir encontrando pequeña porciones con las que ir construyendo el corpus de toda la obra.

Retomando una idea sugerida en los primeros capítulos de la tesis, como era la de convertir el montaje del proyecto cinematográfico como si de una extensión se tratara en la amalgama de la docencia, el comisariado y la programación de cine. En su unión y su extensión, su ideal sería el del trabajo creativo en el montaje de este nuevo proyecto, con la particularidad de que en vez de un espacio físico a recorrer por el visitante, sería el del film el que recorre ese espacio-temporal por delante de los ojos del espectador-visitante. Y a su vez el contenido del film resultante contendría parte de su función didáctica en el conectar ciertas imágenes distantes en el tiempo y en el espacio pero tratando de encontrar sus hilos invisibles que las unen, y así acercar un material que de otra forma quizá el espectador nunca se asomaría a ver. En cuanto a la programación, su transfiguración básica se centraría en vez de ordenar un conjunto de piezas afines con tal de articular un discurso –tal

160

y como trata de hacer un programador- respetando su duración entera y sólo jugando con su orden, teniendo en cuenta sus contenidos, ritmos internos, latencias, pulsiones, etc.; en el caso de la nueva propuesta a realizar el trabajo sería algo similar, en el que parte del discurso estaría regido por la trama de la tragedia a adaptar, pero con la particularidad de que no tendríamos los films completos, sino fragmentos de ellos, no con la idea de trazar una desmembración de ellos, sino la de crear un organismo nuevo con vida propia, a modo de evitar que fuera un Frankenstein.

Para esta idea planteada, con el tiempo me resulta de cabecera el texto que escribieron Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas titulado ‘De la programación’, en la que muchas de estas ideas están allí plasmadas pero centradas en el oficio del programador. Haciendo una traslación de él podría entenderlo como esa intención de trabajar la programación pero sin respetar sus duraciones completas, y pudiendo hacer un trabajo creativo. Algunos de sus pasajes en el texto que resultan sugerentes para ello serían: “El cinematógrafo vivió un periodo de esplendor sobre el que ahora se pueden realizar nuevos ensayos: escribiendo, filmando o programando. De este modo, la programación podría servir de mapa, porque, a la manera de Malraux en su escritura del arte, permite mostrar las obras juntas o ponerlas a prueba al verlas una tras otra. Una cartografía de estilos sin nombres, tal y como pedía Valéry para la literatura. [...] Si bien su función primordial sigue siendo dar a ver aquellos filmes que no se proyectan en los circuitos convencionales, la programación no puede dejar de estar implicada e inmersa en los ensayos del cine y en promover –hoy más que nunca– que el espectador, además de ver las películas, las haga suyas como lo haría un cineasta. Para tal fin, el montaje de filmes puede manifestar o poner en primer término los procesos creativos: sus materias, tiempos, herramientas, vacilaciones, ensayos...”

En esta tarea, la programación restituye las etapas de la realización de un filme: el deseo de ver, la escritura o imaginación de posibles relaciones entre las imágenes, y el momento en que las imágenes se ven, se juntan y se distancian las previsiones. Empieza, pues, con el

deseo de proyectar una película –que el programador tal vez no ha visto- y que encuentre su público. En esta etapa, las reacciones entre las piezas solamente se adivinan. Hasta allí llega la escritura, la preparación, el bosquejo. Después viene el tiempo en que la película se encarna o hace presente durante la proyección. Cuando se encuentra con otra, transforma sus ritmos y aparecen las asociaciones imprevistas. La película deja entonces de ser un objeto teórico –una previsión- y se modula con la influencia de otra que la conmueve. Ese encuentro está condenado a desaparecer tras la sesión, pero da pleno sentido a la tarea del programador. Porque una vez realizadas, las películas suelen quedar abandonadas a un destino errante y se proyectan en soledad, pero mientras el cineasta las pensaba y filmaba, las enlazaba con otras que estaban en su memoria, y quizás a los deseos que sintió un día como espectador en una lejana proyección. La programación permite que se encuentren, recobren y broten de nuevo los impulsos que quedaron latentes o callados. Que dejen de ser solitarias, desconocidas o canónicas, y se hagan visibles de nuevo. En esta historia, el cine desvela su propia narración, porque las películas tienen sus deseos de encontrarse o unirse, sus deseos de ficción. O sus planos y contraplanos: la necesidad de dejar de estar aisladas para mezclarse y contaminarse las unas a las otras.

Por eso poco importa que muchas películas hayan pasado a engrosar las filas de los intercambios digitales (la forma generosa de la cinefilia contemporánea). La intensidad de una sesión proviene precisamente por la especificidad de los encuentros que en ella se dan: con las películas, entre las películas, y en entre ellas y los espectadores; eso ocurre allí y en esa ocasión, casi siempre única en el caso de Xcèntric. Por un lado, se ven en una sala, en la oscuridad y compañía, y siempre que es posible, en su formato original de proyección, alejadas de la virtualidad de ceros y unos: es el primer encuentro. El segundo y el tercero, específicos de las sesiones que integran varias películas, van unidos: son el de las películas entre sí, y el de éstas con los espectadores. Se trata en cada ocasión de un montaje efímero que el programador ha preparado minuciosamente –estudiando afinidades electivas entre

los filmes, imaginando sus contactos- y que siempre, como todo montaje, lo sorprende y desborda. Claro está que programar unas sesiones u otras es diferente, la intensidad con la que se elaboran y también la expectativa que despiertan: no es lo mismo programar películas de un mismo autor que películas con afinidades temáticas o proximidades estilísticas, películas cercanas en el tiempo o películas muy alejadas. Pero programar es siempre montar: se eligen las películas (como los planos); se ordenan, considerando sus formas y duraciones, pensando en las posibles correspondencias. De la primera ordenación, algunas películas caen; a veces, precisamente, las que habían originado la sesión; después, como los planos ya montados y sonorizados, las películas nos descubren los nuevos acordes que su encuentro genera. Lo que ocurre es imprevisible, puesto que, como las películas se hablan de igual a igual, las relaciones son siempre más íntimas de lo que podíamos imaginar, y también porque el montaje entre ellas se da a distancia (a la manera de Pelechián): los vínculos surgen a menudo entre un plano y otro que dista muchos metros y minutos, entre película y película; la tercera interroga a la primera, la segunda responde a la cuarta. También las diversas sesiones convierten un mismo ciclo en un ser animado: dialogan entre ellas y con los espectadores; a veces, con años de separación.

La sesión es un momento –efímero- de creación cinematográfica porque mientras dura asistimos a la vez a la mesa de montaje (cuando se descubren las relaciones, prevista e imprevistas) y al film ya montado proyectándose (cuando no hay vuelta atrás). Es una creación de la que participan espectadores y programadores: cada uno llega con sus expectativas previas (generadas por lo visto, oído o leído), cada uno asiste y da forma al encuentro, como todo montaje, la relación está a menudo en el hueco, en lo que hay entre un plano y otro, y que el espectador –en cineasta- colma. Aunque uno no hubiera visto antes las películas, aunque pudiera disponer de ellas en al estantería de su biblioteca, en la sesión no sólo las ve en comunidad (la famosa diferencia entre Edison y Lumière), sino

que las ve en un determinado orden, en continuidad y experimentando una duración específica: la de las películas proyectándose seguidas, apenas separadas por un breve momento en negro... [...]”⁹⁵. Y es sólo en este momento en negro en el que he conseguido parar el extracto del texto, es como si la inercia de su contenido no me permitiera detenerlo o ir haciendo incisiones en su extensión, como habitualmente se realizando en los ensayos académicos, cosas que no tiene intención de cumplir.

Mucho de lo aportado en este fragmento podríamos aplicarlo a las búsquedas ya establecidas en los objetivos de la operación a llevar en la fase de montaje. Pasando previamente, como ya se indicó, en las múltiples lecturas de cada uno de los integrantes del casting así como el visionado de la mayor parte de los materiales de filmografía y documentos de cada uno de ellos.

5.4. Los derechos de propiedad de las imágenes y su modo de empleo

También añadir a todo esto la anomalía de apropiarse de unos materiales, que aunque no sean de cineastas que trabajen con *found footage*, sí son artistas con intenciones de subvertir ciertos códigos, de moverse por las fronteras, y habitualmente sin el uso de una productora detrás, de ahí un poco la contradicción a veces de las dificultades de conseguir algunas imágenes por la vía legal. Normalmente, como se ha dado el caso con Michael Snow, al ser un artista vivo con el que se puede dialogar, y muchas de sus imágenes al no

⁹⁵ - AIDELMAN, Núria y DE LUCAS, Gonzalo (2006). ‘De la programación’, en - VV.AA. *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. Barcelona, España: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y Diputació de Barcelona; pp. 13-16.

pertenecer a una galería o productora que haya pagado por su realización, el propio Snow puede ceder los materiales para la construcción del film, no así en el caso de la obra de Warhol, con la que se debe pasar por la ‘Andy Warhol Foundation for the Visual Arts’, ‘Andy Warhol Museum’, o bien por la agencia Corbis para su uso legal.

Otro elemento importante, volviendo al cauce que apuntaba en el capítulo 2 cuando explicaba de la importancia para la productora Eddie Saeta de levantar el proyecto cinematográfico por la vía estándar o tradicional. Nos encontrábamos con la paradoja que a la hora de concretizar el presupuesto para pedir las ayudas estatales o autonómicas, en el computo de los precios de los materiales si estos eran cedidos de qué manera podían sumar si el autor no podía realizar una factura por ellas, siendo de esta manera un material con un precio pero que estaba cedido para su uso en el proyecto. En algunos casos nos encontrábamos con la imposibilidad de al no poder facturar la imagen cedida que esta no estuviera computada para la suma final del presupuesto.

Citando nuevamente a Gloria Vilches, en su investigación dedica un apartado muy acertado y completo—raramente visto en otras publicaciones— que lleva por título, ‘3. El conflicto de la apropiación audiovisual con las leyes de la propiedad intelectual’. Recogemos de ese capítulo algunos extractos para complementar con el punto de vista que he indicado arriba: “Como sostiene el crítico de la cultura Lawrence Lessing⁹⁶, nos encontramos actualmente ante una gran paradoja. Por un lado, en una época como la nuestra, caracterizada por una saturación de los iconos y figuras creadas por la industria cultura y, sobre todo, las posibilidades abiertas por la nuevas tecnologías de producción y distribución, una de las formas más efectivas de intervención por parte de los agentes culturales (es decir, autores o simplemente ciudadanos) es la reelaboración creativa de

⁹⁶ - LESSING, Lawrence (2005). *Por una cultura libre*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

productos culturales que se encuentran en la esfera pública, ya sea a modo de pastiche, parodia o cualquier otro medio. Sin embargo, esta reelaboración es en la mayoría de los casos ilegal, puesto que carece de permiso. Las leyes de propiedad intelectual ponen así freno a estas nuevas posibilidades. Esta constatación lleva a Lessing a calificar la nuestra como una “cultura del permiso”, en la cual se requiere permiso de alguien para crear. Sin embargo, como señalan Lessing y otros críticos, en el ámbito del arte nunca ha existido esta cultura del permiso, las estrategias de apropiación (cita, copia, pastich, etc.) son tan antiguas como la propia práctica artística y los artistas siempre han recurrido al trabajo de otros como parte del proceso creativo, no sólo como inspiración sino también con la apropiación directa de fragmentos en la obra propia, como en el caso evidente del collage.

Según la ley, ningún artista o cineasta puede apropiarse de una obra audiovisual ajena si no obtiene la licencia o permiso para hacerlo. Esto, sin embargo, no se suele llevar a cabo, generalmente por la convicción de los creadores de piezas de apropiación (seguramente acertada) de que nunca podrían permitirse pagar lo exigido, o también porque están sencillamente en desacuerdo con los dictados de dicha ley y consideran que están en su derecho de apropiarse de las obra protegidas en nombre de la libertad de expresión y de creación artística. [...]

Como justificación ante las leyes que protegen los derechos de autor de las obras originales, se podría argumentar –y así lo hacen muchos de los cinestas y videoartistas- que la apropiación genera una nueva obra original, porque presente el trabajo apropiado bajo un prisma nuevo, invitando a hacer una nueva lectura gracias a su recontextualización y añadiendo una nueva capa crítica al trabajo apropiado. Según este argumento, la apropiación audiovisual quedaría recogida dentro del derecho de cita, puesto que se podría considerar un ejercicio de experimentación creativa, investigación audiovisual o análisis. Los artistas audiovisuales que responden a la cultura que les rodea convirtiéndola en nuevos trabajos no son en ningún caso piratas, sino que emplean un enfoque reflexivo que,

166

además, no amenaza en ningún caso la integridad o el mercado comercial del material original, ni puede confundirse con éste. Lo que diferenciaría el plagiarismo artístico, si se quiere llamar así, de la falsificación mercantil sería precisamente la transformación de la obra de origen frente a su simple reproducción.

En Estados Unidos, quienes emplean material audiovisual apropiado se acogen a lo que se conoce como *fair use* o uso legítimo, recogido en el artículo 107 del Copyright Act (1976). Para determinar si el uso no autorizado de una obra puede ampararse bajo este concepto, se toma en consideración una serie de factores, como por ejemplo el propósito y el carácter del uso que se hace. Así, el *fair use* se aplica más fácilmente si la obra tiene fines didácticos o docentes y, en general, si carece de ánimo de lucro. [...] Pese a todos estos argumentos, el concepto de *fair use* es muy maleable, y depende en última instancia de la interpretación de los jueces.”⁹⁷

Con lo que vemos a partir de este largo extracto las complejidades para llevar a buen puerto, el legal, en el proceder a partir de material ajeno. No sin antes, para ver las contradicciones y cerrar este apartado tomemos las palabras textuales del propio Warhol de una entrevista de publicada en ‘Flash Art’ en abril 1987, titulada ‘La última entrevista’: “Paul Taylor: *Tuvo problemas en 1964 por utilizar imágenes de otra persona. ¿Qué opina de la apropiación de imágenes y de los derechos de autor?* Andy Warhol: No lo sé. Compró una botella de Coca-Cola porque me gusta. Siempre crees que es tuya, y que puedes hacer con ella lo que se te antoje. Pero la cosa es distinta porque has pagado un depósito por el casco. Ahora, estamos en las mismas con las imágenes de John Wayne. No quiero implicarme, da demasiados problemas. Creo que, cuando compras una revista y pagas, es tuya. Yo no me enfado cuando la gente coge algo que es mío. P.T.: *¿No tomas medidas?* A.W.: No. Lo que sí que me molestaba era que la gente vendiera cuadros y los

⁹⁷ - VILCHES, Gloria (2008/2009). *Op. Cit.*; pp. 63-64.

firmaran con mi nombre. P.T.: *¿Qué pensaba cuando lo hacían?* A.W.: Firmarlos con mi nombre estaba mal, pero por lo demás me da lo mismo. P.T.: *El fondo de todo el problema de la apropiación es dirimir quién es el responsable de una obra de arte. Si alguien puede fabricar cuadros con esas flores, la idea de autoría se pierde en algún punto de todo el proceso.* A.W.: *¿Y eso es bueno o malo?* P.T.: *Bueno, ante todo, ¿coincide conmigo?* A.W.: Sí, si borran mi nombre. Pero cuando yo utilicé las flores, la fotografía original era inmensa y yo sólo empleé un centímetro cuadrado de la fotografía y lo amplié.”⁹⁸ Como podemos ver hasta el propio Warhol no lo tenía tan claro poco tiempo antes de morir, incluso parecería que siguiente sus palabras no le importaría que utilizásemos unos minutos de su basta filmografía para realizar nuestro proyecto cinematográfico. Mientras que los veladores de su patrimonio, están dipuestos a pedir hasta 105\$ por segundo a utilizar.

⁹⁸ - **GOLDSMITH, Kenneth** (Ed.) (2010). *Op. Cit.*; pp. 521-522.

6- ¿Guión cinematográfico?

Un texto del capítulo anterior podría servir para concatenar el que aquí empieza, casi a modo de montaje, y el mismo que da inicio el texto de su fuente original: “La historia del cine nadie la escribirá. Es preciso verla, construirla con sus propios materiales –sus imágenes y sonidos- y la fragilidad de sus tiempo huidizos. Está en la historia de sus proyecciones. Eso la hace particularmente bella e inasible. Para ver el cine como cineasta primero hay que proyectarlo: imaginarlo, desearlo o esbozarlo en un papel. O proyectar cómo será un rostro o un lugar cuando se filma. Para ver el cine como espectador hay que proyectarse en la pantalla o proyectarlo en la memoria. Para ver el cine como historiador, crítico o programador, es necesario pensar e investigar de qué modo se proyectan una películas en otras.

El carácter esquivo y efímero de todas estas proyecciones no se puede fijar y, sin embargo, juntas forman, de manera inseparable, la historia del cine; cualquier intento de desgajarlas dará un visión sesgada y parcial de su devenir. El cine se ha ido transformando gracias a los deseos que han sentido los espectadores de responderle: realizando películas, escribiendo sobre ellas o acudiendo de nuevo a las salas con la esperanza de ver otros filmes parecidos. El día que se analice y muestre lo que, en su *‘Introducción a una verdadera historia del cine’*, Jean-Luc Godard llamó la formación geológica del cine⁹⁹ -las capas y los choques históricos, los movimientos sísmicos de los estilos, los

⁹⁹ <<Debe de haber capas geológicas, corrimientos de tierras culturales, y para hacer ese trabajo efectivamente se precisan medios de visión y medios de análisis [...] la geología y la geografía forman parte, en mi opinión, de la historia del cine, y permanecen invisibles.>> en - **GODARD, Jean-Luc** (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine* (conferencias de 1978-1979). Madrid, España: Alphaville, 1980. (traducción de Miguel Marías – revisada y modificada); pp. 25-26.

entrecruzamientos de planos- se verá cómo muchos de esos desplazamientos se originaron en una pequeña sala.”¹⁰⁰

El capítulo que aquí arranca, a diferencia de otros, conlleva una interrogación en su propio título, una incertidumbre, una barrera que se ha mantenido a lo largo de todo el proceso de trabajo previo. Tal y como se ha podido constatar anteriormente, en el que se explicaba en el capítulo 2 de este trabajo de tesis, los intentos de amoldar el espíritu rebelde y anómalo del que parte del propio proyecto en su esencia, así como mis formas de proceder en otros proyectos antes de llegar a este. Este proyecto cinematográfico, no sólo es el primero en el que se ha intentado trazar un camino paralelo de reflexión sobre su construcción, sino que también el que ha querido beneficiarse de los privilegios con los que cuenta cualquier film –por pequeño que sea- cuando forma parte del respaldo de una productora avalada con premios importantes en festival como Cannes. Es decir, un proyecto dependiente de un grupo de personas, entre ellas una productora que se quedaría a su vez con el resultado para sacar un usufructo económico. Por ello, el proyecto inicialmente trató de encauzarse por los caminos habituales para llevar ese largo recorrido que es la preproducción y búsqueda de financiación. En ese periodo concreto, para poder transmitir las ideas que hirven en la cabeza del ‘creador’ se necesita plasmar en otro medio ajeno y extraño por su esencia al de la cinematografía. Ideas plasmadas no como apuntes, o bien dibujos, esquemas o croquis, sino que lo que se espera por parte de la productora es un guion ‘literario’ para poder presentar a las subvenciones estatales o que un potencial inversor –casi siempre ajeno al campo de la cinematografía- pueda entender de que va el ‘producto’ a invertir. Es ahí cuando la tradición del experimental choca con esta realidad, y quizá más cuando siempre me he considerado una persona que trabaja a partir de la

¹⁰⁰ - AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo (2006). *Op. Cit.*; p. 12.

intuición y colisión de una ideas madre, para dejar que durante el proceso el propio proyecto dicte sus normas y así permitir que las fases de descubrimiento lo construya a sí mismo.

Pero antes de avanzar en el capítulo, tomemos esa interrogación para que otros también nos den sus respuestas:

“La libertad significaba para mí... poder pensar un poco a mi velocidad y a mi ritmo dentro de un tiempo dado; en cuanto que tenía un poco más, como no hacía guión, en fin, lo que se llama un guión, es decir, el film escrito de tal manera que los que ponen el dinero puedan imaginarse el film de acuerdo con la manera en que está escrito... Yo nunca he sabido, no es que no quiera, es que yo no sé hacer eso. Si supiera escribir, creo que no me apetecería hacer después un film; tomo notas para mí, pero las notas no bastan. Y como hay que encontrar un modo de escribir, entonces suelo valerme de una novela o un documento escrito de antemano. Así que entonces puedo presentar algo escrito que tenga un cierto peso en la mano de los productores o del co-productor, y de decir: voy a tratar de imaginar algo a partir de esto.

[...] ¿A qué se llama un guión? Si se llama guión un... lo que la gente llama una historia con un hilo conductor, que empieza por el principio, en la que se da el nombre de un personaje y luego, a continuación, el nombre de otro personaje, y después, entre esos personajes, pasa algo, y luego... se pregunta uno qué va a pasar a continuación, y hay un cierto número de peripecias, de aventuras, y en un cierto momento puede acabarse y el lector no pide más, y se siente satisfecho de haberla leído... así que si a eso se le llama guión de película, sería hoy día, si hubiese que resumir esa película con unas notas y unas fotos, sería bastante diferente de la novela que había como punto de partida, y a eso es a lo que yo llamaría guión. Puedo presentar algo en forma escrita, pero al final me doy cuenta de que eso me aburre: se ha hecho en película, ¿por qué volver a hacerlo en resumen?... cuando hay que hacer folletos publicitarios o una sinopsis, a mí eso siempre me fastidia, porque no veo qué se puede contar, ya se ha contado y de otra manera; lo que sí me gusta es hacer los ‘trailers’, por ejemplo, aunque tienen el inconveniente de que han de durar cinco minutos.”¹⁰¹

Si hiciéramos un recorrido por los guiones previos escritos para películas experimentales o de vanguardia, veríamos que son como manuscritos y rara vez visibles, y de localizar alguno de ellos nos percataríamos que ninguno entre sí tendría algún paralelismo o puntos de convergencia. Es como si, al igual que para cada film del campo

¹⁰¹ - GODARD, Jean-Luc (1980). *Op. Cit.*; pp. 151-152.

experimental muchas de las veces hay que reinventar su propio dispositivo, su forma previa de acercamiento para plasmar un conjunto de ideas que se trasladará a imagen es diferente. Cuenta nos da el libro editado por Scott MacDonald ‘*Screen Writings Texts and Scripts from Independent Films*’ de 1995. Quizá en el campo de la pintura, nos encontramos con la cantidad de esbozos dibujados con otros materiales de los finales, así como de otras proporciones más pequeñas, o incluso apuntes en libretas. Ahí tenemos los conocidos estudios que realizó Picasso antes de empezar a trabajar en su ‘*Guernica*’ (1937), los podríamos tomar como búsquedas de estilo, o como de un *casting* de ‘personajes’ a integrar en su conjunto. Lo interesante de ello, es que los propios esbozos para completar la obra final, adquieren el carácter y estatus de obra por sí misma, a veces como obra autónoma, en el sentido que puede mostrarse en una exposición sin que la obra de referencia final para el cual inicialmente fue creada, esté expuesta. Otro caso contrario serían por ejemplo los dibujos que llevó a cabo el escultor suizo Alberto Giacometti, estos son de un belleza y delicadeza desbordante, pero poco conocidos, es como si tuvieran sólo la intención de existir por lo que fueron creados, como apuntes previos, como una receta de cocina que no se debiera porqué conocer, sino sólo el plato final a presentar.

Otro caso excepcional sería el de la música, antes de la notación musical en el siglo XI¹⁰² la única manera de interpretar una canción ya sea vocal o con instrumento era

¹⁰² <<[...] la música antes de la invención de la notación musical, de la escritura de la música como una secuencia de marcas sobre el papel. La música había sido una parte esencial de la cultura humana desde hacía miles de años, pero no había existido una manera para escribirla. Su perpetuación dependía de una tradición oral, igual que ocurría con la literatura en tiempos de Homero. Pero la invención de la notación musical moderna, en el siglo XI, descubrió las matemáticas subyacentes de la música y las hizo accesibles emocionalmente. Se podía manipular fácilmente la estructura musical que estaba escrita en el pergamino y ésta producía efectos emocionales asombrosamente sofisticados al ser interpretada. Y eso, a su vez, planteó el concepto de polifonía: múltiples líneas musicales sonando a la vez. Más tarde, con la adopción generalizada de la escala temperada, determinada matemáticamente, a mediados del siglo XVIII, la música despegó de verdad. Se hicieron posibles cambios de tonalidad complejos y emotivos a lo largo del espectro tonal. Y ello desencadenó toda la música a finales del XVIII y del XIX: ¡Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Berlioz, Brahms, Mahler!>>, en – **ONDAATJE, Michael** (2007). *El arte del montaje. Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*. Madrid, España: Plot Ediciones; pp. 75-80.

aprenderla de oído, a partir de la traslación de la música sobre partitura, en el que cada vez se fue perfeccionando la cosa cambió y pudo viajar en el tiempo y espacio. También la música, gracias a esa traslación al papel, hizo que pudiera volverse más compleja con la invención del canon y demás formas musicales no antes practicadas en su invención de la escritura musical. Aporto este ejemplo, para hacer hincapié que en el aspecto de la música la partitura musical podríamos decir que sería como el guion cinematográfico para el cine. Para ambos, la diferencia sería que una persona ajena al medio musical o sin nociones de música, difícilmente podría leer un partitura, mientras que en el campo de la cinematografía se pretende que una persona ajena al medio audiovisual pudiera imaginarse o poner imágenes a un guion cinematográfico, cosa que siempre me ha parecido una aberración.

Quizá habría que especificar, así como en el campo de la música hay un estándar de escritura, podríamos decir una escritura ‘oficial’; en el campo del cine nos encontramos con una diversidad más amplia y no tan estandarizada. Podemos encontrar guiones llenos de florituras al más puro estilo literario, para encandilar a un profano en la materia cinematográfica y jurado de alguna institución con el poder de conceder una suculenta ayuda a su desarrollo o producción del proyecto; o bien un guion más aséptico, o sintetizado en el que las descripciones que contiene sean las provenientes de la imagen que su guionista –o muchas de la veces su guionista-realizador- tiene en mente a la hora de abordar el texto de todo el conjunto; también en su opuesto del primer ejemplo, podemos tener en las manos un guion al más puro estilo técnico, casi en jerga profesional, lleno de tecnicismos en los que sólo los colaboradores técnicos del proyecto podrán descifrar. Estos serían algunos de los ejemplos que nos podríamos encontrar, pero el espectro entre un punto y otro es mucho más grande.

Después de esta digresión por otras disciplinas y algunas de sus comparaciones, me

gustaría volver al foco de la cuestión planteada, para luego aterrizarla en el caso concreto del proyecto ‘*MACBETH / The Empire State*’. Para ello propongo rescatar algunas de las citas que he ido recogiendo a lo largo de estos cinco años de trabajo de tesis, para después poderla utilizar como comparativa con nuestro caso concreto. Como veremos todas ellas provienen de cineastas incluidos en el *casting* del proyecto como son Jean-Luc Godard [Macduff], Dziga Vertov [Rey Duncan] o Maya Deren [sobrenatural], con el nexo común de su negación, incapacidad o su ‘resistencia’ a escribir un guion cinematográfico ‘clásico’ cuando su creencia se debate por otras vías. Ellos fueron algunos que dejaron escrito a modo de reflexión su incomodidad o desacuerdo, mientras que otros ni siquiera se lo plantearon, o ni siquiera perdieron tiempo para tal absurdidad. Aquí algunas de los extractos seleccionados para dar cuenta:

<<Siempre he trabajado de una forma muy preparada, pero preparada un poco en la cabeza, y luego ya improvisada... lo que se llama improvisar, que es para mí casi lo contrario de la improvisación. He hecho pocos guiones después de *À bout de souffle* [1959]. Para *À bout de souffle*, había empezado por hacer un guión, y luego seguí escribiendo; cada vez me costaba más, y el rodaje se acercaba. Entonces sucedía así. Aunque creo que hoy pasa un poco lo mismo en todas las películas: la gente escribe, luego se decide hacer el film, se consigue el dinero, se contrata a los actores y luego, de golpe, se decide que se va a rodar, y entonces, antes de empezar, se pone sobre el papel lo que se va a rodar, y luego se vuelve a copiar añadiendo más o menos, lo que se llama el film, y luego se junta todo eso.

Recuerdo que con *À bout de souffle*, como no sabía nada, hice lo que se veía que se hacía, pero al poco tiempo me entró el pánico a fuerza de escribir. Me acuerdo muy bien de un día... me dije: “Bueno, ya no escribo más, voy con lo que tengo hecho y luego ya veremos”, porque era absolutamente imposible, me asustaba por nada, diciéndome: “no lo consigo, no me sale”, y era evidente que no podía conseguir sólo con un lápiz y papel lo que debe hacerse de otra manera. No es que un lápiz y un papel sean malos, es que lo que hay de malo en el cine tal como se hace es que siempre se hace en el mismo momento, antes. Y yo pienso que está bien hacerlo un poco antes, otro poco después, no todo el rato. Y desde esa época ya no he escrito más guiones. Siempre he

tomado notas, he tratado de organizar esas notas de una manera bastante sencilla, con un principio, una mitad y un final cuando hay una historia, o con un tema que se desarrolla cronológicamente, intentando seguir una cierta lógica. Y luego, después, de repasarlo de memoria, un poco como un músico trata de tararear la melodía.

En efecto, eso me ha aislado mucho de los demás. Con un operador como Coutard, que era una persona sencilla, que escuchaba, la cosa iba bastante bien, porque no se planteaba treintaiséis cuestiones, él me seguía bien y no se sentía molesto; pero con los demás sucedía más bien lo contrario.

He hecho películas un poco como dos o tres músicos de jazz: se elige un

tema, se toca y luego se organiza.>>¹⁰³

<<Recuerdo que ver un plano rodado me impresionaba. Por eso me gusta mucho el video, porque se ve antes, desde el principio, en lugar de verse sobre el papel. Se deberían escribir los guiones con un poco de video ligero, porque al ver un plano hecho se sabe mejor cómo se hará o cómo no se hará. Para mí, hoy día todos los films son un poco como monstruos, porque han sido escritos. Los cineastas encuentran noble escribir, incluso sobre la pantalla: *Written and directed*. Y además, son analfabetos; harían mejor reivindicando su analfabetismo... por lo demás, Antonin Artaud decía: “Yo escribo para analfabetos...”.

Siempre he copiado frases. La primera frase que he debido copiar es “papá y mamá”, como todo el mundo. Y la historia de la copia y de la impresión es un asunto que me interesa, precisamente. Empiezo a ver una diferencia que la gente no ve todavía entre “imprimir” y “expresarse”. Las personas creen que se comunican cuando se expresan por turno, por ejemplo.>>¹⁰⁴

<<6 de septiembre 1936. Si una manzana falsa y otra auténtica son filmadas de forma que no se las pueda distinguir, ello no quiere decir que se sepa filmar, sino, por el contrario, que no se sabe.

Hay que filmar la matanza auténtica de forma que no sea posible ninguna falsificación. Es posible morder una manzana auténtica, comérsela; con una falsa, ello resulta imposible. Un buen operador tiene que mostrar visiblemente todo esto.

Como todo escritor, necesito proveerme de documentos. Anotar mis observaciones. Hacer croquis. Pero no sobre papel, sobre película.

Como todo escritor, no trabajo más que en una obra. Paralelamente a los grandes poemas, escribimos pequeños relatos, versos. Muchos grandes escritores han “copiado” a sus héroes de personajes que han existido realmente. Por ejemplo, el retrato de Anna Karerina tuvo como modelo a una de las hijas de Pushki. Yo quería escribir sobre película la historia de Maria Demchenko, inspirada por Maria Demchenko. Con la diferencia de que no puedo escribir sobre película después de que hayan terminado los acontecimientos. Sólo puedo escribir en el mismo momento en que se producen. No puedo impresionar sobre celuloide el congreso de komsomoles cuando el congreso ya ha terminado. No puedo filmar un desfile de gimnastas sin asistir a esta manifestación. Y no puedo, como hacen determinados corresponsales, redactar una crónica sobre un acontecimiento, un espectáculo o un carnaval, varios días después de que el acontecimiento se haya producido.>>¹⁰⁵

<<14 de agosto 1939. El trabajo creador, éste es el más voluptuoso descanso. La inacción y la espera imbéciles, éste es el más penoso trabajo, el más agotador y el más destructor para el organismo humano.

No siempre se aceptan mis guiones y no me los devuelven. Pero ya no estoy

¹⁰³ - GODARD, Jean-Luc (1980). *Op. Cit.*; pp. 47-48.

¹⁰⁴ *Ibidem*; p. 51.

¹⁰⁵ - VERTOV, Dziga (1973). *Op. Cit.*; pp. 168-169.

en condiciones de aguantar el golpe. Cada vez siento más claramente que me han engañado deliberadamente. En modo alguno estoy en el sitio que me corresponde. El Mostejfilm no se ha hecho para mí.

He dirigido una solicitud al director. Solicito unas vacaciones sin sueldo. Voy a redactar un guión y una solicitud. Voy a trabajar con una pluma, dado que no puedo hacerlo con una cámara.

He llegado a un grado tal de nerviosismo que ya no puedo coger el tranvía. El menor roce en el interior de un vagón o del gentío me causa un choque nervioso. Me mantengo en pie por auto-sugestión.

En todas las demás partes, se tiene derecho a “componer según la naturaleza”. ¿Por qué no tengo yo tal derecho? En tal caso, no habrá más tiempos muertos posibles; no dependeré del procedimiento de aceptación, sino de mí mismo.>>¹⁰⁶

<<24 de octubre 1939. En general, las cosas suceden así: el realizador escoge uno de los guiones propuestos por el estudio. Conmigo, ocurre lo contrario. Hago propuesta tras propuesta. Pero jamás el estudio propone nada. Tengo la impresión de que estoy en un escenario y que la dirección y la sección de guiones están en la sala.

Pierdo la cadencia a fuerza de proponer una u otra cosa. Los espectadores miran, escuchan. Y se callan. Tengo igualmente la impresión de estar abajo. Frente al primer escalón de una escalera larga y escarpada. Mi violín está colocado allí arriba, sobre el rellano. Muevo mi violín. Subo el primer escalón. Pero el jefe de este escalón me rechaza y me pide: “¿dónde va usted?”

Muestro mi arco y explico que mi violín está allí arriba. “Pero, ¿qué tocará usted con su violín? Cuéntenos, descríbanos lo que tocará. Examinaremos, corregiremos, completaremos, nos pondremos de acuerdo con los demás escalones, rehusaremos o aceptaremos...”

- Quieres hacer un film sobre hombres vivos. Te dicen: - Estoy profundamente convencido de que es imposible filmar hombres vivos por el método documental, no podemos autorizarle para ello. Entonces haces un film poético estilo mirada al horizonte o estilo cántico. Te dicen: - Todo esto es perfecto, pero el hombre vivo está ausente. Desesperado, te decides entonces a hacer un film interpretado, con un actor, como hacen todos los demás. Pero entonces te dicen: - No podemos permitirselo. Tiene usted un nombre y una personalidad.

Nuestro estudio no puede correr el riesgo. Debemos mantener la imagen con que el cine le conoce.

Me pregunto dónde está la salida de este túnel.

Ha dado vueltas en su lecho hasta la mañana. Y, como siempre, se ha despertado animado por una firme resolución. Tiene ganas de vestirse, de correr al estudio, de partir hoy mismo de expedición con un operador o de sentarse con un guionista y exponerle sus ideas. Que todo esté anotado según las reglas, mientras le den lo más rápidamente posible su violín. Si las cosas continúan de esta forma, seguramente se olvidará de la forma de tocar.

Y, como siempre, apenas se encuentra camino del estudio, se pone a dudar, no de su talento, sino de la organización. Mirad como sube la escalera de la fábrica, entra en el despacho de un funcionario, empieza a proponer su tema con entusiasmo... Pero no se le responde ni sí ni no. Y, acompañado por la desconfiada sonrisa del funcionario “prudente desde cualquier punto de vista”, vagabundea por las calles, maldiciéndose por ser incapaz de vivir, incapaz de

¹⁰⁶ *Ibidem*; p. 184.

presentar su trabajo, incapaz de obrar con astucia o andarse con rodeos, incapaz de obtener un trabajo de creación por cualquier medio, como saben hacer los más vulgares destajistas del cine.>>¹⁰⁷

<<17 de septiembre 1944. Lo único imposible en la tierra es el ensayo. Si no fijo sobre celuloide lo que veo *ahora* (en el mismo momento en que lo veo), ya no lo fijaré jamás con exactitud. Establezco el diagnóstico y al mismo tiempo lo fijo. Ni antes ni después, solamente en el momento preciso. Dentro de un segundo, todo será distinto. Mejor o peor, pero distinto. Ya no será nunca aquello que necesitaba exactamente, será otra cosa. Esto es todavía más importante cuando se filma el comportamiento de las personas. Es posible escribir por anticipado un guión sobre el comportamiento documental de un hombre, a condición de saber todo lo que le ocurrirá en un futuro inmediato. Pero ello es tanto más esquemático y aproximativo mientras no se tenga, en definitiva, alguna idea de lo que aparecerá en la pantalla. El hombre se revela en raros instantes, que hay que recoger y fijar simultáneamente. En caso contrario, más vale filmar un actor. Al menos, estará bien interpretado. En materia de cine documental, no hay siquiera que plantear una entente previa “bien precisa”. Si “nos entendemos” con un disparo, siempre habrá balas perdidas. Jamás he visto, ni una sola vez, que algo se repita. Lo que se pierde, se pierde para siempre.>>¹⁰⁸

<<En el transcurso de esta segunda película [*At Land*, 1944], empecé a entender de primera mano lo importante que es cada detalle visual en este tipo de películas, en las que el peso de representar el significado y la continuidad recae en la imagen, y no en un argumento que se esconde detrás de la imagen. Llegué a entender la diferencia que contiene en sí misma un complejo de palabras que necesitaría cientos de palabras para ser descrita. Este problema central de pensar en términos cinematográficos, puesto que nuestra tendencia se dirige a pensar en términos verbales. Escribimos: -Ella sintió miedo y se sintió sola. -El impacto de esta afirmación yace en la palabra-idea -miedo- y -sola-, y la imagen elaborada para expresarla sería siempre menos satisfactoria que la afirmación verbal. En cambio, si empezamos con la imagen de una persona pequeña de pie en la esquina de una gran habitación -para la que creamos el efecto de estar vacía con los guardapolvos que hay encima de los muebles [una escena de *At Land*]- esto produce, en un momento visual, un complejo de ideas que necesitaría de muchas frases elaboradas para ser descrito.>>¹⁰⁹

<<Y aquí volvemos a las primeras reflexiones de este artículo: el cine, con tantas potencialidades como tiene para dar expresión a estos problemas, se

¹⁰⁷ *Ibidem*; pp. 185-186.

¹⁰⁸ *Ibidem*; p. 201.

¹⁰⁹ - **DEREN, Maya** (1946). ‘La magia es nueva’, en - **MARTÍNEZ, Carolina** (Ed.) (2015). *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha; p. 64.

desarrollará solo cuando sea tratado como una forma de arte independiente y deje de ser usado como un instrumento para ilustrar narrativa literaria.>>¹¹⁰

Como vemos claramente en cada una de las posturas de los tres autores, se sienten incapaces de llevar al papel aquello que está ideado para ser en imágenes. La postura de Godard parece ser, por sus palabras, una lucha consigo mismo por su inutilidad o una imposición o peaje impuesto desde la industria cinematográfica que para poder conseguir el dinero para hacer el film se debe tener un guión previo en las manos, también para así afrontar el rodaje de manera satisfactoria. Parece como si a Godard en sus inicios como cineasta, después haber escrito sus célebres textos en la revista de referencia '*Cahiers du cinéma*', no es que no supiera escribir, sino que lo encontraba como un sin sentido pues no tenía mucho tiempo antes de arrancar el rodaje, y tenía muchas más ganas de investigar durante su propio rodaje, lo sentía –tal y como él dice- como si estuviera interpretando un melodía o una pieza de jazz y a partir de una base o elementos mínimos –actor, camarógrafo y poco más-, dejarse llevar. Ese sería en grandes rasgos el espíritu que simbolizaría la Nouvelle Vague a finales de los '50 y '60, con las figuras insignes de Truffaut y Godard, y se hizo posible también por la ligereza y libertad que permitía el uso de la nueva tecnología.

Un caso parecido es el que nos transmite en sus diarios Dziga Vertov, en un contexto diferente, y en su caso particular después de haber triunfado en los años '20 y '30, con las mencionadas películas '*El hombre de la cámara*' (1929) y '*Entusiasmo*' (1931), pero ya antes con sus episodios de '*Kino-Glaz*' (1924). Será desde la impotencia, en el momento que le cierran las puertas en su país, y el no conseguir el dinero que hace que lo exprese a

¹¹⁰ *Ibidem*; p. 78.

su manera sobre el papel. Si hubiese conseguido luz verde para sus proyectos, probablemente no hubiese escrito en ese tono o quizá ese tiempo lo hubiese dedicado exclusivamente a la creación. El caso de Dziga Vertov, no tratándose de la ficción en muchos de los casos, se refería que para filmar una acción, un documento histórico, el día a día de cualquier acontecimiento o persona, el hecho de tener que pedir previamente –siguiendo la burocracia que ello conllevaba-, los permisos para su filmación hacía que no tuviera sentido. Las circunstancias políticas eran otras, así como la pesada infraestructura para llevar a cabo una filmación, por mucha agilidad que veamos en ‘*El hombre de la cámara*’. Los costes eran otros y precisaban de dinero del estado para desarrollarse o bien salir del país. Ese es el caso particular de Dziga Vertov, y el contexto que le tocó vivir –mucho antes de la aparición del vídeo, etc.-, murió en 1954 a la edad de 58 años.¹¹¹

El último de los ejemplos, el de Maya Deren, está más centrado en un tema de transferencias o de usos de diferentes medios o disciplinas, en hacernos ver la potencialidad del medio filmico frente a su descripción en palabras. Y no tan centrada en la impotencia de conseguir una financiación para poder realizar sus proyectos, ya que la cineasta se autoproducía sus propios films de forma independiente, o bien a través de becas como la Guggenheim que consiguió. Así que en su caso no hay un sobrepeso o desahogo contra la represión de la industria, por expresar en palabras previamente aquello que debería ser realizado directamente en imágenes. También en el caso de Deren, muchas de las veces ella -con su marido Alexander Hammid- eran los únicos responsables en la realización de dichos films, con lo que no era oblitario un guión escrito para transmitir sus ideas previas a un gran equipo, como acontece en el sistema de producción estándar, en el que muchas de las veces el realizador no tiene contacto personal con muchos de los

¹¹¹ Casualmente a la misma edad en la que falleció Andy Warhol en 1987.

departamentos o técnicos y/o artísticos, y estos deben hacer caso omiso a las indicaciones que contenga el guión cinematográfico como guía y mapa para ir todos a una y entender el proyecto en el que se está trabajando.

En el que caso particular nuestro, los intentos de la escritura convencional del guión cinematográfico han sido varias, tantas como que existen a día de hoy trece versiones, todas ellas con actualizaciones y con ideas nuevas en su estructura o en el formato de presentación. Cada una de estas versiones han ido modificándose en función de las convocatorias en las que se ha presentado, como se ha explicado en el TimeLine del capítulo 2, ya fueran para las convocatorias del ICAA, ICIC, Montehermoso; así como en cada una de las evaluaciones de seguimiento al final de cada año académico de la tesis doctoral en el que se adjuntaba una versión; en los cambios sucedidos en las reducciones de presupuesto para seguir con Eddie Saeta; o bien en el guión preparado para la búsqueda de nuevas productoras cuando se desligó del proyecto la de Luis Miñarro.

A día de hoy, y en vista de no necesitar el guión más que para mí mismo, me estoy rigiendo en un forma de trabajar a partir de la propia selección de los materiales de cada uno de los representados en el *casting*, más algunas imágenes de contexto histórico,¹¹² que se van aplicando en el ‘guión’ pero una vez incorporadas en el trabajo de montaje. De esta forma puedo ir viendo de qué manera funcionan y cómo se comportan las imágenes una al lado de la otra –tal y como hacía referencia el extracto del texto centrado en la programación-, cuando estas provienen de fuentes bien distintas y tiene el cometido de intentar formar parte de un conjunto de ficción más grande, el de adaptar la obra de teatro. También, el estar colocadas en su sitio dentro del guión, me sirve para añadir datos

¹¹² En el capítulo V. del apartado ‘Anexos / Portafolio’, se puede encontrar un listado de los materiales que se están utilizando a día de hoy para la construcción de todo el proyecto cinematográfico.

técnicos como es su fuente de la que se extrae, así como el código de tiempo de su entrada y salida.¹¹³ El guión cinematográfico avanza en función de cómo avanza el montaje, es un reflejo en papel y estático de lo que ya existe en la línea de tiempo de edición. Podríamos compararlo a cómo el compositor se sirve del piano para trabajar toda una partitura sonora, y lo va trasladando al papel, probando *in situ* sus notas y melodías.

Hasta antes de empezar con esta metodología, estaba más cerca del trabajo del programador, en el que a partir de un dato biográfico, complementado con el visionado de cierto fragmento, lo anotaba en el guión cinematográfico, para luego en la fase de montaje comprobar si funcionaba o no. Era algo parecido a cuando un investigador o farmacéutico quiere probar o dar a conocer una nueva fórmula, pero en vez de probarla en el laboratorio escribe un ensayo previo, cuando habitualmente sucede al revés. También se daba el caso, como ya apunté en el capítulo 2 de la tesis, y es que no utilizaba hasta ahora por mi mismo las herramientas digitales de edición, con lo que quiere decir que estaba incapacitado – también por infraestructura- de poder ir probando cosas a la vez que se van sucediendo en ideas. Algo parecido a lo que pasaba antes de la nueva tecnología –en cuanto a abaratamiento y accesibilidad-, en el campo de la música. Los integrantes de un grupo inventaban sus melodías y sus canciones en sus locales de ensayo, probando diferentes variantes, añadiendo, etc. hasta que creían dar con la canción completa, entonces es cuando alquilaban un estudio de grabación para dejarla plasmada y llevar a cabo la fase de post-producción con los retoques convenientes, sonoridad, etc. A día de hoy ese problema ha dejado de existir –aunque tampoco existía para aquellas bandas con dinero o una discográfica grande detrás-, en el que cualquiera puede hacer con un competente estudio de

¹¹³ Alguno de estos apuntes se pueden ver en los extractos del guión que se incluye en el capítulo III de 'Anexos / Portafolio'.

grabación sin salir de su domicilio, y ensayar a la vez que se va construyendo la creación musical.

Entonces, una vez decidida esta metodología, casi impuesta por mi localización –no estar cerca de mi equipo de trabajo habitual, sobre todo mi montador-, es cuando el proyecto va avanzando aunque a otra velocidad, y con unos materiales casi de referencia, pero que servirán al menos para armar el esqueleto o ensamblar –como le gusta decir a Walter Murch- un primer montaje, para luego así poder mostralo a potenciales inversores o nuevos productores para proceder con los ajustes de sonido, elementos de infografía, gráfica y conseguir algunos de los fragmentos a una calidad mejor. Pero así, al menos en la línea planteada de Godard como veremos a continuación, existe una intención de guión cinematográfico que se puede ver en movimiento,¹¹⁴ con el complemento en papel de las indicaciones de sus fuentes reales y precisas, facilitando también esta forma el poder trazar un presupuesto real con los materiales finales necesarios para todo el proyecto, siempre y cuando se quiera llevar por la vía de conseguir todos los permisos o cesiones de los materiales que integren el proyecto audiovisual final. Algo así como ha sucedido con el ejemplo antes mencionado de *‘Los Angeles Plays Itself’* de Thom Andersen, aunque las calidades del material necesario para el proyecto nuestro quizá no tengan tanta resolución como aquel referenciado.

Como cierre de este capítulo planteo una vía de ‘escape’ en la que el proyecto de

¹¹⁴ Otro ejemplo para que se entienda mejor es el que se sigue en animación, cuando ya está creado el guión y los personajes, se completa una fase previa en ‘animatic’, que sirve para ver los resultados de la acción así como el movimientos de las bocas de los personajes, pero en una fase muy inicial, y en bruto, antes de empezar con el laborioso trabajo de los detalles texturas, 3 D, etc. Pero para un primer acercamiento de la acción, ritmo y narrativa, aunque sea bidimensional ayuda a decidir si funciona y si se consigue así los propósitos planteados.

‘*MACBETH / The Empire State*’ también podría abocarse, a la realización de un guion – ¿escrito?– en que plasmara el proceso de trabajo realizado previamente en su fase de montaje, ese imaginado como si de una sesión cinematográfica se tratara –tal y como se planteaba una líneas más arriba–. Pero el cierre anómalo viene del maestro Godard, el que llevó a cabo un guión de cine hecho en vídeo a partir de un film ya realizado sin guion escrito previo, “*Scénario du film Passion* (‘Guión del film Pasión’, 1982), es posterior a la película.¹¹⁵ <<Estamos aquí>>, dice Godard al principio, <<para hablar del guión de un film, *Passion*, en el que participé hace algunos meses.>> Con la película ya acabada, Godard empieza a remontarse a su origen, despliega poco a poco <<el trabajo muy particular que es ver un guión>>. Todo se desarrolla en su taller: sentado frente a la pantalla en blanco, manipula la mesa de montaje. En ese blanco proyectará fragmentos de la película y de su preparación, sonidos y músicas; en ese blanco, si fuera escritor, escribiría (y mima el gesto), pero, cineasta, trata de ver. Delante de nosotros –su silueta en al pantalla o el plano del taller en sobreimpresión con las imágenes– Godard trabaja, con la voz y con las manos. Son las manos las que hacen los encadenados, fijan su duración, y dan entrada al sonido. Son también ellas las que acarician a los actores, las que hablan con las imágenes, y las que, poco a poco, traen el guión a la superficie; permiten pensar y ver. Por eso, cuando logra encontrar la historia, la explica con las manos: un gesto para cada situación, un movimiento para cada personaje. Son las manos, y no las ideas e intenciones, las que, como decía Caroline Champetier a propósito de una fotografía de Godard idéntica

¹¹⁵ La Télévision Suisse-Romande, coproductora del film preparatorio, pidió al cineasta una nueva versión para pasar por televisión, tal y como Godard explicaba en una entrevista realizada durante el montaje de *Passion*: <<eso hizo que continuáramos filmando en vídeo documentos de los encuentros, de las tomas, para tratar de hacer una cosa que se llamaría *Scénario du film Passion*, que explicaría un poco las dificultades, diciendo que intentábamos ver una película para poder hacerla>> (‘Le chemin vers la parole’, en – **BERGALA, Alain** (ed.) (1998). *Godard par Godard*. París, Francia: Vol. I, Cahiers du Cinéma.

a los planos de este Scénario, hacen las películas.¹¹⁶ En ellas está el trabajo y la posibilidad de error.»¹¹⁷

¹¹⁶ - **CHAMPETIER, Caroline** (2005). 'À sa main', en *Cahiers du Cinéma*, nº 598; p. 8.

¹¹⁷ - **AIDELMAN, Núria** (2006). 'Scénario du film Passion', en - **VV.AA.** *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. Barcelona, España: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y Diputació de Barcelona; p. 102.

7- Análisis de los *teasers*¹¹⁸ audiovisuales

Este capítulo dará cuenta, a modo de repaso retrospectivo, lo que se pretendió hacer con los diferentes *teasers* audiovisuales¹¹⁹ que se realizaron en los primeros tiempos del proyecto, años 2009 y 2010. Así de esta manera servirá para tratar de explicar en qué se diferencian a día de hoy las intenciones a seguir en las fases siguientes del trabajo de montaje en su conjunto.

El número de *teasers* a analizar –todos los existentes-, editados con Cristóbal Fernández en Barcelona, son cuatro:

- el **primero** de ellos realizado en julio de 2009. En el menú inicial podemos apreciar que la tipografía del título es bien distinta a la que se utilizará más adelante, tanto del libro como de los demás *teasers*. La imagen del menú, que acompaña los demás comandos, es una que se ha utilizado en todas las versiones de guión hasta día de hoy, también es la fotografía de Stephen Shore que abre las páginas de la tesis, en ella vemos a Andy Warhol (derecha) y Jonas Mekas (izquierda) en la Silver Factory como si estuvieran repasando un guión escrito –¿el de ‘Macbeth’ para su interpretación?-. Debajo de ella hay cuadro

¹¹⁸ Definición de Wikipedia: Un **teaser** es el primer conjunto de imágenes que se publican de una película o videojuego. Estas secuencias sólo duran algunos segundos (no llegan al minuto, generalmente) y tienen fines publicitarios. Aunque no llegan a ser un tráiler, explican de una manera somera el contenido del filme o videojuego. Por otra parte, algunos *teasers* tienen como objetivo crear expectativas en los espectadores con imágenes ambiguas que promueven la rumorología en Internet (*marketing viral*). En España, la primera película en utilizar este tipo de promoción fue “Jumanji” en 1995, escenas muy cortas en las que veíamos puertas arrasadas por avalanchas de agua y animales salvajes.

¹¹⁹ Quedará fuera de nuestros propósitos por tanto hablar aquí del *teaser* libreto que también se adjunta como complemento de la tesis.

comandos, en inglés: - introduction; - casting; - sketches; - credits. Si pulsamos el primero de ellos, ‘introducción’, nos llevará a la siguiente pantalla para elegir entre ‘English’ o ‘Español’. La pantalla que contiene este apartado es de texto, el mismo que hay en el libreto del *teaser*, centrado en tres partes: ‘Introducción al proyecto’, ‘Intenciones artísticas del proyecto’ y ‘El *Macbeth* de William Shakespeare’. Este último punto intenta sintetizar la acción principal de la obra de Shakespeare en la que la ambición es su eterno motor.

Retornando al menú principal y pasando al segundo comando, ‘casting’, nos encontramos con un vídeo de 3 minutos 40 segundos de duración. En él se dan cuenta una selección de los ‘personajes principales’, con la cartela de ‘casting / main characters’ y subtítulo (*dramatis personae*), estos son en este orden: **Jackson POLLOCK** as SWENO, King of Norway [Rey de Noruega]; **Michael SNOW** as BIRNAM’S WOOD [El bosque de Birnam]; **Marie MENKEN** as DUEL [Duelo]; **Paul MORRISSEY** as LADY MACBETH; **DZIGA VERTOV** as DUNCAN, King of Scotland [rey de Escocia]; **Jonas MEKAS** as BANQUO; **Andy WARHOL** as MACBETH; **Jean-Luc GODARD** as MACDUFF. A continuación tenemos el título ‘MACBETH. A film project by Antoni Pinent’, y la imagen de Warhol que acaba decapitada. Cierra la cartela ‘A production by EDDIE SAETA’ con su logo. Las Fuentes que se toman para cada uno de los clips respectivamente es la siguiente:

Jackson POLLOCK

· *Pollock Painting*, **Hans Namuth**, 1950-1951.

Michael SNOW

· *WVLNT (Wavelength for those who don't have the time)*, **Michael Snow**, 2003.

Marie MENKEN

· *Notes on Marie Menken*, **Martina Kudláček**, 2006.

Paul MORRISSEY & Jean-Luc GODARD

· *Room 666*, **Wim Wenders**, 1982.

DZIGA VERTOV

· *Vertov Filmed in Person*, 1920-1930.

Jonas MEKAS

· *Award Presentation to Andy Warhol, Jonas Mekas, 1964.*

Andy WARHOL

· *Anthropological Sketches: Friendships and Intersections Scenes From the Life of Andy Warhol, Jonas Mekas, 1963-1990.*

'Decapitación Andy Warhol'

· *Andy Warhol, Kim Evans, 2002.*

Este pequeño montaje de algo menos de cuatro minutos es el que nos introduce en algunas de las fuentes que se pretenden trabajar para el conglomerado del proyecto cinematográfico que se intuye. Algunas de las imágenes y su contexto, quizá no sean tanto de la acción o del personaje tal y como quedará representado pero sí sirve para ponerle un rostro y sobre todo en algunos de los clips utilizados para ponerle voz, como es el caso de Paul Morrissey [Lady Macbeth] y Jean-Luc Godard [Macduff], extraídos del film que realizó Wim Wenders en Cannes de 1982, titulado 'Room 666', en el que a partir de una selección de cineastas que por aquella edición estaban presentes en el festival, Wenders los congregó allí para filmar unas declaraciones de cada uno de ellos en los que hablaran sobre el futuro del cine. Estas dos breves intervenciones nos dan la pista de esa línea metacinematográfica que plantea el trabajo. Así como el clip de Marie Menken, a través de su acción la que veremos también el uso de cámaras en 16mm como armas de batalla, al igual que la empleada para llevar el registro tomado por el propio Gerard Malanga, en la que queda impresa la propia fisicidad del soporte fílmico, con esa textura propia del 16mm.

El clip en el que aparece Jonas Mekas [Banquo], a pesar de su breve duración identificamos rápidamente su singular forma de filmar, a modo de rápidas ráfagas y casi siempre en montaje en cámara.¹²⁰ También a destacar de esta selección es de Michael Snow, que representaría lo sobrenatural, es el único de los autores de este casting en el que

¹²⁰ Técnica que quiere decir que durante el mismo acto de la filmación ya se piensa en la cadencia de su montaje. De ahí que se denomine 'montaje en cámara'.

no aparece como persona sino ‘personificado’ con un fragmento de una de sus piezas de su filmografía.¹²¹ El extracto de Dziga Vertov, es uno de los pocos existentes de apenas un minuto de duración en la fuente original, y está integrada como extra en la edición de ‘Entusiasmo’ del sello austriaco Index. También sucede algo parecido al famoso documento de Jackson Pollock realizado por Hans Namuth. Existían anteriormente fotografías, también de Namuth, que retrataban a Pollock en su estudio en pleno éxtasis de ‘Action Painting’. Imágenes clave para la primera secuencia de la batalla tal y como veremos más adelante en el análisis de los *teasers*.

Por último la imagen de Warhol, la primera de ellas lo vemos en un contexto inusual al que estamos acostumbrados, es decir el de su querida ciudad de Nueva York. En esta imagen –en plano seguido- lo vemos en un bosque, en la que podemos ver algunas varios árboles a su espalda y un lago. En su mano aguanta un Oscar, el codiciado premio que toda persona del mundo cinematográfico ha soñado ganar en alguna ocasión. Por supuesto, Warhol nunca ganó este premio, pero funciona en esta breve presentación como símbolo de ambición, como una meta a alcanzar. Tampoco estamos diciendo que esta sea una de las imágenes a incluir como real en montaje, pero quizá sí funcionaría como motor o dentro de un sueño de poder o sueño literal dentro de la narrativa.

En cuanto al audio, se han respetado las fuentes en gran medida, es decir casi todas las presentaciones del *casting* permanecen sin sonido, excepto la de Michael Snow, Marie Menken, Paul Morrissey y Jean-Luc Godard.

La última de las imágenes de Warhol en este vídeo del ‘casting’ –después del título del proyecto-, es donde ‘pierde’ literalmente su cabeza, pertenece originalmente a uno de sus

¹²¹ Aunque en el ‘guión’ actual el bosque de Birnam estará ‘ilustrado’ por una de las películas de Stan Brakhage, concretamente ‘*The Wold Shadow*’ (1972).

célebres capítulos de su programa *'Andy Warhol's TV'* de los '80. Aunque debido a las dificultades para acceder a dicho material directamente, está extraído de uno de los muchos documentales biográficos que han dedicado a él. Esta imagen sería un guiño directo al último de los actos, el quinto, de la tragedia de Shakespeare, en la que Macduff decapita a Macbeth en la última batalla. Macduff, el personaje no nacido de mujer –aquí en referencia al formato digital, 'aquel que no es filmico'–, y en un contexto que es el del vídeo o de la televisión.

El tercero de los comandos del menú, 'sketches', contiene un montaje de poco más de nueve minutos. Las fuentes de imagen y sonido utilizadas para su construcción son las siguientes:

ACT I / SCENE II

Image:

- *Films chronophotographiques 1890-1904. Insecte. Libellule*, Étienne-Jules Marey, 1891.
- *Decasia: The State of Decay*, Bill Morrison, 2002.
- *The Man with a Movie Camera*, DZIGA VERTOV, 1929.
- *Pollock Painting*, Hans Namuth, 1950-1951.
- *Notes on Marie Menken*, Martina Kudláček, 2006.
- *Andy Warhol*, Marie Menken, 1965.
- *Symphony of the Donbas (Enthusiasm)*, DZIGA VERTOV, 1930-1931.

Music:

- *Island*, King Crimson. "Island" (Virgin, 1971)
- *Madama Butterfly. Act. 2. First Part: Un bel di vedremo*, Maria Callas. (Emi Records, 1955 / 1987)
- *Anthropological Sketches: Friendships and Intersections Scenes From the Life of Andy Warhol*, Jonas Mekas, 1963-1990.
- *The Black Angel's Death Song*, The Velvet Underground. "The Velvet Underground & Nico" (Verve, 1967)

ACT I / SCENE IV

Image:

- *Award Presentation to Andy Warhol*, Jonas Mekas, 1964.
- *Empire*, Andy Warhol, 1964.
- *Andy Warhol*, Kim Evans, 2002.

Music:

- *I'll Be Your Mirror, The Velvet Underground*. "The Velvet Underground & Nico" (Verve, 1967)
- *Ghosts of Thelema, John Zorn*. "Moonchild" (Tzadik, 2006)

De los nueve minutos que consta todo el montaje, siete y medio pertenecen a la 'Escena II' del 'Primer Acto' de la obra de Shakespeare, indicado en la pantalla en la parte inferior derecha con letra blanca. A partir de estas separaciones, podemos intuir las intenciones de seguir fidedignamente la acción del original. Tengo que aclarar que hasta a día de hoy no está decidido la forma de cómo se va a *orientar* la narración para el espectador, en el punto actual quizá sólo se ponga la separación de los cinco actos en cartelas durante el metraje pero poco más. Es una decisión que se tomará finalmente cuando el film este todo ensamblado y se pueda valorar el conjunto, tanto a nivel narrativo como de ritmos. Quizá el ideal es que no contenga nada externo al metraje seleccionado para su construcción, es decir no insertar cartelas extras o numeraciones, y si estuvieran con el propósito tan sólo como puntos de anclaje para un espectador desconocedor de la obra original de Shakespeare. En su defecto la obra no pretende subestimar al potencial espectador, sino potenciar al máximo todos sus contenidos seleccionados para ello, con el fin de que el conjunto sirva para atrapar e hipnotizar con sus imágenes, ritmos y fuerza cautivadora a esa potencial audiencia.

Pero bien, en aquel momento de 2009, en el punto que estaba al empezar a realizar dicho vídeo partía todavía de poco tiempo de investigación de los materiales así como del contexto histórico a abordar, tal y como iremos viendo a través de este análisis.

Que sea la segunda escena del primer acto fue por su contenido, en el que podía plasmar a partir de un montaje paralelo algunas de las ideas que tenía más claras, es decir ese enfrentamiento en la primera batalla entre el movimiento del 'Expresionismo Abstracto

Americano' simbolizado por Jackson Pollock como máximo referente, y el del auge y movimiento sucesor en la línea del temporal del 'Pop Art', encabezada por el icónico Andy Warhol.

Después de una introducción de la descomposición del movimiento a partir de las imágenes del fotógrafo francés Étienne-Jules Marey y la presentación de algunos planos del 'El hombre de la cámara' (1929) de Dziga Vertov, mezclados con algunos materiales de las bañeras de revelado del film 'Decasia: The State of Decay' de Bill Morrison. La manera en que se muestra aquí el enfrentamiento en Pollock y Warhol, tiene el propósito de mostrar algunos de los documentos más conocidos de ellos, o bien atrayentes en los que un espectador pueda rápidamente identificarles en sus trabajos por los que fueron conocidos. Es decir, Pollock trabajando su estilo de *disparar* pintura base de lanzamientos con el pincel a mano alzada sin tocar el lienzo, sólo con la acción; y Warhol trabajando en compañía en la Silver Factory, preparando su famosas 'Brillo Box' en 1964, para acabar la batalla con el trabajo de la serigrafía, aquí activada como si de un dispositivo se tratara. La imagen que cierra esta esta escena, después de ver a Pollock borrando su nombre en un cristal; con Warhol avanzando con varios de los lienzos de fondo de la viuda Jackie Kennedy. El montaje paralelo, junto con al música de Maria Callas como fondo sonoro,¹²² crea una atmósfera propicia para el combate ente ambos, el rey Sweno [Pollock], contra el incipiente y mano derecha del rey Duncan, Macbeth [Warhol]. Tras la batalla, suena una canción de The Velvet Underground, 'The Black Angel's Death Song' (1967), que enlaza con el audio del primer film sonoro de Dizga Vertov 'Entusiasm' (1931), del que vemos sus imágenes en sincronía para cerrar la batalla, y simbolizando su triunfo.

¹²² A lo largo de la investigación, dedicada a la parte de las músicas que solían escuchar los protagonistas, especialmente Warhol, Pollock, Godard, etc; encontramos que durante las sesiones de trabajo en la Silver Factory, se ponían mucho los discos de ópera de Maria Callas.

Tal y como he indicado antes, en el montaje actual, este desfase temporal no se da, siendo otras las imágenes que contrastaran con las de Pollock en el caso de Warhol, tal y como queda representado en el Acto I que hay reproducido en el capítulo III, de los ‘Anexos / Portafolio’.

La segunda parte del montaje de este ‘sketches’, pertenece la ‘Escena IV’ del también ‘Primer Acto’. Suena la canción ‘*I’ll Be Your Mirror*’, interpretada por la voz de Nico y el grupo The Velvet Underground. La imagen es la de un retrato perteneciente a un registro de Jonas Mekas, es el día de la entrega del 6º Premio anual de la revista ‘Film Culture’ en diciembre de 1964, aquí representado por un tiesto de frutas. La imagen y sonido, por corte, se interrumpe con la entrada de un extracto del film ‘*Empire*’ (Warhol, 1964), un retrato nocturno del Empire State Building, el que será el símbolo de la ambición. Después de un silencio con la imagen del plano del edificio, progresivamente entran los acordes disonantes y amenazantes del ‘*Ghosts of Thelema*’ de John Zorn. Por corte aparece el rostro, con apariencia espectral o de cadáver, de Warhol en un continuo *zoom out*. Por corte aparece el título del *teaser*.

El conjunto de todo el montaje contiene aquellos elementos que requiere un *teaser*, es decir un puñado de imágenes y sonidos que nos ayuden a situar alguna de las acciones de la trama, en la que se presentan sus personajes principales. Sí se daba con ello directamente en el *casting*, mientras que en el montaje se trató de probar algunas de las ideas que me rondaban por al cabeza, o al menos las que tenía más claras por aquel entonces. Este primer montaje, no está tan regido por la rigurosidad de las fechas, como por los ritmos y poner al lado una selección de imágenes-ideas con otras para ver esos primeros enlaces y choques. Como es obvio, antes de llegar a ese primer enfrentamiento, se requiere muchos más minutos de situación, y demás. Y como hemos comprobado han quedado fuera

personajes tan importantes como son Jonas Mekas y Jean-Luc Godard -que sí estarán presentes en algunas versiones más tardías de *teaser*-.

Visto a día de hoy quizá este primera montaje sí consigue encajar ciertos elementos como son los propios del dispositivo cinematográficos, allí están los retales de película que se mueven frente a una mesa de luz, unas tijeras que cortan el metraje, una rueda que recoge el film de 35mm, una gran bañera de revelado, la cámara-ojo de Dziga Vertov enfocando y desenfocando, etc. Eso está ahí, quizá más en forma de amalgama de imágenes que se suceden, que de una narrativa con los tiempos adecuados. Pero consigue un ritmo y transmitir una unión coherente de unas imágenes sugerentes en las que vemos ciertos personalidades importantes de la escena del arte contemporáneo del siglo XX, quizá más vinculada aquí en esta muestra con la pintura que el campo cinemtaográfico.

En el último comando de esta primera versión de teaser están los créditos. Allí se recogen las fuentes de imagen y sonido utilizadas para el *casting* y el montaje de los ‘stetkches’.

- el **segundo** de los *teasers* se completó en septiembre de 2009. El menú es el mismo que en al anterior versión, al igual que los contenidos de los comandos ‘introducción’, ‘casting’ y ‘credits’. Mientras que el contenido de ‘sketkches’ es el que queda modificado. Ahora el montaje es de diez minutos y medio, y subtítulado al castellano. Las dos escenas elegidas para el montaje son las mismas de anterior versión, aunque a diferencia de aquella esta se encuentra intercalada por textos extraídos de la fuente original de Shakespeare, como si de acotaciones se tratara. Para la ‘Escena II’ del ‘Pimer Acto’, las frases seleccionadas que van alternando con el mismo montaje de la anterior versión son:

- [in 00' 22"] *Alarum within...* / Sonido de trompas... [intercalado con la imagen de la libélula de Marey].

- [in 00' 47"] *Enter King of Scotland [Duncan].* / Entra el Rey de Escocia [Duncan]. Esta cartela está justo en la primera imagen de Dziga Vertov, presentado aquí con la el objetivo de su cámara en primer término, corrigiendo el foco.

- [in 00' 57"] *Vertov! / Vertov!* [intercalado con varios planos de la cámara anterior, y su contraplano en la que imagen va definiéndose desde lo borroso].

[hasta la entrada de Jackson Pollock,

- [in 02' 04"] *But the Norwegian lord, surveying vantage, With furdish'd arms, and new supplies of men, Began a fresh assault.* / Viendo el Noruego su ventaja, con renovadas huestes y con más hombres de refuerzo, inició su nuevo asalto. [letras sobreimpresionadas encima de la imagen de Jackson Pollock cambiándose su calzado para trabajar. La pantalla antes sufre un cacheado, oscureciendo así los contornos para una mejor visibilidad del texto y concentración en él].

- [in 02' 53"] *Dismay'd not this. Our captains, Macbeth and Banquo? / ¿Y nuestros capitanes, Macbeth y Banquo, se asustaron?* [cartela-bisagra, entra por corte después de las imágenes del celuloide de 35mm de Vertov corriendo en una mesa de luz. Al final de la cartela, saliendo por encadenado con la imagen siguiente, se nos presenta a Andy Warhol, todavía no había aparecido en escena. Acompañado de Gerard Malanga, en la obra Seyton, escudero de Macbeth. Ambos caminando por las calles de Manhattan con unos lienzos bajo el brazo.]

- [in 03' 31"] *Yes; As sparrows, eagles, or the hare, the lion. If I say sooth, I must report they were. As cannons overcharg'd with double cracks; So they Doubly reodoubled strokes upon the foe. Except they meant to in reeking wounds, Or memorize another Golgotha, I cannot tell-* / Sí; como los gorriones a las águilas, o la liebre al león. Diré, en honor de la verdad, que eran como cañones doblemente cargados: de tal manera ellos redoblaron sus golpes contra el enemigo. Si su deseo fue sumergirse en la sangre humeante, o si recordar un nuevo Gólgota no podría decirlo... [por corte, la siguiente después de la

cartela es la de una bola de discoteca que nos abre el espacio interior de la Silver Factory. Con la música distorsionada de The Velvet Underground].

- [in 05' 00"] *Norway himself, with terrible numbers, Assisted by that most disloyal traitor, The Thane of Cawdor, began a dismal conflict* / El mismo rey de Noruega [Sweno – Pollock] con sus terribles hordas, con el apoyo del traidor más ruin, ese Señor de Cawdor [Hans Namuth¹²³], inició la lucha. [La cartela aparece sobre la imagen en movimiento de Jackson Pollock de frente pintando, con su conocido particular estilo del ‘action painting’. La cartela está mostrado en el centro, con los 4 bordes oscurecidos para enfocar la acción. El sonido que se escucha es el disco de Maria Callas, que antes hemos visto poner en el interior de la Silver Factory, como inicio de la batalla. Después de la cartela continua el montaje paralelo de los rivales Pollock-Warhol en sus respectivos espacios de trabajo y en plena acción, con la particularidad que ambos trabajan en el suelo. La música va en crecimiento, en relación la acción y el ritmo del montaje paralelo crecen].

- [in 06' 37"] *Till that Bellona's bridegroom, lapp'd in proof, Confronted him with self-comparisons, Point against point, rebellious arm 'gainst arm* / Hasta que, en sólida armadura, el recién desposado con Bellona lo enfrentó, cuerpo a cuerpo, hierro con hierro, brazo rebelde contra brazo. [La cartela está con el fondo negro. Entra después que el montaje paralelo haya llegado hasta su culminación, en el que la voz de Callas va apangándose en encadenado, para dar paso al sonido de la aguja del giradiscos, surcando en el vinilo. Este sonido se mantiene en progresivo crecimiento de volumen durante la duración de la cartela. Cuenda acaba ésta, la imagen que entra a continuación es la de las serigrafías terminadas de Jackie Kennedy en blanco y negro, mostradas a modo de de proyección cinematográfica, con una cadencia lenta, similar a las que tendrán las

¹²³ Como recordatorio, Hans Namuth es quién lleva a cabo la filmación del documento de Jackson Pollock pintando. Namuth también era bien conocido por sus retratos fotográficos a artistas, con quien ya había experimentado antes con Pollock en su estudio en Springs.

proyecciones de los films de Warhol como seña identitaria. En vez de ser proyectados a la velocidad estándar de 24 fps, estos se proyectarán a 16 fps, en la que el ‘flickeo’ [parpadeo] se hace más visible.]

- [in 07' 36"] *Curbin his lavish spirit; and, to conclude* / Doblegando su ímpetu; y, para concluir, [La cartela es con fondo negro, las imágenes que la preceden son las de Warhol avanzando con paso rápido frente a sus serigrafías del trabajo terminado, luego en silencio aparecía por corte Pollock escribiendo su nombre en un cristal. Empezaba a continuación a sonar con contundencia los acordes disonantes de The Velvet Underground, ahora con la voz de Lou Reed. Justo la imagen después de la cartela, por corte vemos a Pollock borrar su nombre tras el cristal. La batalla está terminado, y ya sabemos quién es el derrotado].

- [in 07' 45"] *The victory fell on us-* / Nuestra fue al victoria. [El intertítulo en esta ocasión, justo después de Pollock quitando su firma, recae sobre al imagen de Warhol avanzando. Corroborando así su victoria. En la que el sonido da constancia de la llegada de la época del sonoro en el cinematógrafo, como veremos en imágenes más adelante, pero aquí anunciadas en el sonido con la imagen de Warhol recorriendo su trabajo, hasta detenerse frente a su propia imagen reflejada en el espejo de una de las paredes de su Silver Factory.

- [in 07' 57"] *Great happiness!* / ¡Oh, dicha inmesa! [Esta cartela entra justo después de Warhol enfrentándose al espejo. La siguiente imagen es la de un oído en primer término, perteneciente al primer film sonoro de Dziga Vertov de 1930-1931].

- [in 08' 34"] *No more that Thane Cawdor shall deceive osu bossom interest; Go pronounce his present death, and with his former title greet Macbeth. What he hath lost, noble Macbeth hath won.* / El Seños de Cawdor [Hans Namuth] no ha de volver a traicionar nuestros más apreciados intereses: que se proclame su inmediata muerte y se salude con su título a Macbeth. [Esta es la cartela que cierra la escena, después de la imágenes del film de Dziga Vertov en el que el audio indica su propio título ‘Entusiasmo. Sinfonía Donbass’. La cartela, que son las palabras del porpio Vertov, anuncia su decisión de ejecutar al

traidor, y darle su título al valiente Macbeth, como recompensa por su gran trabajo en la batalla. Así de esta forma es como la primera de las profecías en la obra de Shakespeare se hará realidad.

El texto del original seleccionado para 'Escena IV' del 'Primer Acto', es la siguiente:

- [in 09' 05"] *Worthy Cawdor!* / ¡Noble Cawdor! [El intertítulo aparece impresionado en imagen –sin modificar aquí los bordes-, justo en el momento en el que Warhol recibe el premio que le reconoce con su nuevo título gracias a su valentía en la batalla. Recordemos aquí que Warhol es el guerrero del rey, y que el Señor de Cawdor anterior estaba traicionando a su rey realizando un film en 16mm junto a Pollock, la persona contra la que luchaban, aquí representado como el Rey de Noruega. La música que se oye durante la escena es la de The Velvet Underground 'I'll Be Your Mirror' cantada por Nico].

- [in 09' 48"] *The Prince of Cumberland! That is a step on which I must fall down, or else o'erleap* / ¡Príncipe de Cumberland! Un obstáculo nuevo para que yo me hunda, a menos que lo evite. [Intertítulo precedido por las imágenes del Empire State Building de noche. Las palabras aquí son de Macbeth-Warhol, dichas en el momento que el hijo de Dziga Vertov es anunciado como sucesor de la corona de su padre. Es entonces cuando Warhol descubre su primer obstáculo, al menos en lo anunciado en la profecía que él anunciaba como rey. Las imágenes que siguen al intertítulo son las del zoom out repetido varias veces sobre el rostro de Warhol, iluminado cenitalmente, al igual que veríamos en su conocido film 'Blow Job' (1964), bajo la amenazante música de los acordes de John Zorn, responsable de las partes originales que compondrá para el largometraje resultante].

- [in 09' 56"] *For in my way it lies. Stars, hide your fires! Let not light see my black and deep desires.* / Pues se atraviesa en mi camino. ¡Estrellas, ocultad vuestro fuego! Que la luz no haga ver mis oscuros deseos escondidos. [Este intertítulo aparece encajado en medio de ese zoom out del rostro de Warhol, antes y después. Y el contenido es la continuación de las

palabras que pronuncia Macbeth-Warhol, del intertítulo anterior. Pidiendo que no afloren sus malas acciones despertadas por su ambición a partir de las profecías anunciadas de las brujas.¹²⁴ El sonido sigue siendo el de los acordes de Zorn, creando así una atmósfera tenebrosa y oscura].

- [in 10' 03"] *The eye wink at the hand; yet let that be, which the eye fears, when its done, to see.* / Qué no vean los ojos lo que las manos hacen. Qué se cumpla lo que los ojos temen ver si llega a ejecutarse. [Todavía dentro de ese zoom out sobre el rostro de Warhol en bucle, tenemos el último de los intertítulos de esta segunda versión del *teaser*. Son las palabras de Macbeth-Warhol las encargadas de cerrar esta escena IV, pidiendo coraje y que sea su destino el que decida sus acciones. La música se mantiene resonando en sus amenazantes atmósferas de guitarra eléctrica y batería acompañada].

La realización de esta segunda versión, tiene que ver no por un temor a que el espectador tuviera unas líneas de texto del original para agarrarse, sino que fue una opción tomada tras mostrar la primera versión a la productora EDDIE SAETA. En aquella ocasión el feedback fue que no se entendía muy bien la trama, ellos como espectadores podríamos encasillarlos como los que conocen la obra de Shakespeare por las otras adaptaciones existentes en el cine o de alguna representación en teatro, y por las que había un desconocimiento de las fuentes que se estaban trabajando, e incluso la figura de Warhol sólo la conocían como la de pintor. Así que tomé la decisión, como una prueba para mí pero también para ganar a otra audiencia, de *salpicar* el montaje de la primera versión, pero introduciéndole esos pies o acotaciones –aunque fuera líneas de texto de los personajes-, para así poder situar la o atar las imágenes con la fuente original que se trataba

¹²⁴ Para entender mejor las acciones del original de Shakespeare, dirigirse al capítulo I de los 'Anexos / Portafolio'.

adaptar. No quería decir con esto que el montaje que quería hacer pudiera ir en esa línea, pero a la hora de tomar la decisión por saber qué versión acompañara la convocatoria de las subvenciones autónomas del ICIC, la decisión unánime por parte de las personas de la productora y aquellos que asesoraban el dossier para su presentación lo tenían muy claro, era la segunda versión con texto la que debía presentarse. Entonces cedí por la segunda, siendo consciente que el objetivo para todos era conseguir la financiación, de ahí al resultado final podía ser bien distinto así que no me preocupaba realmente. Ya por aquel entonces me sentí cerca de los comentarios del cineasta experimental del entorno de Meksas y co-fundador del New American Cinema Group en 1960, Markopoulos decía al respecto: “ In the beginning of the motion picture, the film frame had great potential. But with the introduction of sound, a part of the frame was relegated to the service of the soundtrack. Aesthetically opposed but artistically united, sound and image failed to achieve that poetic unity in cinema that everyone had envisioned. Word and image conflicted, forcing images to become conventional, and sound retarded, rather than added to, the development of film form.”¹²⁵

Soy consciente que para situar la obra, y no habiendo una voz narradora, era la mejor solución para ir dando pistas de los personajes que participaban en las acciones. Aunque por veces creo que esos textos todavía hacen crecer los malentendidos de la propuesta artística a llevar a cabo, si estas estaban pensadas para dar un primer *bocado* de lo que sería su resultado final. Pero realmente, como prueba de montaje y ver cómo encajaba el texto con la imagen funcionaba. Hasta ese momento, también me servía cuando hacía algunas pases de mis piezas, me gustaba cerrar con la proyección de algunos de los dos *teasers* como avance explicativo de lo que estaba inmerso en mi trabajo por aquel entonces.

¹²⁵ - **MARKOPOULOS, J. Gregory** (1963). ‘Towards a New Narrative Film Form’, en - **WEBBER, Mark** (Ed.) (2014). *Film as Film. The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*. Londres, Gran Bretaña: The Visible Press; p. 207.

Aunque no convencido con lo que presentaba empecé a pensar en un **tercera versión** de *tesaser*, esta se hizo a inicios de 2010 en marzo. Siempre contando con la creativa colaboración de Cristóbal Fernández para este trabajo. En la tercera versión ya se ha introducido la tipografía que se incluyó para el libreto-teaser, aquella diseñada por David Torrents, con quien ya había trabajado anteriormente en otras colaboraciones como comisario o bien en publicaciones.

Si un menú de presentación, el dvd se activa con un vídeo-montaje de poco más de diez minutos, que trata de combinar varias líneas que contenían las dos anteriores versiones, es decir los montajes de ‘casting’ y ‘sketches’. Pero ahora sin querer centrarse en dos escenas concretas y sin el anclaje del texto. Lo que propuse para esta versión fue trabajar un montaje más libre, centrarse en otro tipo de asociaciones entre las imágenes, sin querer narrar nada en concreto, pero sí ir introduciendo algunos de los personajes en esta versión, a modo como hacía Jean-Luc Godard en sus capítulos de ‘*Histoires(s) du cinéma*’ (1988-1998). Viéndolo a día de hoy creo que no funciona tan bien como las anteriores versiones, pero sí contiene elementos nuevos tanto de imagen –incluso en su composición–, como de audio. En esta aparece los personajes de Banquo = Jonas Mekas y Macduff = Jean-Luc Godard, que no estaban los anteriores montajes todavía.

Muchos de los planos, así como montaje en paralelo, ya estaba en las versiones anteriores, pero aquí con el suyo de la letra-presentación queda más resaltada su función. Por ejemplo en el cronofotograma de la imagen de la libélula de Étienne-Jules Marey, aparecen asociadas a ella las palabras ‘photography – movement’, a partir de esa asociación de parpadeo de su movimiento a partir de imágenes estáticas que nos recuerdan el origen o la esencia del cinematógrafo, cuando todavía no existía la cámara ni el proyector motorizado, y en su defecto se debía hacer con la mano.

La imagen que viene a continuación, respetando todavía las mismas fuentes y montaje de las dos versiones anteriores, es el que proviene de ‘*El hombre de la cámara*’ (Dziga 200

Vertov, 1929). Con él se presenta al Duncan, Rey de Escocia. Con la diferencia que ahora no son mudas las imágenes, sino que van acompañadas del audio de la versión de ‘The Alloy Orchestra’. Manteniendo la misma fuente sonora, vemos la sucesión de planos de las bañeras de revelado, con la mano que nos muestra el celuloide en sus químicos para su procesado. Sobre estas imágenes aparecen en sobreimpresión la palabra ‘nitrate’, aquella que hace alusión a los elementos de la que se componía la base de la película. Todavía con la misma fuente de sonido hace aparición de nuevo, por su sucesión lógica de imágenes, aquellas que dan constancia de las fases de trabajo de toda película estándar: filmación, revelado, montaje. Vemos unas manos sosteniendo el material traslúcido sobre una mesa de luz, y un manos que cortan el material. Sobre esta esta imagen aparece impresionado ‘El arte del montaje’, haciendo referencia a una de las virtudes por las que era reconocido el trabajo de Dziga Vertov.

Uno de los ejemplos respecto a las asociaciones libres, es la manera en cómo enlaza en esta versión la imagen de la bobinadora recogiendo un tira de film, con ese movimiento circular, y su asociación con la imagen de la mano de Jackson Pollock removiendo la pintura, ya sea para hacer la más líquida o para para mezclar los colores. Ahora el sonido es el original de la fuente del film de Hans Namuth, ‘*Pollock Painting*’ (1950-1951). Sobre estas imágenes vemos su presentación en letra roja.

A continuación aparece la presentación del skyline de la ciudad de Nueva York, con una luz de puesta de sol anaranjada. Una voz en off nos sitúa, indicando que están en Atlantic Ave., es la voz de Banquo-Jonas Mekas. Algunas imágenes tomadas desde el tren elevado de Nueva York, y Mekas presentado en una de las azoteas de la ciudad, moviéndose de un lado para otro con nerviosismo, viste un traje que le va demasiado holgado. Mientras lo vemos posando, el audio que es el suyo, pertenece a la emblemática ‘*Reminiscences of a Journey to Lithuania*’ (Jonas Mekas, 1972). Nos cuenta cómo se hizo con su primera cámara Bólex y las intenciones de gritar que había una guerra, y que nadie sabía de ella. Su

voz se funde con las primeras notas distorsionadas del bajo de una de las canciones de ‘The Velvet Underground’, las mismas que ya estaban en las versiones anteriores, así como la imagen de Seyton-Gerard Malanga y Macbeth-Andy Warhol por las calles de Manhattan con grandes lienzos enrollados debajo del brazo. Con la imagen de Warhol, en el umbral de la puerta parado, tomado desde el interior, es la que sirve para su presentación. La puerta se abre y se cierra hasta tres veces, antes de dar paso a lo que sucede en interior de la Silver Factory.

La cadencia del montaje, ritmo, imágenes para esta escena de montaje paralelo entre los rivales Sweno-Pollock y Macbeth-Warhol, es la misma que en las versiones anteriores. Pero aquí se anuncian por lo que son representados en sus respectivos contextos artísticos o movimientos. Es decir, Jackson Pollock será presentado como ‘Expresionismo Abstracto Americano’ [King Sweno], mientras que la figura de Warhol, repetidas veces, durante el duelo lo veremos anunciado como “Rey de...”, hasta que al final de la batalla aparece como ‘King of American Pop Art’, como será conocido para una gran parte del público.

El montaje a continuación, representando la victoria de la batalla, es con la llegada del sonido inscrito en la propia proyección. De ahí que en sobreimpresión con el film de Dziga Vertov, en este caso ‘Enstusiasm’ se la que lleve la marca.

Es a partir del minuto 6 y medio del montaje que varia su contenido respecto a las dos anteriores versiones. Después del triunfo en la batalla, con fondo negro, oímos los chasquidos de la mano y lo que podrían ser unos pasos de baile. La imagen siguiente es un montaje sobrepuesto a partir de un foto de Andy Warhol delante de una de sus obras para exponer en el suelo en horizontal, concretamente ‘*Dance Diagram*’ (1962), debajo de esta tenemos un fragmento del film ‘*Bande à part*’ (1964) de Jean-Luc Godard, esta será la primera aparición en esta segunda versión de algunas de las imágenes del futuro adversario de Macbeth, el personaje Macduff. La música para esta secuencia es la que proviene del

202

clip escogido de Godard, la que daba inicio a los chasquidos de los dedos, la música proviene de un jukebox que tenemos fuera de plano. Donde debería estar la imagen de Anna Karina, está en primer término la de Warhol tapando su rostro. Cuando la imagen de fondo hace un movimiento de cámara hacia abajo, la parte superior de la foto en la que está Warhol se va difuminando. Dejando una composición, aunque rápida en su trabajo –y sin post-producción-, apuntando las ideas de esos pasos de baile en el film de Godard, que de alguna forma están siguiendo a partir de los patrones marcados por Warhol. Concretamente hace referencia al momento en que todavía Macbeth en la obra de Shakespeare no está considerado como un traidor, y en la que el guerrero Macbeth después del asesinato de Duncan, sin que todavía sospechen de él, todavía merece un respeto.¹²⁶ En cuanto a la estética presentada en el montaje difiere mucho de los resultados que se buscan para el largometraje final, pero sí contiene las ideas grosso modo.

Quizá esta estética de esta tercera versión de teaser estaría más cerca de un trabajo de vídeo-creación, o quizá a esos guiones en vídeo que apuntábamos antes con los trabajos de los '80s de Godard.¹²⁷

A continuación de estos planos-idea del vínculo Macbeth-Godard, el montaje vuelve a tomar imágenes y parte del montaje de las versiones anteriores, justo en la que Macbeth-Warhol toma el premio en forma de cesto de frutas de manos de Banquo-Jonas Mekas. La banda de sonido para esta secuencia es la misma que en las versiones anteriores, aquella de The Velvet Underground con la voz de Nico, *'I'll Be Your Mirror'*, que haría referencia a ese reflejo del plano del espejo posterior a la primera batalla, así como al color plateado tomado para decorar toda la Factory en la que llevó a cabo la mayor parte de sus trabajos

¹²⁶ Para seguir la trama de Shakespeare a grandes rasgos, ver el capítulo I de los 'Anexos / Portafolio'.

¹²⁷ Ver capítulo 6. ¿Guión cinematográfico?

más importantes en los '60, y en la que la corte de Macbeth-Warhol pasaba la mayor parte del día y noche. El montaje del siguiente plano en esta versión sigue el mismo que la anterior, es decir el plano del Empire State Building de noche, como *leitmotiv* del proyecto, y como símbolo de ambición y poder para Warhol. Concretamente la imagen es del film 'Empire' (1964) del propio Warhol con 8 horas y 15 minutos de duración. La música para este plano en su duración, es la del citado músico-compositor John Zorn. A continuación damos paso a esa imagen en cierta forma siniestra de Warhol en zoom out sobre su rostro que se repite varias veces. La intercala una imagen de Godard, de su film 'Sauve qui peut (La vie)' (1979), ésta funciona como apunte-idea, aunque ya en muy avanzado en duración del proyecto final, sería el momento en que la brujas de indican 'Beware Macduff', antipándole con esta advertencia su desenlace. Aquel personaje no nacido de mujer, Macduff, es a quien debes temer. Siguiendo con esa capa de relaciones metacinematográficas, hace alusión al personaje de Godard como el que no nació de madre, fue arrancado del vientre antes del parte. Aquí sería representado como aquel que trabajo con medios no puramente cinematográficos, de ahí la alusión al 'vídeo y el cinema'. Pero con la contradicción que en este caso no es Caín que dará muerte a Abel, sino que será cambiado su destino tal y cómo pronostican las brujas cuando Macbeth va a hablar con ellas, después de haber ordenado la muerte de su compañero Banquo. La imagen de este film funde con el plano extraído 'The Heart of the World' (2000) del canadiense Guy Maddin, aquí presentado como el hijo de Duncan. Aunque en la presente adaptación, no será el que tome al final del largometraje el poder del reinado de su padre para restablecer el orden y la armonía, sino que el film cerrará con un discurso de un Godard ya viejo al lado del lago Lehman en Suiza, del film 'JLG / JLG, autoportrait de décembre' (1994), en la que hablará sobre el futuro del cine.

Por corte entra en imagen y sonido la figura de Macduff – Godard, extraída de sus célebres capítulos de 'Histoire(s) du cinéma' (1988-1998), en la que aparece él en persona

frente a su máquina de escribir eléctrica, dispuesto a ir destilando sus pensamientos sobre una hoja en blanco que inicia, colocada con meticulosidad y con práctica, mientras el micrófono va tomando su posición con un sonido chirriante durante su recorrido por delante de la cámara de registro. Respetando la sucesión de los planos, así como su sonido, del original, Godard da una calada a su puro que aguantaba en su boca, ahora lo coge con la mano y empieza a teclear su máquina de forma decidida. Posa fuera de campo el puro sobre el cenicero, y continua escribiendo sin detenerse por un segundo, apreciamos como las ideas y reflexiones que bullen en su cabeza, son trasladadas al papel, y recogido de esta forma su acto creativo. En el momento que acaba la frase, Godard acciona el botón para que se escriba sobre papel lo apuntado en la pantalla del máquina eléctrica, y se dispone a (re)leerlo durante su escritura, esta vez automática. Por corte dan paso a las imágenes que sugiere el texto escrito, hace referencias a fragmentos de la historia del cine, tal y como nos presenta el título de su film, pero las cartelas que interpelan dicho montaje son otras. La voz de Godard dice –lee- en voz en off el título, mientras vemos en blanco y negro a un hombre en su mecedora tambaleándose de forma un tanto nerviosa. Hay una serie de preguntas – respuestas que se van sucediendo durante el montaje sobre los propios propósitos del cinematógrafo escritas sobre la pantalla, con las características composiciones de los films de Godard y su utilización de la palabra escrita en la pantalla.¹²⁸

Los dos últimos planos del *teaser*, antes de los créditos, hacen referencia a la decapitación de Warhol y su muerte anunciada al día siguiente en el Daily News, el día 23 de febrero de 1987 a los 58 años.

¹²⁸ Para más información al respecto dirigirse al texto – **DUBOIS, Philippe** (2007). ‘The Written Screen: JLG and Writing as the Accursed Share’, en – **TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S.; WITT, Michael** (Eds). *Godard Forever*. Londres, Gran Bretaña: Black Dog; pp. 232-247.

Las cartelas finales de los créditos, son las del título del proyecto y su productora a la fecha.

En septiembre de 2010 sería la realización de la **cuarta** y última versión hasta ahora del *teaser*. Para ésta se volvió a realizar un menú para el DVD, con la misma composición que la anterior a nivel de distribución de los comandos y parte gráfica. Pero ahora, a diferencia de las dos primeras versiones, adquiere todos los elementos que se habían diseñado para el libreto-teaser en su tipografía, así como la imagen en negativo del rostro de Warhol de uno de sus múltiples auto-retratos, este en concreto de 1986. En número de comandos del menú del dvd es el mismo que en la dos primeras versiones, pero ahora tienen un orden distinto: 1. 'casting'; 2. 'teaser'; 3. 'credits'; 4. 'text introduction'. Y el cambio también se produce en uno de sus títulos, en vez de 'sketches' ahora es 'teaser'.

En lo que respecta a cada uno de sus contenidos, siguiendo el orden de los comandos. El *casting*, tiene una duración de tres minutos y medio. El orden de lo personajes que se presenta es el mismo que en las dos versiones primeras, pero en esta todos tienen un elemento sonoro, vinculados a cada uno de los personajes. Sweno-Pollock del mismo documento del que proviene la imagen tomada por Hans Namuth, con música del compositor del Black Mountain Collage, Morton Feldman; Dziga Vertov, del film 'Enthusiasm'; Banquo-Mekas, el audio es la voz en off extraída del film 'Reminiscences of a Journey to Lithuania' (1972); para Macbeth-Warhol, es una de la piezas distorsionadas de The Velvet Underground. Y los demás que ya contenían el audio, no sufren ningún cambio, así como tampoco sus duraciones. El único que queda suprimido en esta nueva versión del *casting*, es la decapitación que estaba al final. Ahora cierra con la cartela del título del proyecto, y la productora que la sostiene o acompaña. Estas cartelas ahora son coherentes con todo el diseño respecto al libreto que lo acompaña.

En el comando *teaser*, ahora tenemos un montaje que no llega a los siete minutos de duración. En él se encuentran muchas de las imágenes utilizadas en la pasada versión, pero ahora más sintético y con otro orden de las imágenes destila mejor los propósitos de la función de un *teaser*. Quedan mejor unidas ciertas correspondencias, en las que las imágenes no dan la sensación de sentirse atadas a una narrativa precisa en su adaptación, y desprenden de esta forma el potencial que encierran en sí mismas. Aquí no queda la sensación de una rivalidad en sus disciplinas y movimientos artísticos como sucedía antes, al reducir los tiempos, las imágenes fluyen de manera más dinámica y apuntan ciertas pinceladas que nos sugieren más que marcar una línea de lectura cerrada.

Siguiendo del inicio de esta nueva versión vayamos descubriendo y desgranando los cambios que conlleva. Ahora el montaje ya no arranca con las imágenes precinematográficas de Marey, sino que –todavía en negro- es la voz de Banquo-Mekas el que sitúa la acción en su emplazamiento concreto de la ciudad de Nueva York. Nos anuncia que hay una guerra, aunque la gente desconoce. Por aquel entonces, en la realización de este nuevo *teaser*, la figura de Mekas se me volvió como alguien que podría hacer las funciones de narrador omnisciente, gracias no sólo a los documentos que tiene desde los '50 y toda la formación de los cineastas, sino que a partir de su proyecto '*365 Day Project*' para Apple en 2007, en el que cada día debía de hacer un vídeo, contiene materiales bien interesantes que permitirían jugar con el romper del tiempo en sus momentos narrativos, singular es el vídeo '*Day 361*', del 27 de diciembre que Mekas recorre los lugares de las Factories y emotivo es el momento que nos dice cuál fue el lugar donde vio por última vez a Warhol, en la plaza Union Square comprando manzanas.¹²⁹

¹²⁹ La sinopsis que acompaña al vídeo (*Day 361*. Jonas Mekas 365 Day Project. December 27, 2007. 6 min. 11 seconds: "In search of Andy Warhol's Factory! Jonas visits the sites of Warhol's three "factories". The first and most famous location on 47th Street is now a park above a parking garage. He asks the security guard and a passerby if they know who Andy Warhol was. Then he goes to the vicinity of the second and the third, near Union Square Park. He films the farmer's market, and shows footage he shot of filming Andy

En esa ubicación que nos da Mekas en esta nueva versión de teaser, en el ocado de la ciudad, con su icónico skyline en el que vemos las silueta del Empire State Building, un tren elevado pasando en el que el sol al fondo recorre sus ventanas, recordándonos así el mecanismo interno del propio dispositivo del cinematógrafo. De repente entra en plano nocturno del Empire, con el sonido del *'Waveleght'* (Michael Snow, 1967), es perturbador de alguna manera, como una intromisión en esos planos de la puesta de sol que estábamos apreciando. A continuación las imágenes de los trenes de Nueva York se suceden, así como la voz de Mekas explicando su relato de la guerra, y sus propósitos de querer que se supiera de ella. El edificio el Empire nocturno, vuelve a intecidir e interrumpir, ahora algo más largo en su duración y con el audio un poco más presente. Vuelve a entrar otro bloque de imágenes de la ciudad de fondo vista desde el tren elevaod en movimiento, y Mekas siguiendo en su discurso. La siguiente vez que entra el edificio de Empire de noche, lo hace con una imagen sobrepuesta en negativo. Por momentos se nos aparece como si fuera una calavera, el edificio poco a poco va desapareciendo por encadenado para ir dejando paso al rostro, hasta que cambia de la imagen en negativo a positivo. Reconocemos entonces el rostro del Macbeth-Warhol, la primera vez que se presenta en este *teaser*, y esta vez vinculado desde el inicio a la imagen del poder-empire, con su edificio al fondo como símbolo y metáfora en el proyecto audiovisual. La imágenes que continúan, encadenadas ahora por la misma fuente sonora, son las bañeras de revelado, ahora de manera mucho más sintética, en solo dos planos –queda fuera la mano que sacaba el celuloide de los tanques del procesado-. La siguiente será la fase de montaje, del film *'El hombre de la cámara'* (1929) de Dziga Vertov, una tira película corre entre las manos, recordándonos al efecto que producía antes el paso del tren por la vías de Nueva York. En

there buying apples (the last footage he ever shot of Warhol, he says). The film portrays a culture lost, as we see the drab residential, and depressingly commercial situations that now stand in the Factories' stead."

montaje paralelo a esas manos viendo la película pasar, hay el objetivo-ojo de la cámara de Vertov, tomada de la misma fuente. El diálogo ahora se establece con las imágenes corriendo frente a nuestros ojos, y el objetivo de la cámara corrigiendo su enfoque. En las versiones anteriores el contraplano del *ojo* de la cámara eran unas flores en un campo abierto, movidas por el viento. El siguiente plano de la fase de montaje, la tira se detiene entre las manos y es una tijera que entra en el cuadro y corta la cinta. Su continuación es el aparato de rebobinado recogiendo la película, que antes de haberla cortado, quizá para prepararla para su exhibición. En encadenado entran las imágenes de Warhol con Malanga por las calles de Nueva York con unos lienzos bajo el brazo, dirigiéndose al estudio de trabajo. En este montaje Warhol sólo aparece una vez en la apertura de la puerta, y acto seguido le vemos entrar. Ya no existe esa repetición de la puerta, ahora todo es más ágil, sin enfatizar en esos elementos. Un plano nuevo entra en el montaje, aquel que hacía referencia al duelo, en él vemos las siluetas en contraluz de Marie Menken y Warhol en una azotea de la ciudad de Nueva York con la puesta de sol al fondo. Es un duelo a *muerte*, llevado a cabo con cámaras de 16mm Bólex, las armas que portaban al inicio ambos guerreros de Duncan, tanto Macbeth-Warhol como su compañero de batalla Banquo-Mekas. En la caída del cuerpo abatido de Marie Menken, se conecta con el movimiento del siguiente, este es Jackson Pollock de perfil frente a uno de sus lienzos, se agacha para contemplarlo más de cerca. La siguiente imagen es la de Pollock revisando, ahora con las manos un campo invisible que se nos aparece entre él y la cámara de registro, la toma está realizada desde abajo hacia arriba, con un cielo de fondo azul sin nubes. Percibimos a través de la realización de la firma que se trata de una superficie de cristal en la que aplica la pintura. El audio de los planos de Pollock son los mismos del mismo archivo.

La secuencia que continúa es la del interior de la Silver Factory, en la que uno de sus ayudantes pone en el giradiscos el que será uno de los admirados temas de Warhol interpretado por la cantante de ópera Maria Callas. La secuencia de este enfrentamiento es

mucho más corta, y quizá no tan violenta, o en la que se desprende más un amor por sus respectivos oficios y saber hacer, que una rivalidad. Se muestra en paralelo el trabajo del 'Action Painting' de Pollock, y el de los preparativos de las 'Brillo Box' y algunas de las serigrafías de la viuda del presidente Kennedy, Jackie. El conjunto de todo el montaje está sostenido o unido por la música de la pieza de ópera, hasta la llegada de Warhol frente al espejo. El hecho de no cambiar de música, como sucedía antes tras la serigrafía, hace que se vea de una forma más compacta y fluida, y de ahí quizá que el carácter agresivo no esté tan presente como en las versiones anteriores. El plano que cierra esta parte es el de Pollock borrando su firma con agua, ahora sin música alguna.

El siguiente segmento se abre con esa misma secuencia del retrato de Macbeth-Warhol rodeado de su corte para recibir el premio por sus aportes en la cinematografía en diciembre de 1964, consecuentes del 6º Premio de la revista 'Film Culture'. La música sigue siendo la misma que en las versiones precedentes, el tema de 'I'll Be Your Mirror'. Al final del plano se funde la imagen con el vientre que está siendo abierto, aquel que procedía el film de Guy Maddin, el audio se pierde. Y esta imagen es la que presenta al personaje de Macduff-Godard, con los siguientes planos que vimos en la versión tercera, todas ellas extraídas de 'Histoire(s) du cinéma' (1988-1998) de Godard. Así como la decapitación y la portada del 'Daily News' informando de su muerte. Todo ello se mantiene igual.

Esta última versión del *teaser*, la cuarta, es quizá con la que me siento más satisfecho. Por el hecho de que consigue presentar a los personajes de la trama, pero sin hacer uso de las cartelas. El montaje se vuelve más fluido y las imágenes son más hipnóticas. Aunque no correspondan a ningún momento concreto de la trama –narrativamente hablando–, sí que van dejando poso y van sugiriendo esos elementos que irán tejiendo e hilvanando algunas de las acciones o asociaciones con cada uno de los personajes que aquí quedan

210

contemplados. Es cierto que para un espectador que desconozca las fuentes utilizadas, así como los cineastas que se emplean para construir el proyecto, no pueda identificar los personajes, pero sí que permite que entre en esa amalgama de asociaciones y se impregne de la magia y sonidos que aportan. También todo queda más equilibrado, y permite que cada uno de sus personajes tenga voz propia a su manera, por ejemplo a Mekas casi no lo vemos en persona pero está presente desde el principio, con su voz en off que nos sitúa, así como en la entrega del premio a Macbeth-Warhol acompañado por la corte. La figura del rey Duncan-Dziga Vertov queda recogida en las fases de la preparación del film, recordándonos que el montaje fue una de sus virtudes y aportaciones a la historia del cine. Y también hay lugar para Macduff-Godard, quien en las dos primeras versiones del teaser sólo aparecía en el ‘casting’, pero quedaba fuera del montaje que se presentaba con las acciones. Así que, en cierta forma, este montaje es el que mejor representaría a día de hoy alguna de las intenciones que encierra el proyecto a completar, aunque claro estamos viendo un montaje de apenas 7 minutos, frente a los 100-120 minutos que contendrá el metraje final.

Los comandos restantes de esta cuarta versión: ‘credits’ y ‘text introduction’; contienen lo mismo que en las dos primeras versiones, incorporando en ‘credits’ aquellas nuevas fuentes de imagen y sonido empleadas para ello.

Es así que damos por concluido este capítulo en el que ha dado cuenta del trabajo realizado en cada una de las versiones, sus intenciones, diferencias y cuál daría una imagen más cercana a los propósitos finales. Son teasers que se han ido mostrando en diferentes espacios como han sido en ‘La Enana Marrón’ de Madrid en mayo 2010, o bien en la primera edición de la ‘BIM. Bienal de la Imagen en Movimiento de Buenos Aires’, todas ellas siempre despertando curiosidad durante el visionado, y un caluroso debate posterior,

en el que los espectadores quedaban ansiosos de ver finalizado el proyecto para disfrutarlo o ver en cambio si se conseguían los retos que se planteaban.

8- La tesis como objeto de estudio o proceso de investigación artística

“Siento que lo que me da menos miedo en el cine, con la cámara y la mesa de montaje, es saber que es la película la que piensa. No tengo que pensar. Mientras que, si me pongo a escribir, soy yo el que tiene que pensar.”¹³⁰

Este debería ser el capítulo que une el trabajo realizado durante este tiempo para la construcción del proyecto cinematográfico, en relación con el corpus de la tesis doctoral. Para el que finalmente, como he indicado en otros momentos del trabajo aquí presente, el tiempo se agota y teniendo encima la fecha de entrega, ha imposibilitado el camino emprendido inicialmente para conseguir los propósitos de poner el largometraje en marcha, como todavía se sigue intentando y realizando. Es por ello, que ha sido el propio trabajo de tesis el que se ha convertido así lucha a contrarreloj y el que ha tomado cierta prioridad impuesta por los plazos de entrega, y no sólo eso sino que se ha convertido en sí mismo como si de un trabajo artístico se tratara, el poner dentro de una hoja en blanco lo trabajado hasta ahora, poniendo en palabras lo que hasta ahora eran sólo intenciones. En definitiva, forzar la máquina para dejar expuesto fuera de la cabeza lo que es un acto en proceso. Para ello, y aunque sea algo repetitivo voy a rescatar algunas de las ideas ya trabajadas en textos anteriores para el trabajo de tesis, recogidas del informe de seguimiento de mayo 2013:

¹³⁰ - AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo (Eds.) (2010). *Op. Cit.*; p. 253.

Apuntes reflexivos sobre proceso artístico.

Después de tanto tiempo reflexionando sobre el tema, así como creando paralelamente un “diario de abordo”, en el que escribo el día a día del proyecto o los cambios, así como los acierto más relevantes en el transcurso del mismo. Estoy más convencido sobre aquello que siempre ha acontecido en la mayoría de intentos en la historia sobre dicho intento, es decir la reflexión realizada durante el mismo ‘acto creativo’ es casi imposible, es decir reflexionar al mismo tiempo que se está creando una obra constituye una vía con dos caminos paralelos, en el que uno trata de ‘crear’ algo nuevo a partir de lo adquirido hasta el momento, mientras que el otro camino intenta racionalizar sobre aquello que se trata de llevar a cabo. Es allí que los dos caminos pueden avanzar, pero paralelamente pero sin tocarse.

Desde mi punto de vista y por mi experiencia personal, el momento que podría acercarse el camino de la búsqueda racional de aquello creado, es cuando éste último no está en la fase creativa, sino en sus intermitencias de aquello ya acabado, en la que puedes abstraerte de lo realizado y poder reflexionar sobre ello.

Lo que estoy diciendo aquí no es ninguna novedad, y toda aquellas personas que se dedican al ámbito de la creación coinciden en este aspecto. De ello podemos encontrar diferentes y variados ejemplos. Algunos en los que he estado trabajando durante este año, juntos con algunas lecturas paralelas, son por ejemplo el relato de Stephan Zweig titulado “El misterio creativo”, transcripción de una conferencia pronunciada en Buenos Aires el 29 de octubre de 1940. En ella hace un muy buen acercamiento al tema, explicado de manera muy amena y ejemplificada con varios casos, incluso comparando la investigación de ese ‘acto creativo’ acontecido –ya sea siglos atrás o pocas horas- en el pasado como si se tratara de un proceso de recreación forense de ese momento.

Otro de los materiales complementarios que he tenido oportunidad de leer es la reciente publicación ‘*MetaMaus*’, cuyo subtítulo es ‘*A Look Inside a Modern Classic, MAUS*’ (en la edición en inglés, que es la que he leído). En ella se encuentra todo tipo de detalles sobre los procesos creativos de ese extenso proyecto que se realizó durante varios años y que es hasta ahora el único cómic ganador de un premio Pulitzer. El libro arranca con una extensa entrevista al autor de “MAUS”, Art Spiegelman, en la que se profundiza en varios aspectos de la investigación y construcción del relato, así como los materiales que utilizó para su documentación y se sirvió para su realización, todo ello ilustrado con fragmentos del cómic original, o bocetos previos. El libro también incluye un DVD con material complementario así como algunas de las entrevistas originales de Art Spiegelman a su padre Vladek, protagonista de “MAUS”, en las que se basa la mayor parte para la creación de lo sucedido durante el holocausto en centroeuropa.

Y un tercer material que quería también mencionar aquí es de la entrega de la edición para el 10 aniversario de **Calvin and Hobbes**, su título completo ‘*The Calvin and Hobbes. Tenth Anniversary Book by Bill Watterson*’, editado por Sphere en 2010 (publicación original de Warner Books en 1995), del que soy fan. A diferencia del anterior libro comentado, el de Calvin and Hobbes, lleva una extensa introducción del propio autor, repasa sus procedimientos de trabajo, el casting de los personajes, y a continuación nos encontramos con una amplia selección hecha por su autor de algunos de los materiales ya editados anteriormente y acompañados, a pie de página o superior, un comentario sobre la tira presentada contextualizándola o desvelando pequeños secretos que hacen crecer o cambian la perspectiva al acercamiento de la obra presentada. Esas pequeñas entradas a mi modo de ver funcionan un poco como las voces en off de los extras incorporadas a las reediciones en DVD de viejos clásicos del cine.

Ayudan a descubrir valiosos detalles, entresijos, contextos, intenciones, etc., explicados en primera persona ya sean por los propios autores, productores, guionistas, actores, o quienes estén invitados para esos extras. Unas aportaciones que reflexionan sobre un material ya cerrado en el tiempo pero que en tiempo real y de manera sincronizada podemos seguir esa nueva capa que explica y aporta información de lo que pasa por delante de nuestros ojos.¹³¹

Un ejercicio reciente sobre el hecho de mostrar un proceso creativo, desde un punto de vista del propio creador mientras esta en ese ‘avance’ lo aporta de una forma original, en el campo de la ficción, la película ‘*Synecdoche, New York*’ (2008) de Charlie Kaufman, el que fuera guionista de ‘*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*’ (Michel Gondry, 2004); ‘*Adaptation*’ (Spike Jonze, 2002); ‘*Being John Malkovich*’ (Spike Jonze, 1999). La de Kaufman es algo más complejo a como ya hiciera en alguna de sus mejores películas Woody Allen, como por ejemplo ‘*Deconstructing Harry*’ (1997). Otras películas a destacar en esa línea y en clave de comedia sería la excelente ‘*The Waiter [Ober]*’ (2006), del holandés Alex van Warmerdam; o ‘*Sexo fácil, películas tristes*’ (2015) del argentino Alejo Flah.¹³²

Añado aquí un film reciente que vi hace poco sobre el estrepitoso fracaso del rodaje de ‘*The Man Who Killed Don Quixote*’ de Terry Guiliam, recogido en el documental ‘*Lost in La Mancha*’ (Keith Fulton, Louis Pepe, 2002).

Bien, un poco como ya apuntaba antes en el primer apartado, a día de hoy estoy tratando de construir el film a modo de fichas de puzzle a partir de aquellos elementos que tengo más claros para el montaje y desarrollo del film. Tomando como base el relato de Shakespeare, el material a leer así como los visionados de los autores que forman el elenco de personajes, toda esa suma hace que implosione y vayan apareciendo aciertos que van completando ese gran abanico. Dejando espacio para la investigación y el probar y descartar nuevas cosas, tanto a nivel estético, narrativo u cualquier elemento vinculado para/con el proyecto.

Es por ello que creo conveniente hacer esas reflexiones sobre el trabajo **ya realizado** en la fases de montaje. Quizá un paso a seguir sería ir guardando los sucesivos montajes, a modo de versiones, e investigar los cambios acontecidos o los añadidos y tratar de contestar al razonamiento o de dónde provienen y a qué se deben.

Para poder reflexionar sobre ese crecimiento en la obra, creo que es necesario empezar por lo que mejor se me da... **empezar a construir la obra en el montaje**, e ir tomando consciencia de ese crecimiento. Todavía con mi director de tesis debo decir de qué manera y cómo se plasmará ese trabajo de reflexión y toma de contacto con los cambios que se van desarrollando. Quizá un posible proceso sería tratar de hacer un primer montaje del film a partir de los materiales

¹³¹ Haciendo esta reflexión, viene a mi mente la película de Jonas Mekas ‘*As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*’ (2000). En la que a partir de unos materiales en los que distan más de cuarenta años entre algunas de las imágenes y otras, Mekas durante el proceso de montaje les pone una voz de *off*, a modo de capa en el tiempo. Esta sirve para hablar de las imágenes y dotarlas de una unidad, muchas de las veces esa voz omnisciente no habla del pasado, sino que trata a los materiales en tiempo presente. Para un análisis profundo al respecto leer, - **SITNEY, Paul Adams** (2008). *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford, UK: Oxford University Press. Texto adaptado y traducido - **SITNEY, Paul Adams** (2012). ‘La retrospectiva de Mekas’ en el libreto *Jonas Mekas* de la edición DVD. Barcelona, España: Intermedio; pp. 40-53

¹³² Esta última la añado a fechas tardías en esta recuperación del texto, pues la vi hace un par de meses, y el extracto pertenecía a 2013.

–audiovisuales y bibliográficos- con los que dispongo, y al igual que existen diferentes versiones de guión guardar esas versiones de montaje, e ir haciendo un trabajo reflexivo y comparativo de los cambios que se van desarrollando en el moldeado del film...

Soy consciente que todavía no encuentro una metodología a seguir para llevar a cabo ese trabajo paralelo o intrínseco a la construcción del proyecto. Pero pasados estos años desde el arranque del trabajo de investigación, sí he sentido los diferentes cambios que han golpeado a la producción del proyecto. Pero quizá sea hora de empezar a caminar, y así habrá algo que mostrar a las potenciales productoras interesadas, y construir el guión paralelamente al montaje del film, en el que este funcionará más allá de su utilidad convencional o clásica, este guión es más un campo de anotaciones a modo de cómo utiliza un cuaderno un investigador de laboratorio para ir puliendo esa búsqueda e ir avanzando en todo su conjunto y poder compartir con sus colegas de equipo o la gente que rodea la investigación, involucrada directamente o no.

Como aquí da cuenta este breve extracto, las intenciones ya estaban puestas en tiempos pasados de poner manos a la obra en ese primer ensamblaje de la construcción del proyecto cinematográfico. Pero una vez más ha pesado más todo el trabajo paralelo de la construcción que dejar que el acto creativo fluyera por sí sólo, el peso de ese camino paralelo en mi caso no ha funcionado. Los dos ejemplos mencionados arriba en el extracto, tanto el de *‘MetaMaus’* como el *‘Calvin y Hobbes’*, son obras que nacen a partir de un trabajo de reflexión de algo cerrado, e incluso con el tiempo suficiente para tener un perspectiva y poderlo abordar con cierta distancia. Se me ocurre un ejemplo para ello, que es el mismo que sucede durante la fase de montaje de los largometrajes. Para ella, habitualmente los calendarios son muy ajustados, sobre todo cuando hay una productora detrás y una fechas de entrega para su estreno o para entrar en las convocatorias de la estrategia de festivales planteada para su presentación. Pues bien, ese periodo es muy intenso. Son muchas horas las que pasan el montador y el director en la sala de montaje. Muchas discusiones creativas, puntos de vista, visionados del material, revisión de los materiales descartados para encontrar de nuevo alguna pieza del puzzle que ayude en alguno de los múltiples obstáculos con los que habitualmente uno se encuentra en esa labor. Entonces, cuando uno da por listo el trabajo de montaje, lo mejor sería dejar enfriar el material, es decir apartarse de él durante un par de meses, no pensar sobre las

posibilidades que quedaron por probar, no visionarlo nuevamente, etc. Y pasados esos dos meses o tres, volver a visionar con atención y mirada crítica el trabajo realizado, seguro que nuestra perspectiva habrá cambiado, y podremos mejorar muchos de los elementos. Pero al tanto, hay que ser consciente y consecuente de que el montaje siempre iría cambiando en función de cómo cambia uno, es decir que el montaje siempre está abierto hasta que se abandona, casi siempre por una cuestión de tiempo y por querer pasar a otros proyectos.

Esto mismo podríamos aplicarlo a la escritura de cualquier texto, es decir escribirlo de golpe, armando y poniendo ordenadamente las ideas que se quieran trabajar y que estén presentes en su contenido, darle cuerpo, un par de lecturas más, y ya. Y lo mejor que se podría hacer es dejarlo reposar, para más adelante –quizá al cabo de un par de días mínimo-, volver a retomarlo para realizar los cambios con un poco de espacio de tiempo, para adoptar un punto de vista diferente al que está vinculado a ese ‘acto creativo’, al menos más frío y distante.

Desde un primer momento, podríamos decir que esos momentos de revisión del texto ya escrito también podríamos tomarlos como ‘acto creativo’, pero desde un punto de vista estricto yo creo que estaríamos hablando de un periodo de corrección, perfeccionamiento, o modelación de lo que ya contiene en su esencia el texto escrito de la primera fase. Habitualmente la esencia de esa estructura, apenas se modifica, hay algo que se mantiene, y cuando vemos que eso no va por el camino que teníamos en nuestro pensamiento antes de materializarlo, lo mejor es desecharlo y empezar de nuevo.

Si tomamos como ejemplo de estudio lo que ha sucedido o está sucediendo con este trabajo de tesis, podríamos decir que durante la redacción intensiva de éste ha causado que la inversión de tiempo de la fase de montaje haya parado, priorizando el tiempo de reflexión sobre el otro. Pero al no tener un trabajo realizado satisfactorio de montaje o ni siquiera terminado para poderlo analizar –con su tiempo de enfriamiento, etc.-, la

reflexión autoimpuesta se ha centrado específicamente en la de rescatar aquellos momentos creativos, dar cuenta de los elementos base en los que se asienta el proyecto, como son los personajes, las ideas fuertes para su construcción, los quebraderos de cabeza en la búsqueda de financiación, el contexto en el que se engloba dentro del cine experimental o bien las dudas de cómo afrontar un guión cinematográfico para dicho proyecto. Estos son algunos de los puntos en los que se ha querido basar este trabajo de investigación, y al no tener finalizado el montaje para acompañar o complementar el trabajo escrito, se ha preferido remitir a esas cuatro versiones diferentes de teaser con las que poder entrar en materia en cuanto a la utilización de algunas de las imágenes y sonidos, y viendo así como se relacionan e interaccionan entre ellas.

Siguiendo con este mismo discurso, y viendo invertidos sus roles, ahora será el trabajo de tesis el que funcione como un proceso de montaje o bien de redacción encajando cada una de sus partes, retomando ideas que han ido merodeando durante estos cinco años, pero sin haberlas volcado todavía al papel –o sólo estaban apuntadas-, así como tampoco habían sido puestas una al lado de la otra. Para decir que sólo el mismo índice que se presenta, ha tenido más versiones de las que ha tenido hasta ahora el guión cinematográfico. Un simple índice como el aquí presentado, ha llevado un verdadero trabajo de arquitectura. Lo interesante es que hasta que no he tenido un sumario ordenado en el que sintiera que estaban los elementos con los que quería trabajar, así como su equilibrio entre la reflexión de la primera parte respecto con los materiales que integran el ‘Anexo / Portafolio’, hasta que así no lo he sentido no he podido dar comienzo a la redacción de las líneas que aquí estamos leyendo en tiempo presente.

Indicar que la escritura de este trabajo de tesis se ha llevado a cabo siguiendo el orden estricto que presenta el sumario. Sí ha sufrido cambios en algunos de los apartados internos de cada uno de los capítulos, añadiendo subdivisiones o bien sintetizando y sumándolas con otras. Previamente los contenidos gruesos de cada uno de los capítulos fueron

trabajados, incorporando las ideas que se iba a desarrollar en cada uno de ellos. Excepto para el ‘Anexo / Portafolio’, ya que está integrado por materiales que han sido trabajados durante el recorrido que ha sufrido la tesis, que es la que ha impuesto su marco temporal estricto. Para algunos de sus capítulos del anexo, se han incorporado siempre las últimas versiones, las *definitivas*, mientras que en otras como el ‘Diario / mapa de viaje’ se incluye un extracto pensado específicamente para el contexto en el que se presenta.

Hay dos excepciones a todo ello, tanto el capítulo presente como el siguiente ‘conclusiones’, se ha ido escribiendo a medida que el trabajo de tesis empezó en su fase de redacción, no en un estricta redacción como estoy haciendo ahora, pero sí apuntando ideas que han surgido durante algunas de las fases correspondientes a cada capítulo, o desarrolladas en la implementación de algunos de los puntos de capítulos anteriores. Mientras estoy escribiendo estas líneas, el trabajo a continuación será el de releer todo lo aquí escrito, pero ya no como fase de ‘creación’, que es como lo estoy sintiendo en este instante en el que estoy escribiendo esta frase, casi diría un momento inspirado, sino que será en la fase de correcciones, alteraciones, mejoras, revisión de gramática, incorporación de materiales gráficos para ilustrar algunos pasajes, etc. Pero quizá, y en ello soy consciente, no habré tenido ese maravilloso tiempo para dejar enfriar el proceso creado – creativo-, y darle una capa de modelación. Será más bien un ‘tener que dejar’ el trabajo como mejor esté cuando la fecha llegue para su entrega. Quizá también esta sea su manera de que el trabajo de tesis llegue a su fin, y así dejar pasar a la siguiente fase liberadora para que el montaje se complete, aunque no quede reflejado en la tesis como inicialmente se tenía previsto. Pero quizá se pueda reabrir un prólogo en alguna otra ocasión y conectarlo en cierta forma.

Es así como de esta manera es que siento que el trabajo de tesis se ha convertido en sí mismo en trabajo creativo, y no tanto en un espacio de reflexión en el que volcar ideas, ponerlas en relación o diseccionarlas. Sino que se ha convertido en un trabajo vivo, lleno

de incertidumbres, y recogiendo las muestras de años anteriores para dotarlas de un pátina diferente, al menos de entendimiento para mí mismo y los demás, y sin disecarlas tanto como para llegar a matarlas, dejarlas aquí para retomarlas más adelante. Interesante será el momento en que tenga el largometraje acabado, y pueda de nuevo revisar estas líneas que aquí he dejado escritas y comprobar cuantas de estas ideas volcadas y reflexionadas todavía quedaron presentes en el resultado final del film. Será algo parecido al trabajo de revisar las versiones de los *teasers* realizadas hace cinco años atrás y dar cuenta, de qué manera me he ido desprendiendo de algunas intenciones en las que acreditaba por aquel entonces y que servían como motor para arrastrar todo el film, y cómo ahora las veo de una manera mucho más distante y no tan visceral. Aunque, como siempre me ha sucedido, la pasión, perseverancia y paciencia con la que enfrento cada uno de los proyectos hace que siempre se lleguen a completar, aunque sean más tarde de las fechas previstas inicialmente para ello. Y en realidad, con el trabajo de tesis he tenido siempre ese sentimiento, de algo que se convertía cada vez más en sí mismo en un acto de creación, en el que las dos tareas se veían cada vez más reflejada una en la otra, y se enriquecían, aunque por momentos fuera duro y hubieran tenido sus fases más críticas. Estas ideas que aquí recalco, en el capítulo de introducción ya daban cuenta en otras palabras.

Rescatando algunas de las ideas escritas en una fase anterior para este capítulo, en un momento inicial pensé tratar de hacer un paralelismo entre la construcción de la obra cinematográfica en proceso, con la propia escritura de la tesis, siguiendo casi una misma metodología creativa. Es decir, al igual que el film se construye a partir de *retales* ajenos, intentando respetar sus ritmos internos, pretendí hacer una amalgama conformada a partir

fragmentos de textos, a modo de intertextualidad.¹³³ En la que con el mínimo uso de su alteración reflejaran todo aquello que yo había pensado o sentido en el propio proceso creativo, no llegué a concluir mi experimento por razones obvias de tiempo, y porqué fue una idea y decisión que tomé un poco tarde, pero intentaré igualmente dar cuenta de este ejemplo con alguna cosa breve, aunque sea a partir de autores dispares como Maya Deren, Stan Brakhage, Walter Murch y Will Watterson:

“La creatividad consiste en una extensión lógica e imaginativa de una realidad conocida. Cuanto más limitada es la información, más inevitable es la necesidad de su extensión imaginaria.”¹³⁴

“Acto de realización”, “proceso creativo”, “inspiración artística”: los tres términos indican un oxímoron.

También está el “estado de trance”, con el este intento describir mi condición al trabajar creativamente.

“¿Tiras de película?” Ah, bueno, a menudo parece como si las tiras de película animadas cuadro a cuadro y enhebradas entre mis dedos se deslizaran hacia los costados, se enrollaran y desenrollaran sobre la mesa, se sacudieran, dieran vueltas a través del visor, mis ojos, el ojo de mi mente... todo recordado, con mucha certeza, en cámara lenta (como si ellas y yo fuésemos filmados con una cámara de alta velocidad a medida que mis dedos, pensamientos y aliento titubean y jadean luego de una rápida visión mágica).

Hay un dominio técnico detrás de toda esta locura: años de delicadeza al editar, maestría en el empalme, maestría ocular, que permiten al cuerpo, a los dedos hábiles, a la mente sagaz funcionar como en “automático”, pero al mismo tiempo evitando lo magistral (es decir, sin dominar conscientemente el desarrollo progresivo de la película, la forma total que cada film puede llegar a tener).

Entonces, ¿cómo decir todo esto?... ¿Cómo tender una línea de palabras referenciales que sugieran un “acto” en relación con una “realización”? ¿“Inspiración”? ¿Inhalación como práctica?... [...]

No existe un “acto” de realización. Solo hay una fe ciega en los ritmos, en la imaginación eventual de la rítmica... Además de esto: “La más absoluta sinceridad bajo el cielo”, que cada uno maneja de la mejor manera posible, no en nombre de la bondad, sino por la necesidad desesperada de cambio. La “realización” (por más sudorosa que sea) ya es como si hubiese sido lograda... solo concretada por el sudor de la frente, de todo el cuerpo (sudor cerebral, lágrimas, nariz goteante, baba y todos los demás goteos de una fisiología en crisis).

¹³³ Algo parecido a lo que consiguieron, de manera espléndida, en la publicación - **AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo** (Eds.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Prodimag – Intermedio.

¹³⁴ - **MARTÍNEZ, Carolina** (Ed.) (2015). *Op. Cit.*; p. 99.

¿Cómo puede la “creatividad” ser un “proceso”? Por el contrario, es la resistencia del caos.

“Expiración artística” es un término más apto que “inspiración artística” en la medida en que el yo y su succionado usual de vida deben sentarse como si estuviesen al pie de la puerta de la muerte mendigando una bendición en sacrificio de la exfoliación de lo desconocido que emerge del propio cuerpo, desnudo hasta los huesos, en la zona del impacto.

El “trance” no es un “estado”, sino un pasaje continuo más oscuro que la cara negra de la luna... ya que no hay estrellas que guíen al creador más que aquellas en la defectuosa memoria humana, y esto es tan sospechoso como cualquier imitación de la verdad: sin embargo, es necesario proceder como si las realizaciones humanas previas fuesen el andamiaje para la realización propia... finalmente, como si el código de ADN, o el inconsciente colectivo o algo similar, pudiese (en lo posible) volver comprensible la aparición de un artefacto.”¹³⁵

“El Arte es el resultado dinámico de la relación de tres elementos: la realidad a la que un hombre tiene acceso de manera directa y a través de las investigaciones de otros hombres; el crisol de su propia imaginación y su intelecto; y el instrumento artístico por el que desarrolla, a través de hábil ejercicio y control, sus manipulaciones imaginativas. Limitar, deliberadamente o no, cualquiera de estas funciones, es limitar el potencial de la obra de arte en sí.”¹³⁶

“Al igual que la ciencia, el proceso creativo tiene dos partes: por un lado, la experiencia de la realidad tal como la vive el artista, y, por otro, la manipulación de esa experiencia para convertirla en una realidad artística. Como persona, él es el instrumento del descubrimiento, y con su arte ejerce el instrumento artístico de la invención.

El arte contemporáneo se caracteriza por un énfasis especial en el artista como instrumento del descubrimiento y por la degeneración del papel del instrumento artístico, en la mayoría de los casos, en un mero medio transmisor de esos descubrimientos. En otras palabras, el énfasis se pone en la realidad tal como es, obvia u oscura, simple o compleja.”¹³⁷

“The Process. I think I learned to be a writer so I could draw for a living. Actually, I enjoy writing as much as drawing, but working on a deadline, the drawing is easier and faster.

People always ask how cartoonists come up with the ideas, and the answer is so boring that we’re usually tempted to make up something saccharine. The truth is, we hold a blank sheet of paper, stare into space, and let our minds wander. (To the layman, this looks remarkably like goofing off.) When something interests us, we play around with it. Sometimes this yields a funny observation; sometimes it doesn’t, but that’s about all there is to it. Once in a while the cartoonist will find himself in a beam of light and angels will appear with a great idea, but not often.

¹³⁵ - **BRAKHAGE, Stan** (1997). ‘Un ejercicio de inefabilidad’, en – **MARÍN, Pablo** (Ed.) (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales de Stan Brakhage*. Buenos Aires, Argentina: Eduntref; pp. 161-163.

¹³⁶ - **MARTÍNEZ, Carolina** (Ed.) (2015). *Op. Cit.*; p. 101.

¹³⁷ *Ibidem*; p. 112.

Occasionally I'll have a subject or issue in mind that I want to talk about, but if I don't have a ready topic, I try to think of what I'd like to draw. My goal is to feel enthusiastic about some aspect of the work. I think one can always tell when the artist is engaged and having a good time: the energy and life comes through in the work. I like to sit outside when I write, partly because it seems less like a job that way, and may suggest an idea. I never know what will trigger a workable idea, so my writing schedule varies a great deal. Sometimes I can write several strips in an afternoon; sometimes I can't write anything at all. I never know if another hour sitting there will be wasted time or the most productive hour of the day.”¹³⁸

“En este, mi ‘territorio’ no surrealista, están las cosas del mundo, materiales – no, materia misma- de los que uno se separaría estéticamente e incorporaría directa o paralelamente en la realización de cualquier tipo de ‘paradigma’ que podríamos llegar a reconocer como ‘arte’. NO me refiero a que uno podría ‘sostener un espejo frente a la naturaleza’ (como Milton sugirió que era el hábito de Shakespeare), etcétera. NI que uno podría ‘incorporar’ en el sentido en que los artistas europeos del collage, o Cornell, incluían objetos materiales dentro de su arte (y tal como lo hice en mi película *Mothlight* utilizando alas de polillas, flores y hojas); sino más bien que el creador de aspiración estética no debería tener ideas sino en las cosas.

Pero he aquí “la trampa” para todo “artista” cinematográfico potencial, a propósito de lo anterior: toda imagen filmada es, obvia y rotundamente, figurativa; es decir que los films fotografiados tienden siempre a existir referencialmente y en un tiempo pasado tácito... por lo tanto, siempre unidos a un recuerdo, las ideas de la rememoración. Gran parte del trabajo de mi vida constituye un intento por subvertir lo que es la fotografía figurativa mediante la creación de un sentido de tiempo-presente constante en cada instante visto de cada film (que, por poner un ejemplo, todas las imágenes nombrables, es decir, referenciales, en una película, sean referenciales dentro de la película). Pienso que esto es intrínsecamente norteamericano... lo que nos llevaría nuevamente – como me sucede casi siempre en mi proceso creativo a Gertrude Stein... su triunfo literario de la presencia constante de la conciencia y del tiempo presente... (o, tal como dijo en una conversación del poeta estadounidense Charles Olson: “No existe historia salvo la invocada en el presente”).

[...] Ya no filmo, sino que más bien pinto sobre la película transparente; me libero así de los dilemas de la representación. Aspiro a la música visual, una “música” para los ojos (puesto que mis películas ya no tienen bandas sonoras). Tal como puede decirse que un compositor trabaja con “ideas musicales”, se podría decir que yo trabajo con ideas intrínsecas al cine, que es el único medio capaz de realizar “cierres” paradigmáticos con respecto a la vista primal. El compositor casi siempre crea en paralelo a los alrededores del oído interno (el pensamiento primario de los sonidos). De manera similar, ahora trabajo con las sinapsis eléctricas del pensamiento para lograr paradigmas catéticos totales, separados pero “unidos” a las luces internas, la luz esencial, del ser humano.”¹³⁹

¹³⁸ - **WATTERSON, Bill** (2010). *The Calvin and Hobbes Tenth Anniversary Book*. Londres, Gran Bretaña; Sphere; p. 19.

¹³⁹ - **BRAKHAGE, Stan** (1996). ‘Inspiraciones’, en – **MARÍN, Pablo** (Ed.) (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales de Stan Brakhage*. Buenos Aires, Argentina: Eduntref; pp. 141-143.

“O: Durante mi infancia en Sri Lanka sólo conocía una casa que tuviese escaleras –la mayoría de las casas eran *bungalows*. Y siempre que en un libro de ficción encontraba una escalera, aquel recuerdo de infancia se superponía a la escena que estaba leyendo en *El conde de Montecristo* [*Le Comte de Monte Cristo*], on el libro que fuese.

M: ¡Sí! Tú imaginas esa escalera en concreto, a pesar de que sea completamente inapropiada en algún sentido, pero ésa es la escalera que te imaginas. Supongo que una gran parte de la creatividad proviene de ese tipo de yuxtaposiciones. La yuxtaposición inverosímil de *El conde de Montecristo* y aquella escalera de Sri Lanka es especialmente fecunda. Pero si Dumas pudiera echar un vistazo al interior de tu mente y viera la escalera que tú estás imaginando, ¡se quedaría horrorizado! ¡Eso no es en absoluto lo que él quería decir! Pero en realidad es algo realmente fecundo.

Hay una cita maravillosa de Goethe –en algún momento debió de sentirse frustrado por la dificultad en la comunicación- que dice: <<Es completamente inútil intentar cambiar, por medio de la escritura, las inclinaciones fijas de una persona. Sólo conseguirás confirmarle en su opinión o, si carece de ella, empaparle de la tuya>>.

O: Hay un poeta en Vancouver que dijo. <<¡Lo veré cuando lo crea!>>

M: Exactamente. Estoy seguro de que Goethe no pensaba siempre así, si no, no habría seguido escribiendo. Hablaba en términos de blanco y negro: ¡Dame la razón o no! La zona más propicia para la comunicación es la zona gris, la que trata de cosas como tu escalera, donde el lector está bastante receptivo a lo que escribe el autor pero aportando también sus propias imágenes e ideas, que en sentido creativo adulteran la visión de las ideas del autor. Se produce una sinergia entre el enunciado del escritor y la aportación del lector. Esa comunicación, que inicialmente no está presente ni en el emisor ni el receptor, es mayor que el mensaje del escritor y que los pensamientos del lector por separado.

Es algo parecido a lo que ocurre con la visión humana. El ojo izquierdo ve una cosa y el derecho ve otra cosa diferente, una perspectiva ligeramente distinta. Son tan parecidas, y sin embargo lo suficientemente distintas, que cuando la mente intenta verlas simultáneamente, resolviendo sus contradicciones, la única forma de hacerlo es creando un tercer concepto, un terreno donde puedan coexistir ambas perspectivas: el espacio tridimensional. Este <<espacio>> no existe en ninguna de la dos imágenes aisladamente –cada una representa una visión plana y bidimensional del mundo- pero el espacio tal y como lo percibimos se crea por el esfuerzo de la mente para conciliar las imágenes diferentes que está recibiendo del ojo izquierdo y del derecho.”¹⁴⁰

“Una obra de arte es un compejo emocional e intelectual cuya lógica se basa en su forma global. Del mismo modo que, aisladas, las acciones de un hombre enamorado podrían ser malentendidas o incluso vistas como –locuras- desde la lógica del no-amor, así las partes de una de arte pierden su verdadero significado cuando se las saca de su contexto y son evaluadas por un sistema lógico ajeno. Y al igual que un análisis de las razones del amor podría seguir a la experiencia pero no explicarla o inducirla, así un análisis que diseccionara la obra de arte, fracasaría a la hora de desmembrar sus partes para comprender las dinámicas interactivas que le dan vida. Tal análisis no puede sustituir, y puede que incluso la inhibiera, a la experiencia misma; una experiencia que solo una receptividad

¹⁴⁰ - ONDAATJE, Michael (2007). *El arte del montaje. Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*. Madrid, España: Plot Ediciones; pp. 241-242.

desprejuiciada, libre de requerimientos personales y preconcepciones, puede convocar.

En el esfuerzo proteger su arte del desmembramiento, muchos pintores se han hecho abstractos. Eliminando la forma reconocible pretendieron eliminar la referencia exterior. Me da la impresión de que la música, por ser de naturaleza abstracta, está menos sujeta a tal desmembramiento, aunque he oído historias de lo más variopinto explicando lo que Mozart había hecho. Sin embargo, el lenguaje, debido a su naturaleza, es reconocible. Por esta razón hemos desarrollado, en conexión con la poesía, una cantidad impresionante de literatura interpretativa. Muchos escritores componen de un modo mucho más creativo en sus comentarios sobre otros escritores que cuando ellos lo hacen en su propio arte. La poesía es la que más ha sufrido en manos del lector subjetivo, puesto que cada palabra puede ser extraída de su contexto y usada como trampolín para una acción creativa en función de un marco personal de referencia; y en el arte, cuanto más integrado sea el conjunto, más críticamente afectado se ve por el mínimo cambio.

Cuando Marcel Duchamp le dibujó un bigote a la Mona Lisa, aceptó la pintura como una realidad –ya hecha- a partir de la cual, añadiendo unas pocas líneas bien colocadas, creó un Duchamp, con la consiguiente exposición del mismo firmado por él. Y el espectador subjetivo que añade sus bigotes personales a obras de arte debería tener el valor y la integridad para asumir consecuentemente la responsabilidad de esa acción creativa firmada por él.”¹⁴¹

“- **Ondaatje**: Iba a hacerte una pregunta de carácter general. Me gustaría volver a hablar de aquello que te influye del trabajo de los demás. No te has referido mucho a otros directores o montadores, aparte de la *nouvelle vague* europea., en una época temprana de tu vida. Y supongo que a mí también me costaría mucho decir quiénes de entre mis contemporáneos me influyen más. Puedo decir que un libro como *Another Life*, de Derek Walcott, me abrió una puerta, lo mismo que un libro de poemas de Robert Creeley o de Adrienne Rich, pero normalmente, cuando leo a mis contemporáneos, lo hago para disfrutarlos y perderme en la obra, para emocionarme o no, pero nunca me siento conscientemente influido por ellos. Lo que suele influirme más es el proyecto específico que tengo entre manos –todos los problemas existentes y todos los asuntos que hay en torno al libro que estoy intentando escribir- éstos me influyen. ¿Tú también lo sientes así?

- **Murch**: Sí, y me resulta muy difícil ver películas cuando estoy trabajando. Me deprimó con demasiada facilidad. Si la película es mala, empiezo a desesperarme por la cinematografía en general. Parece la prueba de que hacer una película es imposible. Siempre te asalta la pregunta: ¿Esto nos puede pasar a nosotros? Y ver una película que no funciona es descorazonador en un sentido muy amplio.

- **O**: ¿Por el montaje o por el conjunto de la película?

- **M**: Por toda la película. Además, cuando veo una mala película, a menudo veo que en ella se hacen cosas que también se están haciendo en la película en que estoy trabajando. Es como si un hipocondríaco se pusiera a escuchar discusiones médicas en la radio: <<¡Sí! ¡Yo también tengo un sarpullido justo ahí! ¡Ese ataque de tos que tuve hace un par de días es la prueba!>>. Pero eso es como una especie de locura, y me lleva a establecer ecuaciones equivocadas: como tal o cual técnica está en una película que no funciona, significa que, si nosotros estamos usando esa misma técnica, nuestra película tampoco va a

¹⁴¹ - MARTÍNEZ, Carolina (Ed.) (2015). *Op. Cit.*; pp. 111-112.

funcionar. Naturalmente eso no es verdad. Un elemento que se utiliza bien en una película puede emplearse con poco éxito en otra, y viceversa.

Por otra parte, si veo una película que me encanta, pienso: <<Yo puedo usar esas técnicas>> -y me vuelvo como una urraca. Es como ese periodo enloquecido en la arquitectura victoriana en que los ingleses saquearon el mundo: <<¡Estas piñas del sur de la India son maravillosas, vamos a ponerlas aquí!>> Así que cuando estoy trabajando en una película prefiero ver documentales, y también me gusta ir al teatro. Me emociona el hecho de que en el teatro las cosas pueden salir mal en cualquier momento.

- **O**: No está montado.

- **M**: ¡Claro, no está montado! La gente puede olvidar su texto, se puede caer del escenario, y pueden ocurrir cosas milagrosamente maravillosas que no estaban preparadas de antemano. Y que puede que no vuelvan a ocurrir. Mientras que en el cine es siempre igual. No tienes la preocupación de que los actores puedan olvidar sus líneas al tercer pase de la película.

Para mí, el cine es más omnívoro. Hermann Hesse hablaba de ello –sobre cómo está influenciado un escritor. Dice que hay distintas fases de influencia. Una especie de *chakras*. La forma más baja, más innoble de influencia es, por ejemplo leer a Hemingway y a continuación decidir escribir como Hemingway. Eso es normal, es algo por lo que pasamos todos, pero es preciso ir más allá, hasta niveles cada vez más altos hasta alcanzar un punto en que te influye leer algo equivalente a la parte posterior de las cajas de cereales para el desayuno. De alguna manera, hechos puramente cotidianos o accidentales adquieren tal magia que te influyen y te permiten ver cosas.

Suelo pensar en el cine en ese sentido. Cuando trabajo en una película intento abrir una determinada parte de mi cerebro y me pregunto: <<¿Qué está pasando en el mundo?>>. ”¹⁴²

“Cuando la mayoría de mis contemporáneos y yo hacíamos películas tan cercanas a la poesía como pudiésemos imaginar, POR ESE ENTONCES, la vanguardia europea tenía, ciertamente, una influencia notable en el cine norteamericano. El Museum of Modern Art de Nueva York exhibía con regularidad *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel y Dalí, *La sangre de un poeta* (1935) de Cocteau, *Entreacto* (1924) de René Clair y varias películas de Man Ray, incluida su colaboración con Duchamps de discos giratorios anotados, *Anémic cinema* (1926).

Aunque, fundamentalmente, las películas europeas de los cuarenta y cincuenta consistían en ejemplos del neorrealismo italiano, cine “clásico” soviético, Dreyer y Cocteau: los “largometrajes” de estos realizadores narrativos dramáticos se estrenaban en salas de cine especializadas en todo Estados Unidos. Yo, por ejemplo entendí por primera vez (durante el último año de la secundaria en Denver, Colorado) que “el cine” PODÍA (posiblemente) ser una forma artística al ver por tercera vez o cuarta vez *Orfeo* (1950) de Cocteau; seguida, también ese verano de 1949, de funciones subtítuladas de *La bella y la bestia* (1946) de Cocteau, y también los largometrajes de De Sica y Rossellini y *Dies Irae* (1943) de Dreyer en varias salas de cine pequeñas en Denver. Poco tiempo después redescubrí a Orson Welles, su versión de *Macbeth* (1948), y más tarde *Otelo* (1952) (hay que entender que la por entonces controversial *El ciudadano* (1941) no estuvo disponible en Estados Unidos hasta los sesenta).

Muchos cineastas norteamericanos que me inspiraron (Watson y Webber, Kenneth Anger, James Broughton y Sidney Perterson, Gregory Markopoulos,

¹⁴² - ONDAATJE, Michael (2007). *Op. Cit.*; pp. 234-236.

Mass y Menken, y Joseph Cornell, por nombrar a algunos) estaban obviamente inspirados en la vanguardia europea, pero debo confesar que (salvo Eisenstein y Cocteau) no fui afectado de joven por los “europeos” del cine (más bien, solo me conmovieron Indirectamente a través de mis contemporáneos estadounidenses... y, dentro de ese grupo, en última instancia, profundamente por los neoyorquinos Marie Menken y Josep Cornell). Esto se debe, tal vez, a que desde temprano desarrollé una aversión al surrealismo, al que hallaba como una visión completamente inadecuada de los sueños.^{143,,144}

“Tratar de discernir las influencias que han conferido a una obra su forma definitiva no supone rebajar su valor. En vísperas de comenzar una película, un cineasta se encuentra movilizado por su proyecto hasta tal punto que su atención se agudiza; todo lo que lee, todo lo que ve, todo lo que oye le proporciona material para reflexionar o crear y le parece que está relacionado con su proyecto.”¹⁴⁵

“- **M**: Algunos directores, cuando están en casa, gustan de tener muchos monitores de televisión encendidos, exhibiendo películas constantemente, de manera que su casa está poblada de películas clásicas que participan de su atmósfera, para fomentar la actividad creativa. Para mí esa forma de vivir es imposible –a mi modesto entender, es algo que acaba siendo destructivo para el proceso creativo. Las cosas adquieren demasiadas autorreferencias-, mira lo que ha pasado con la pintura moderna o con la música en el siglo XX. Toda composición nueva se refiere de un modo misterioso a composiciones anteriores. Se crea un castillo de arena increíble, un castillo de naipes con referencias dentro de referencias dentro de referencias. Puedes observarlo hoy en el cine, y no sé si es una buena cosa. Tiene gracia, de vez en cuando, pero no como elemento fijo de la dieta.

La tierra baldía, de Eliot, es así. James Joyce es así. Para comprenderlos de verdad tienes que saber muchísimas cosas. Bueno, éstas en particular son maravillosas obras de la literatura, pero en última instancia, por el bien del proceso creativo, me pregunto si ha sido un buen camino a seguir...

Sin embargo, si profundizar mucho, es otra cuestión. Por eso los grandes compositores del siglo XIX no cesaron de volver a la música popular, a la raíces y a los fragmentos de cosas que tenían mucho significado para ellos y para la sociedad en la que vivían. Yo prefiero sin duda encontrar en el cine el equivalente de eso que hacer referencias superficiales a películas de hace unos pocos años.”¹⁴⁶

“- **O**: Como escritor, para mí es más fácil ver una película sin tener en cuenta ese elemento de juicio crítico –sigo viéndolo como magia. En cambio, si estoy

¹⁴³ Nota del propio texto: “Habría que señalar que, aunque Jean Coctau (mi mentos cinematográfico inicial) ERA un surrealista oficial, siempre fue el ‘chico mal’ del movimiento, que iba contra la corriente de la estética surrealista e incluso llegó a ser ‘excomulgado’ del movimiento por el propio André Breton.”

¹⁴⁴ - **BRAKHAGE, Stan** (1996). *Op. Cit.*; pp. 139-140.

¹⁴⁵ - **TRUFFAUT, François**. “Prólogo” escrito en Julio de 1978 (en el avión París-Los Ángeles) para el libro - **BAZIN, André** (2002). *Orson Welles*. Barcelona, España: Paidós; pág. 46.

¹⁴⁶ - **ONDAATJE, Michael** (2007). *Op. Cit.*; pp. 237-238.

trabajando intensamente en un libro, probablemente no me pondré a leer un novelista verdaderamente bueno. Podría leer a un buen escritor de otro siglo, pero no a un contemporáneo. Probablemente leería una excelente novela de género, como *The Queen's Gambit*, de Walter Tevis, o algo de no ficción. (Hace poco me contaron que Yeats, cuando escribía poesía, ¡leía la prosa de John Milton como estimulante!) Puedo aprender del cine porque *no* forma parte de mi mundo. Aunque probablemente me influya más un buen montaje que el argumento de una película. Me pregunto si tú, de forma similar, te sientes influido por las otras artes. ¿Estás influenciado por las novelas, o por la música —o por la ciencia?

M: Sí. Están ahí como fuentes de la chispa. Son parte de los fenómenos de la vida. Intento imbuir todos los aspectos de la realidad con esa magia. A veces veo intencionalidad en hechos puramente accidentales. Eso ha formado parte de mi enfoque de la vida desde que tengo memoria.

Cuando monto una película siempre voy cambiando de emisora al ir en coche a trabajar, y de repente oigo algo que me conecta con una imagen de la película. A veces he ido a buscar literalmente ese fragmento musical y he probado a ponerlo en la película para ver qué pasaba.¹⁴⁷

“- **O:** Si tuvieras que escoger, pongamos, diez películas que hayan cambiado de alguna forma el montaje y el sonido, ¿cuáles serían? ¿Es una de esas terribles listas! Supongo que en tu lista estarán *M, el vampiro de Dusseldorf* [*M –Morder Unter Uns-*] y *King Kong*. Pero, ¿qué películas crees tú que han influido o alterado la forma de dirigir, o que han mostrado posibilidades adicionales?

M: Intentaré pensar en ello. En realidad, mi cabeza no funciona así. Haciendo un esfuerzo puedo hablar de la historia de las influencias, de modo impersonal. Pero a nivel personal, sigue siendo la parte posterior de la caja de cereales...

O: Cosas que no pertenecen al género.

M: Sí. O cosas que a cualquier otro le parecerían insignificantes.”¹⁴⁸

Este breve conjunto de referencias de estos cuatro autores, a su vez teóricos, pedagogos, conferenciantes, etc.,¹⁴⁹ reflexionan a partir de varios términos sobre los que he estado trabajando mentalmente durante estos años, siempre paralelamente en la ‘acción creativa’ llevada a cabo durante el periodo de investigación. Aquel que se basaba en el ir y venir de lecturas vinculadas a los personajes escogidos para el *casting*, o bien con la forma de

¹⁴⁷ *Ibidem*; p. 238.

¹⁴⁸ *Ibidem*; pp. 238-239.

¹⁴⁹ Quizá sólo con la excepción de Bill Watterson.

adentrarme en el terreno del misterio de la ‘creación artística’.¹⁵⁰ Al final, éstas centradas en el ‘acto de creación’, y ‘las inspiraciones’, me sirven como reflejo indirecto de las que me han llevado a ejemplificar de este modo. Muchas son las formas de abordar el tema, pero me ha parecido que centrándome en estos cuatro autores –de los que me siento bien influido- podía desprender esa esencia del intento, siendo consciente que cada persona en el ámbito creativo tiene una forma bien distinta de trabajar sobre ello, así como sus motores de influencia. Aunque encontráramos sus nexos -que seguro que los tendrían-, éstos no serían posibles de describirlos o sostenerlos de una forma profunda sino solamente genérica o superficial, pues cada uno en el ámbito de la creación -a mi modo de entender-, tiene sus propio mecanismos. El mío, como ya lo he explicitado en algunos pasajes de este trabajo de tesis, es separar el ‘acto creativo’ de la reflexión, haciéndolo en momentos distintos, pero no paralelos, pues desde mi experiencia el ‘acto de reflexión’ mata la magia de la creación. La asfixia y la disección antes de que cobre vida, con lo que se convierte en una obra muerta antes de su finalización, en la que la teoría no ha ayudado a dejarla desarrollar por sí misma, sino en su contrario. No ha crecido con su libertad irracional.

Es ahí cuando, en la fase de redacción, los papeles quedaron invertidos, parando el recorrido creativo, para hacer un alto en el camino y plasmarlo por escrito. Algo que ha ido sucediendo en cada uno de los informes de seguimiento entregados, en los que se intentaba resumir los avances del año, encerrar esos momentos creativos en ese obligado pero necesario informe, con tal de avanzar peldaño a peldaño. Pero tras esa frustración de no llegar a los tiempos de cierre de la conclusión del largometraje, el trabajo de tesis asume por sí mismo el carácter de ese proceso creativo, construyéndose sobre sí mismo, con sus

¹⁵⁰ En el capítulo VIII. Diario / Mapa de viaje, de los ‘Anexos / Portafolio’, contiene muchos más extractos vinculados a todo esto, que he ido recogiendo durante el proceso de investigación y que de alguna forma u otra han ido impregnando el corpus de toda la obra, o estarán ahí de forma latente.

propios materiales o los elementos desmantelados pensados para el corpus cinematográfico.

9- Conclusiones

En el inicio-prefacio del texto seminal de 1946 de Maya Deren, ‘Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine’, sugiere: “Cualquier declaración hecha por un artista y que tenga que ver con el terreno de su actividad creativa, se toma normalmente como un manifiesto o declaración de las teorías en las que se basa su trabajo creativo. El Arte abunda en obras diseñadas para exponer principios y manifiestos, y estos son normalmente inferiores a las obras de las que derivaron.”¹⁵¹ A partir del presente trabajo que nos reúne, podríamos afirmar contundentemente que sucede su opuesto, en el que el trabajo de ‘reflexión’ debería recoger los tropiezos y asumir el fracaso –temporal, por ahora- del levantamiento de ese potencial proyecto cinematográfico.

Podríamos afirmar como principal conclusión, que esta tesis resultante es un reflejo – como le gustaría sugerir al propio Warhol- del propio potencial proyecto cinematográfico, es decir, un trabajo inacabado que se va construyendo a sí mismo. Una tesis repleta de muchas ideas a trabajar, a cambiar, a modificar, a mejorar, a anular, etc. algunas de ellas salpicadas de otras fuentes, una construcción en proceso, en la que los datos, informaciones, pensamientos, sugerencias, van sumando al conjunto... aunque todavía inacabado.

¹⁵¹ Extracto ‘Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine’ [1946], recogido y traducido en: - **MARTÍNEZ, Carolina** (Ed.) (2015). *Op. Cit.*; pp. 86-145.

A veces, y paralelamente a una de las intenciones de montaje, los fragmentos de los que se compondrá el film, intentan atrapar la esencia propia de la fuente, casi respetando su propio ritmo interno, aunque inevitablemente cuando se coloca en un nuevo contexto éste queda alterado, tanto como significado y significante, al igual que en su fisonomía y forma.

Por tanto, al igual que podríamos pensar que una obra de arte nunca se termina, sino que se deja, porque siempre iría cambiando a medida que nosotros cambiamos. El caso que nos reúne en este trabajo de tesis es bien distinto, ya que no es un abandono voluntario de haber llegado a unos resultados para mostrar, sino que ateniéndonos a los límites temporales para su entrega, y no habiendo puesto el proyecto cinematográfico en pie, debido a las decisiones de producción y estrategias seguidas -comentadas en páginas anteriores-, el trabajo de tesis doctoral se centra en un simulacro, en un viaje interior de intenciones a llevar a la pantalla, y gracias a esta reflexión en voz alta –o por escrito, pero sin ser literatura ni con intenciones de ser publicada-, sirve como una especie de estado de la cuestión concretada por apartados. Como una forma de contextualizarse y depositado en material escrito, tal y como aquí se intentó. Pero sobre todo con el propósito de compartir y dar a entender la complejidad del proyecto que no se ha materializado, todavía. Es por ello, que aquí debemos tomar plena consciencia que el camino del trabajo de la tesis se concluye, pero el proyecto cinematográfico continuará su andanza, sin fecha de solución, pero teniendo en cuenta el carácter de la persona que lo empuja, a buen seguro se materializará.

Retomando algunas de las problemáticas consideradas en la introducción, quizá la película podrá tomar una nueva forma y cuerpo, y sin la carga o peso de convertirlo en una memoria escrita, dejará que la parte intuitiva, creativa, aquella menos racional tome las riendas, para hacer con las imágenes lo que deba hacer y deban ser, sin tener que dar

cuentas a nadie. Esta es sólo una suposición, no digo que tenga o vaya a ser así, pero no queda descartada, y se muestra aquí como posible alternativa en los caminos sucesivos.

Esta conclusión resulta, quizá no tanto una reflexión sobre el trabajo aquí expuesto, sino una lista de posibles despedidas y nuevos comienzos. Aunque algunos ya repetidos.

Es interesante apuntar cómo las intenciones iniciales, o bien el motivo por el que justificaba la frustración de no tener completado el montaje, en la fase ahora de cierre de esta tesis, en sus conclusiones es cuando presiento o tomo consciencia, de que al final ese estado se ha invertido. Es decir, el propio proceso de escritura del trabajo de tesis que aquí se presenta me ha dado las pautas para encontrar las verdaderas claves de por dónde continuar con un paso más seguro. Me ha aportado –o debería decir obligado- un tiempo y un espacio de reflexión en el que valorar estos años de búsqueda, en el que se trató de levantar el proyecto cinematográfico por una vía errónea (¿?), la de buscar una financiación para pagar unas cantidades abusivas¹⁵² –en el caso de los materiales de Warhol-, o bien de justificar unas cantidades de dinero a partir de la cesión desinteresada por parte de algunos cineasta –como es el caso de Michael Snow-. Estas y otras pistas, gracias a este trabajo reflexivo, de puesta al día retomando y aterrizando ideas que han estado sobrevolando a lo largo de estos 5 años, ha posibilitado y permitido que ordene mis pensamientos y alumbre de manera más pragmática los siguientes posibles pasos a seguir para una construcción *correcta* del largometraje cinematográfico, el que iba a ser en un principio el foco y objeto de estudio para escribir la tesis doctoral. Aunque en el fondo, creo que así ha sido durante la mayor parte de su contenido, pero no a partir de algo ya

¹⁵² Aunque sinceramente cuando la tesis está ya en fase de cierre, todavía hay abiertas una vías y en espera de algunas resoluciones y respuestas, de un capital privado que financia todo el conjunto del proyecto. Pero esta vez, sería un dinero proveniente dentro del campo del arte contemporáneo, como es de una fundación privada. Habrá que esperar a ver qué sucede...

cerrado y mostrable, sino en la misma fase de búsqueda o de ‘work in process’. Al menos tengo la certeza de que ésta reflexión llevada a cabo marcará un giro en el cómo afrontar nuevos retos artísticos, y habrá servido para poner en duda ciertos elementos, dejar cierto lastre y emprender una nueva tarea sin el peso de irlo trasladando a otro medio ajeno al cinematográfico durante su construcción.

El propio material que se adjunta en los ‘Anexos / Portafolio’ contiene muchas más pistas, o bien un rastro de los pasos seguidos, de esos traspiés que se anunciaban en el capítulo 2. Pero más fáciles de sentir en el capítulo VIII. ‘Diario / Mapa de viaje’, quizá porque se pueden leer como tiempo presente y consecutivo, sin una reflexión o mejor dicho, sin la distancia del tiempo que se tiene ahora y ver de otra forma de qué manera el proyecto ha ido tropezando una y otra vez, sobre todo en el dejar en otras manos la búsqueda de una financiación para adaptarse a unos parámetros estándares de producción, que quizá sean incluso contraproducentes para el propio proyecto. Es decir, que en caso de haber conseguido todo el dinero suficiente para levantar el proyecto -digo en un supuesto-, una vez concluido la voces ajenas, aquellas de la crítica especializada frente a un film concluso y presentada en sociedad - para hacer saber de su existencia-, criticarían su propia incoherencia en las propias intenciones de la esencia del proyecto.

Es decir, como conclusión importante de este trabajo, todo el tiempo el proyecto ha tratado de definirse a sí mismo, bien por la propia intuición a la hora de hacer el *casting*, etc. Pero, en un identificación más profunda, en la que el propio material sería nuestro interlocutor, nos encontramos que uno de sus mayores –y todavía no resueltos, después de todos estos años-, es el del posicionamiento del mismo proyecto cinematográfico a desarrollar: por un lado pretende conseguir cierta visibilidad y explotación comercial que sólo podría conseguirse gracias a un camino legal; mientras que por otro lado la esencia de la mayoría de los materiales con la que se construye el montaje, sobre todo aquellos provenientes del cine experimental, chocan de frente con esa idiosincrasia. Aunque, de la

234

forma que se quieren llevar a cabo requieren de una mínima financiación e infraestructura para su satisfactoria resolución.

Quizá, y por eso, sea desde muchos prismas que el proyecto que se ha pretendido poner en pie, aunque lo más interesante es que escuchando los propios materiales durante el transcurso de la fase de redacción de este proyecto de tesis doctoral, se ha dado un dato curioso en el que de alguna forma muchas de las opiniones o expresiones tomadas *intertextualmente* para abordar alguno de los temas presentes en el trabajo de tesis, han sido expresados por los mismos autores –o afines a ellos- que integrarán el proyecto cinematográfico. Siendo de esta forma que queda un todo más orgánico, y se reafirma en los procesos artísticos y maneras de entender el ámbito del arte en las palabras de los personajes que ponen su rostro, voz y trabajo en la obra final.

Para cerrar, este poema de Elizabeth Bishop (1911-1979) *sobre el arte... de perder*.

Un arte

El arte de perder se domina fácilmente;
tantas cosas parecen decididas a extraviarse
que su pérdida no es ningún desastre.

Pierde algo cada día. Acepta la angustia
de las llaves perdidas, de las horas derrochadas en vano.
El arte de perder se domina fácilmente.

Después entrénate en perder más lejos, en perder más rápido:
lugares y nombres, los sitios a los que pensabas viajar.
Ninguna de esas pérdidas ocasionará el desastre.

Perdí el reloj de mi madre. Y mira, se me fue
la última o la penúltima de mis tres casas amadas.
El arte de perder se domina fácilmente.

Perdí dos ciudades, dos hermosas ciudades. Y aun más:
algunos reinos que tenía, dos ríos, un continente.
Los extraño, pero no fue un desastre.

Incluso al perderte (la voz bromista, el gesto que amo) no habré mentido. Es indudable

que el arte de perder se domina fácilmente, así parezca (¡escríbelo!) un desastre.¹⁵³

¹⁵³ Publicado en el número 128 de *El Malpensante*, Medellín, Colombia. Marzo 2012. Traducción de Andrea Garcés.

Bibliografía

- **AIDELMAN, Núria; de LUCAS, Gonzalo** (Eds.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.
- **ALCORTA, Imanol; PINENT, Antoni** (2003), “Conversación con Jonas Mekas”, en *Cabeza Borradora*, n.2, junio. (pp. 23-33).
- **ALSINA THEVENET, Homero; ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim** (Eds.) (2010). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid, España: Cátedra.
- **ALTINIER, Carlo** (2005). *Il cinema di Paul Morrissey*. Alessandria, Italia: Falsopiano.
- **AMO GARCÍA, Alfonso del** (1996). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Cuadernos de la Filmoteca. Número 3*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Educación y Cultura.
- **AMO GARCÍA, Alfonso del (Ed.); FERNÁNDEZ, Colorado; CARDONA ARNAU, Rosa; GALLEGO CHRISTENSEN, Jennifer; RUS AGUILAR, Encarnación** (1999). *Los soportes de la cinematografía 1. Cuadernos de la Filmoteca. Número 5*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Educación y Cultura.
- **AMO GARCÍA, Alfonso del; CATALINA, Fernando** (1999). *Los soportes de la cinematografía 2. Motion Picture Film Stock 2. Cuadernos de la Filmoteca. Número 6*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Educación y Cultura.
- **ANGELL, Callie** (s/f). *The Films of Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: The Museum of Modern Art Circulating Film Library.
- **ANGELL, Callie** (1994). *The Films of Andy Warhol: Part II*. Nueva York, EE.UU.: Whitney Museum of American Art.
- **ANGELL, Callie** (1994). ‘Andy Warhol, Filmmaker’, en *The Andy Warhol Museum*. Nueva York, EE.UU.: Distributed Art Publishers. (pp. 121-145).
- **ANGELL, Callie** (1996). ‘Our Movies’: Art Making, Personality, and Social Space in Warhol’s Factory”, en - **MILLER, Debra** (ed., 1996). *Out of the Shadow: Artists of the Warhol Circle, Then and Now*. Delaware, EE.UU.: University Gallery of Delaware. (pp. 62-63).
- **ANGELL, Callie** (1999). ‘Andy Warhol’s Screen Tests 1964-1966’, en *Possibilities of Portraiture*. Canberra, Australia: National Portrait Gallery. (pp. 20-21).
- **ANGELL, Callie** (2006). *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1*. Nueva York, EE.UU.: Abrams / Whitney Museum of American Art.
- **ANGELL, Callie et al.** (2003). *From Stills to Motion & Back Again: Texts on Andy Warhol’s Screen Tests & Outer and Inner Space*. Vancouver, Canadá: Presentation House Gallery.

- **ARAÚJO, Celeste** (2013). ‘Películas habladas. Entrevistas’, en - **SUÁREZ, Juan Antonio** (Ed.). *La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias*. Vol. 8, julio. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- **ARBASINO, Alberto; MEKAS, Jonas** (1970). *Entre el underground y el “off-off*. Barcelona, España: Anagrama.
- **ARCHIMBAUD, Michel** (1999). *Francis Bacon. Entrevistas*. Buenos Aires, Argentina: Temas Grupo Editorial
- **ARISTARCO, Guido** (1968). *Historia de las principales teoría cinematográficas*. Barcelona, España: Lumen.
- **ARNHEIM, Rudolf** (1986). *El cine como arte*. Barcelona, España: Paidós.
- **ARROBA, Álvaro** (2012). ‘Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado’, en *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1 *Proyección/Montaje*. Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra.
- **ARTHUR, Paul** (2005). *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis, EE.UU.: University of Minnesota Press.
- **AUMONT, Jacques** (1996). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, España: Paidós.
- **AUMONT, Jacques** (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, España: Paidós.
- **BARANCHO, Juan-Ramón** (Ed.) (2009). *Remakes. Video sobre cine*. Gijón, España: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón.
- **BAILEY, David** (1972). *Andy Warho, Transcript of David Bailey’s ATV Documentary*. Londres, Gran Bretaña: Bailey Litchfiel / Mathews Miller Dunbar.
- **BASILICO, Stefano** (Ed.) (2004). *CUT: Films as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee, EE.UU.: Milwaukee Art Museum.
- **BATTCKOCK, Gregory** (Ed.) (1967). *The New American Cinema. A Critical Anthology*. Nueva York, EE.UU.: Dutton.
- **BAZIN, André** (2000). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp.
- **BAZIN, André** (2002). *Orson Welles*. Barcelona, España: Paidós.
- **BEARD, Thomas** (2010). ‘José Val del Omar a lo largo de las tres vanguardias’, en – **BONET, Eugeni** (Ed.) (2010) : *desbordamiento de VAL DEL OMAR*. Madrid, España: MNCARS / Centro José Guerrero, Madrid, 2010; pp. 56 – 65.
- **BECKER, Kathrin** (Ed.) (2004). *Matthias Müller / Album. Film, Video, Photography*. Berlín / Frankfurt, Alemania: NBK / Revolver.
- **BELLOUR, Raymond; LEA BANDI, Mary** (Eds.) (1992). *Jean-Luc Godard Son + Image, 1974-1991*. Nueva York, EE.UU.: The Museum of Modern Art.
- **BERGALA, Alain** (Ed.) (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, vol. 1*. París, Francia: Éditions de l’Étoile -Cahiers du cinéma.

- **BERGALA, Alain** (Ed.) (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 2. París, Francia: Éditions de l'Étoile -Cahiers du cinéma.
- **BERGALA, Alain** (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona, España: Paidós.
- **BERGER, John** (2002). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- **BERSHEN, Wanda** (1977). 'Autobiography in Stan Brakhage's *23rd Psalm Branch*', en *Field of Vision*, n.2, verano. (pp. 1-5).
- **BIESENBACH, Klaus** (Ed.) (2004). *Andy Warhol: Motion Pictures*. Berlín, Alemania: KW Institute for Contemporary Art.
- **BOCKRIS, Victor** (1989). *Warhol: The Biography*. Londres, Gran Bretaña: Frederick Muller.
- **BOCKRIS, Victor** (1991). *Andy Warhol. La biografía*. Madrid, España: Arias Montano.
- **BOCKRIS, Victor** (2003). *Warhol: The Biography*. Londres, Gran Bretaña: Da Capo Press.
- **BOCKRIS, Victor; MALANGA, Gerard** (2009). *Up-Tight. La historia de la Velvet Underground*. España: Discos Crudos.
- **BOCKRIS, Victor** (2014). *El Affaire De Burroughs Y Warhol*. España: Libros Crudos.
- **BONITO OLIVA, Achille** (2008). *Andy Warhol. The Ney Factory*. Milán, Italia: Edizione Gabriele Mazzotta.
- **BOURDON, David** (1989). *Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Harry N. Abrams.
- **BOURDON, David** (1989). *Warhol*. Barcelona, España: Anagrama.
- **BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel** (1982). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España / The Avant-Garde Film in Spain: 1925-1981*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- **BONET, Eugeni**. (Ed.) (1993). *Desmontaje: Film, Video / Apropiación, Reciclaje*. Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- **BRAININ-DONNENBERG, Wilbirg; LOEBENSTEIN, Michael** (Eds.) (2009). *Gustav Deutsch*. Viena, Austria: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien.
- **BRAKHAGE, Stan** (1963). *Metaphors on vision*. Nueva York, EE.UU: Film Culture.
- **BRAKHAGE, Stan** (1975). 'Remarks following a screening of *The Text of Light*', *Canyons Cinemanews*. Marzo/Abril.
- **BRAKHAGE, Stan** (1989). *Film at wit's end*. Kingston, EE.UU: McPherson.
- **BRAKHAGE, Stan** (2001). *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking by Stan Brakhage*. Nueva York, EE.UU: McPherson & Company.
- **BRAKHAGE, Stan** (2003). *Telling time: essays of a visionary filmmaker*. Nueva York, EE.UU: McPherson & Company.
- **BRENEZ, Nicole** (Ed.) (2006). *Jean-Luc Godard: Documents*. París, Francia: Éditions du Centre Pompidou.

- **BROWN, Andreas** (1971). *Andy Warhol, His Early Works, 1947-1959*. Nueva York, EE.UU.: Gotham Book Mart.
- **BURCH, Noel** (1972). *Praxis del cine*. Madrid, España: Fundamentos.
- **CERDÁN, Josexo; PEDRO, Gonzalo de** (Eds.) (2009). *Signal Fires. El cine de Jem Cohen / The Cinema of Jem Cohen*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra / Punto de Vista.
- **CHERCHI USAI, Paolo** (1994). *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*. Londres, Gran Bretaña: Bristish Film Insitut.
- **CHERCHI USAI, Paolo** (2000). *Silent Cinema, an Introduction*. Londres, Gran Bretaña: Bristish Film Insitut.
- **CHERCHI USAI, Paolo** (2005). *La muerte del cine. Historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Barcelona, España: Laertes.
- **CHERCHI USAI, Paolo; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael** (Eds.) (2008). *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image*. Viena, Austria: Austrian Film Museum.
- **CLARK, VèVè A.; HODSON, Millicent; NEIMAN, Catrina** (1984). *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*. Vol. 1. Part 1: *Signatures: 1917-1942*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives / Film Culture.
- **CLARK, VèVè A.; HODSON, Millicent; NEIMAN, Catrina** (1988). *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*. Vol. 1. Part 2: *Chambers: 1942-1947*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives / Film Culture.
- **COHEN-SOLAL, Annie** (2011). *El galerista. Leo Castelli y su círculo*. Madrid, España: Turner Noema.
- **COPLANS, John** (1970). *Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: New York Graphic Society Ltd.
- **COLACELLO, Bob** (1990). *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. Nueva York, EE.UU.: HarperCollins.
- **COLLADO SÁNCHEZ, Esperanza** (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid, España: Trama Editoria / Fundación Arte y Derecho.
- **CORTÉS, David; FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador** (Eds) (2008). *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Barcelona, España: Universidad Internacional de Andalucía-UNIA, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Fundació Antoni Tàpies.
- **COSTA, Jordi; MENDIBIL, Àlex** (2005). *Plagiarismo*. Madrid, España: La Casa Encendida.
- **CRIMP, Douglas** (2012). *'Our Kind of Movie': The Films of Andy Warhol*. Cambridge, EE.UU.: MIT Press.
- **CRIST, Steve** (2011). *The Polaroid Book. Selections from the Polaroid Collections of Photography*. Colonia, Alemania: Taschen.
- **CRONE, Rainer** (1970). *Andy Warhol*. Londres, Gran Bretaña: Thames & Hudson.
- **CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén** (Ed.) (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, España: Ocho y Medio.

- **CURTIS, David** (1971). *Experimental Cinema. A Fifty Year Evolution*. Londres, Gran Bretaña: Studio Vista.
- **DANTO C., Arthur** (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, EE.UU.: Harvard University Press,.
- **DANTO C., Arthur** (1994). 'The Philosopher as Andy Warhol'. In *The Andy Warhol Museum*. Pittsburgh, EE.UU.: The Museum Pittsburgh.
- **DANTO C., Arthur** (2009). *Andy Warhol*. New Haven y Londres, EE.UU. y Gran Bretaña: Yale University.
- **DANTO C., Arthur** (2011). *Andy Warhol*. Madrid, España: Paidós.
- **DE ANTONIO, Emile; TUCHMAN, Mitch** (1984). *Painters Painting. A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970*. Nueva York, EE.UU.: Abbeville Press.
- **DE DIEGO, Estrella** (1999). *Tristísimo Warhol. Cadillac, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid, España: Siruela.
- **DE DIEGO, Estrella** (2006). 'La invención Warhol como plano secuencia'. en *Archivos de la Fílmoteca*, nº 53., junio. Valencia, España: IVAC.
- **DE DIEGO, Estrella** (2007). *Warhol sobre Warhol*. Madrid, España: La Casa Encendida.
- **DE HAAS, Patrick** (2005). *Le cinema comme "braille mental"*. París, Francia: Les Cahiers de Paris Expérimental, 21.
- **DE LUCAS, Gonzalo** (2008). 'Cálculo, escritura, información'. Barcelona, España: Intermedio / Prodimag.
- **DE PEDRO, Gonzalo** (2011). 'Antoni Pinet. Viajar más allá de la forma', en - *Cahiers du Cinéma. España*. nº 41, enero. Madrid, España: Caimán.
- **DELEUZE, Gilles** (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- **DEREN, Maya** (1946). *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Yonkers, EE.UU: The Alicat Bookshop Press. Reproducido íntegramente en *Film Culture*, n. 39, invierno 1965 y en - **NICHOLS, Bill** (Ed.) (2001). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Los Ángeles, EE.UU.: University of California Press.
- **DEREN, Maya** (1991). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. Nueva York, EE.UU: Documentext.
- **DILLENBERGER, Jane** (1998). *The Religious Art of Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Continuum.
- **DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey** (Eds.) (2002). *Experimental Cinema. The Film Reader*. Londres, Gran Bretaña: Routledge.
- **DUVAL, Romain** (2013). '*Walden*': *un fim expérientiel de Jonas Mekas. Étude d'un fragment de paradis brisé*. Buselas, Bélgica: La lettre volée.
- **DYER, Richard** (1990). 'Andy Warhol, en Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film'. Londres, Gran Bretaña: Routledge.

- **ELSAESSER, Thomas** (2015). ‘La ética de la apropiación: *Found Footage*, entre el archivo e internet’, en la revista *Found Footage Magazine*, #1 October 2015; pp. 119-123. .
- **EMMERLING, Leonhard** (2003). *Pollock*. Colonia, Alemania: Taschen.
- **EPSTEIN, Jean** (1957). *La esencia del cine*. Buenos Aires, Argentina: Galatea Nueva Visión.
- **EVANS, David** (Ed.) (2009). *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. Londres, Gran Bretaña: Withechapel Gallery.
- **FAGONE, Vittorio** (1977). *Arte e cinema*. Venecia, Italia: Marsilio.
- **FARASSINO, Alberto** (1978). *Jean-Luc Godard*. Florencia, Italia: Il Castoro.
- **FELDMAN, Frayda; SCHELLMAN, Jorge** (Eds.) (1997). *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962-1987*. Nueva York, EE.UU.: DAP.
- **FELDMAN, Simón** (2002). *La fascinación del movimiento*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- **FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel** (2004). *Planteamientos éticos y estéticos de la revista “Film Culture” y su relación con el cine de vanguardia americano (1955-1970)*. Trabajo de investigación presentado en la Universidad Autónoma de Barcelona (España) en septiembre 2994, dirigido por José Francisco Cerdán los Arcos.
- **FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel** (2005). ‘Memoria del porvenir’, en – **POLITE, Pablo G.; SÁNCHEZ, Sergi** (Coord.). *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*. Barcelona, España: Alpha Decay
- **FIERRO, Massimiliano** (2012). *Tra le immagini. Per una teoria dell’intervallo*. Alessandria, Italia: Edizioni Falsopiano.
- **FONT, Ramón** (Ed.) 1976). *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona, España: Anagrama.
- **FRAMPTON, Hollis** (2007). *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*. Barcelona, España: MACBA.
- **FRAMPTON, Hollis** (2014). *A Lecture*. Milán, Italia: Split.
- **FRAMPTON, Kenneth** (2006). *Nueva York, capital del siglo XX. Una guía histórica de la arquitectura de Manhattan*. Madrid, España: Abada Editores.
- **FREI, Georg; PRINTZ, Neil** (Ed.) (2004). *The Andy Warhol Catalogue Raisonné. Vol. 1: Paintings and Sculptures, 1961-1963. Vol. 2: Paintings and Sculptures, 1964-1969*. Nueva York, EE.UU.: Phaidon.
- **GARCÍA LÓPEZ, Sonia; GÓMEZ VAQUERO, Laura** (2009). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid, España: Documenta Madrid.
- **GIDAL, Peter** (Ed.) (1978). *Structural Film Anthology*. Londres, Gran Bretaña: British Film Institute.
- **GIDAL, Peter** (1989). ‘Andy Warhol’s Kitchen (1965)’ y ‘The Close-Up’, en – **GIDAL, Peter**. *Materialist Film*. Londres y Nueva York, Gran Bretaña y EE.UU.: Routledge.
- **GIDAL, Peter** (1991). *Andy Warhol. Films and Paintings: The Factory Years*. Nueva York, EE.UU.: Da Capo Press.

- **GIDAL, Peter** (2008). *Andy Warhol: Blow Job*. Londres, Gran Bretaña: Afterall Books.
- **GILBERSTON, Leanne** (2009). *Bodies Out of Time in Place: Queerly Present in Andy Warhol's Factory and Beyond*. Rochester, EE.UU.: University of Rochester.
- **GIORNO, John** (1994). 'Andy Warhol's Movie *Sleep*', en *You Got to Burn to Shine*. Londres y Nueva York, Gran Bretaña y EE.UU.: Serpent's Tail / High Risk Book. (pp. 122-163).
- **GODARD, Jean-Luc** (1972). *Godard on Godard*. Londres, Gran Bretaña: Secker and Warburg.
- **GODARD, Jean-Luc** (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine* (conferencias de 1978- 1979). Madrid, España: Ediciones Alphaville.
- **GODARD, Jean-Luc** (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- **GODARD, Jean-Luc** (2009). *JLG /JLG: autorretrato de diciembre*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- **GOLDSMITH, Kenneth** (Ed.) (2004). *Andy Warhol: Entrevistas*. Barcelona, España: Blackie Books.
- **GOLDSMITH, Kenneth** (Ed.) (2010). *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987*. Nueva York, EE.UU.: Carroll & Graf Publishers.
- **GÓMEZ, Sandra; CRUZ, Maximiliano; COSÍO, Moisés** (eds. 2012). *Desde el cuarto oscuro. El cine manufacturado de Peter Tscherkassky*. México DF, México: Interior Trece S.A / Alumnos47 Fundación M.C.E. A.C.
- **GONZÁLEZ ZARANDONA, J. A.** (2005). *La historia del cine experimental*. Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla. Noviembre. Consulta on-line. Última consulta 8 de septiembre 2015.
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/gonzalez_z_ja/capitulo_3.html#
- **GUILBAUT, Serge** (2007). *De Cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Valencia, España: Editorial Tirant lo Blanch.
- **GRUNDMAN, Roy** (2003). *Andy Warhol's Blow Job*. Filadelfia, EE.UU.: Temple University Press.
- **GUARDIOLA, Juan** (Ed.) (2000). *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*. Barcelona y Málaga, España: Fundació Antoni Tàpies / Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- **GUBERN, Román** (1969). *Godard Polémico*. Barcelona, España: Tusquets.
- **HANHARDT, John G.** (1990). *Andy Warhol: Films*. Valencia, España: IVAM.
- **HAUSER, Cecilia; SETTELE, Christoph** (Eds.) (1992). *Found Footage Film*. Lucerna, Suiza: Viper / Ziklop verlag.
- **HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique** (Eds.) (2002). *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia, España: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- **HILLIER, Jim** (Ed.) (1985). *Cahiers du Cinéma. Volume 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Londres, Gran Bretaña: Routledge & Kegan Paul.

- **HILLIER, Jim** (Ed.) (1986). *Cahiers du Cinéma. Volume 2. The 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. Londres, Gran Bretaña: Routledge & Kegan Paul.
- **HORAK, Jan-Christopher** (1995). *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919- 1945*. Madison, EE.UU.: University of Wisconsin Press.
- **HOFFMAN, Katherine** (Ed.) (1989). *Collage: Critica Views*. Ann Arbor, EE.UU.: UMI Research Press.
- **INGRAM, Catherine** (2014). *así es... Pollock*. Barcelona, España: Blume.
- **JACHEC, Nancy** (2011). *Jackson Pollock. Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona, España: Polígrafa.
- **JACOBS, Lewis** (1972). *La azarosa historia del cine americano. Vol. 2*. Barcelona, España: Lumen.
- **JAMES, David E.** (1989). 'Andy Warhol: The Producer as Author', en *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, EE.UU.: Princeton University Press.
- **JAMES, David E.** (Ed.) (1992). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, EE.UU.: Princeton University Press.
- **JAMES, David E.** (2002). 'Peregrinations of the Avant-Garde: *The Chelsea Girls Go to Russia*', *Millenium Film Journal*, n. 38, primavera.
- **JOSEPH, Branden W.** (2006). 'Andy Warhol's *Sleep*: The Play of Repetition', en - **PERRY, Ted** (Ed.) *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington, EE.UU.: Indiana University Press.
- **KOCH, Stephen** (1976). *Andy Warhol Superstar*. Barcelona, España: Anagrama.
- **KOCH, Stephen** (1991). *Stargazer: The Life, World & Films of Andy Warhol. Revised and Updated*. Nueva York y Londres, EE.UU. y Gran Bretaña: Marion Boyars.
- **KOESTENBAUM, Wayne** (2002). *Andy Warhol*. Barcelona, España: Mondadori.
- **KOESTENBAUM, Wayne** (2003). *Andy Warhol*. Londres, Gran Bretaña: Phoenix.
- **KOESTENBAUM, Wayne** (2003). 'Andy Warhol: Screen Tests', *Artforum*.
- **KOOLHAAS, Rem** (2012). *Delirio de Nueva York*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- **KUHL, Isabel** (2007). *Andy Warhol*. Múnich, Alemania: Prestel Verlag.
- **LA FERLA, Jorge** (2010). *Cine (y) digital. Aproximación a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- **LE GRICE, Malcolm** (1977). *Abstract Film and Beyond*. Londres, Gran Bretaña: Studio Vista.
- **LEYDA, Jay** (1965). *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- **LIPPARD, Lucy** (1993). *El Pop Art*. Barcelona, España: Destino.
- **LIPPY, Tod** (Ed.) (2000). 'Jonas Mekas', *Projections 11. New York Film-makers on Film-making*. Nueva York, EE.UU.: Farber & Farber.

- **LIPTON, Lenny** (1981). *Filmar con independencia. Libre iniciativa y creación cinetécnica*. Barcelona, España: Hispano Europea.
- **LIPTON, Lenny** (1975). *The Super 8 Book*. San Francisco, Ca. EE.UU.; Straight Arrow Books.
- **LONDRAVILLE, Janis; LONDRAVILLE, Richard** (2006). 'Andy Warhol and the Rebirth of Paul Swan', en *The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol*. Nebraska, EE.UU.: University of Nebraska Press.
- **MacCABE, Colin; MULVEY, Laura; EATON, Mick** (1980). *Godard: Images, Sounds, Politics*. Londres, Gran Bretaña: British Film Insitut / MacMillan.
- **MacCABE, Colin** (Ed.) (1997). *Who is Andy Warhol?*. Londres y Pittsburgh, Gran Bretaña y EE.UU.: British Film Institute / The Andy Warhol Museum.
- **MacCABE, Colin** (2005). *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona, España: Seix Barral.
- **MacDONALD, Scott** (1995). *Screen Writings Texts and Scripts from Independent Films*. Los Angeles, EE.UU.: University of California Press.
- **MacDONALD, Scott** (1997). 'Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society', *Wide Angle* 19, n. 1 y 2, enero-abril.
- **MacDONALD, Scott** (1998). *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. Los Angeles, EE.UU.: University of California Press.
- **MAKOS, Christopher** (1983). *Warhol Makos, A Personal Photo Memoir*. Londres, Gran Bretaña.: Virgin.
- **MALANGA, Gerard** (2002). *Archiving Warhol: An Illustrated History*. Londres, Gran Bretaña: Creation Books.
- **MARÍN, Pablo** (Ed.) (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales de Stan Brakhage*. Buenos Aires, Argentina: Eduntref.
- **MARTÍNEZ, Carolina** (Ed.) (2015). *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- **McSHINE, Kynaston** (Ed.) (1989). *Andy Warhol: A Retrospective*. Nueva York, EE.UU.: MoMA.
- **MEKAS, Jonas** (Ed.) (1962). 'Vertov Inside', *Film Culture*, n. 25, verano.
- **MEKAS, Jonas** (Ed.) (1964). 'Sith Independent Film Award'. *Film Culture*. n. 33, verano.
- **MEKAS, Jonas** (1970). 'Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol', en - **COPLANS, John**. *Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: New York Graphic Society.
- **MEKAS, Jonas** (1970). *Diaries. 1959-1970*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **MEKAS, Jonas** (1972). *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1959-1971*. Nueva York, EE.UU.: Macmillan.
- **MEKAS, Jonas** (1975). *Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano)*. Madrid, España: Fundamentos.

- **MEKAS, Jonas** (1991). *I had nowhere to go*. Nueva York, EE.UU.: Black Thistle Press.
- **MEKAS, Jonas** (1994). *The Village Voice. Movie Journal. Vol. 1 (12/11/1958-31/12/1970) & Vol. 2/7/1/1971-14/6/1977)*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **MEKAS, Jonas** (1999). *New American Cinema Group and Film-Makers' Cooperative. The early years: documents, memos, articles, bulletins, potos, letters, newspaper clippings, etc.* Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **MEKAS, Jonas** (2005). *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.* Lithuanian Art Museum, Vilnius, 51. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia. Lithuanian Pavilion.
- **MEKAS, Jonas** (2009). *Jonas Mekas. 365 Day Project*. París, Francia: Galerie du jour agnès b. / Maya Stendahl Gallery.
- **MEKAS, Jonas** (2009). *To Petrarca. Who Walked Over the Hills of Providence*. París, Francia: Éditions Dis Voir.
- **MEKAS, Jonas** (2013). *Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano)*. México DF, México: Mangos de Hacha.
- **MEKAS, Jonas** (2014). *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- **MICHELSON, Annette** (Ed.) (1984). *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley and Los Ángeles, EE.UU.: University of California Press.
- **MILLER, Debra** (1994). *Billy Name. Stills From the Warhol Films*. Múnich y Nueva York, Alemania y EE.UU.: Prestel.
- **MITRY, Jean** (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia, España: Fernando Torres.
- **MONACO, Paul** (Ed.) (2001). *The Sixties: 1960-1969. A History of the American Cinema*. Los Ángeles, EE.UU.: University of California Press.
- **MONTANI, Pietro** (Ed.) (2011). *Dziga Vertov. L'occhio della Rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*. Milano-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.
- **MORIN, Edgar** (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Paidós.
- **MOTYL, Alexander J.** (2007). *Who Killed Andrei Warhol?*. Santa Ana, CA, EE.UU.: Seven Locks.
- **MURCH, Walter** (2003). *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid, España: Ocho y medio, Libros de Cine.
- **MURPHY, J. J.** (2012). *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*. Berkeley y Los Ángeles, EE.UU.: University of California Press.
- **NAIFEH, Steven; WHITE SMITH, Gregory** (1991). *Jackson Pollock. Una saga estadounidense*. Barcelona, España: Circe.
- **NAMUTH, Hans** (2009). *Pollock Painting. Fotografie di Hans Namuth. Testimonianze e documenti*. Milán, Italia: Abscondita.
- **NICHOLS, Bill** (Ed.) (2001). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Los Ángeles, EE.UU.: University of California Press.

- **NOGUEZ, Dominique** (2002). *Une renaissance du cinema. Le cinema "underground" américain*. París, Francia: Paris Expérimental.
- **O'PRAY, Michael** (Ed.) (1989). *Andy Warhol: Film Factory*. Londres, Gran Bretaña: British Film Institute.
- **ONDAATJE, Michael** (2007). *El arte del montaje. Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*. Madrid, España: Plot Ediciones
- **Österreichisches Filmmuseum; TODE, Thomas; WURM, Barbara** (Eds.) (2006). *Dziga Vertov. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. Vienna, Austria: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien.
- **OUBIÑA, David** (comp.); **SARLO, Beatriz; LA FERLA, Jorge; FILIPPELLI, Rafael; GRÜNER, Eduardo** (2005). *Jean-Luc Godard: el pensamiento en el cine. Cuatro miradas sobre 'Histoire(s) du cinéma'*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- **OUBIÑA, David** (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- **PAGÁN, Alberte** (1999). *Introducción a los clásicos del cinema experimental 1945-1990*. Santiago de Compostela, España: Xunta de Galicia / CGAC.
- **PAGÁN, Alberte** (2005). 'Discurso de Fidel em *The Life of Juanita Castro* de Andy Warhol', *Animal*, n. 15, primavera.
- **PAGÁN, Alberte** (2007). *A mirada impenetrable. As películas de Andy Warhol. Primera Parte*. Santiago de Compostela, España: Edicións Positivas.
- **PAGÁN, Alberte** (2014). *Andy Warhol*. Madrid, España: Cátedra.
- **PETERSON, James** (1994). *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant-garde Cinema*. Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- **PINENT, Antoni** (2008). 'Panorámica sintética/parcial del Cine Experimento en España. Intermittencias desde la década de 1960 hasta la última generación' (castellano / inglés), capítulo del catálogo de la exposición *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España*, comisariada por Claudia Giannetti, Peter Weibel y Antonio Franco Domínguez. MEIAC (Badajoz, España); ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe, Alemania), 2008-2009.
- **RATCLIFF, Carter** (1983). *Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Modern Masters Series / Abbeville Press.
- **REED, Lou** (2000). *Atraviesa el fuego. Todas las canciones*. Barcelona, España: Mondadori.
- **RENAN, Sheldon** (1967). *An Introduction to the American Underground Film*. Nueva York, EE.UU.: Dutton.
- **RIBAS, Daniel** (2010). 'Thom Andersen. A History Lesson', en - **VV. AA.** (2012). *Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois / Pure Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Years After*. Vila do Conde, Portugal: Curtas Metragens CRL.
- **RICHTER, Hans** (1997). *Dada. Art and anti-art*. Londres, Gran Bretaña: Thames & Hudson.
- **ROSENTHAL, Daniel** (2006). *Shakespeare en el cine*. Buenos Aires, Argentina: Universidad del Cine.

- **RUIZ, Natalia** (2009). *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*. Bilbao, España: Universidad del País Vasco.
- **RUSSELL, Catherine** (1999). *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*. Durham, EE.UU.: Duke University Press.
- **SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente** (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, España: Paidós.
- **SARRIS, Andrew** (1964). 'Waiting for Godard'. *Film Culture*. n. 33, verano.
- **SARRIS, Andrew** (2007). 'The Chelsea Girls', en - **LIM, Dennis** (Ed.). *The Village Voice Film Guide. 50 Years of Movies From Classics to Cult Hits*. New Jersey, EE.UU.: Wiley. (pp. 66-68).
- **SARRIS, Andrew** (1970). *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929-1968*. México DF, México: Diana.
- **SCHERMAN, Tony; DALTON, David** (2009). *Pop: The Genius of Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Harper Collins.
- **SCHULTE STRATHAUS, Stefanie** (Ed.) (2005). *The Memo Book. Films, Videos and Installations by Matthias Müller*. Berlín, Alemania: Arsenal Experimental.
- **SEIBERLING, Dorothy** (1949). 'Jackson Pollock : Is he the greatest living painter in the United States?', en *LIFE* magazine, 8 de agosto, Nueva York, EE.UU.
- **SHAKESPEARE, William** (2001). *Macbeth*. Madrid, España: Cátedra.
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (1971). *Film Culture. An Anthology*. Londres, Gran Bretaña: Martin Secker & Warburg.
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (1978). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York, EE.UU.: New York University Press.
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (1989). *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (1990). *Modernist montage. The Obscurity of Visión in Cinema and Literature*. Nueva York, EE.UU.: Columbia University Press.
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (2000). *Film Culture Reader*. Nueva York, EE.UU.: Cooper Square Press.
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (2002). *Visionary film. The American avant-garde, 1943-2000*. Nueva York, EE.UU.: Oxford University Press.
- **SITNEY, Paul Adams** (2012). 'La retrospectiva de Mekas' en el libreto *Jonas Mekas* de la edición DVD. Barcelona, España: Intermedio.
- **SMITH, Patrick S.** (1981). *Andy Warhol's Art and Films*. Ann Arbor, Michigan, EE.UU.: UMI Research Press.
- **SNOW, Michael** (1994). *The collected writings of Michael Snow*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press.
- **STERRITT, David** (1999). *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Nueva York, EE.UU.: Cambridge University Press.

- **STAMP, Robert** (2012). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, España: Paidós.
- **SUÁREZ, Juan Antonio** (2006). 'El cine experimental y la experimentación sonora', en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 53. Valencia, España: IVAC.
- **TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian** (Ed.) (1994). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres y Nueva York, Gran Bretaña y EE.UU.: Routledge.
- **TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S.** (2000). *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.
- **TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S.; WITT, Michael** (Eds) (2007). *Godard Forever*. Londres, Gran Bretaña: Black Dog.
- **TSIVIAN, Yuri** (1998). *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Chicago, EE.UU.: The University of Chicago Press.
- **TSIVIAN, Yuri** (Ed.) (2004). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Gemona, Italia: Le Giornate del Cinema Muto.
- **TYLER, Parker** (1973). *Cine Underground*. Barcelona, España: Planeta.
- **VV. AA.** (1988). *Catalogues of the Andy Warhol Collection (seis volúmenes)*. Nueva York, EE.UU.: Sotheby's.
- **VV. AA.** (1990). 'Spécial Godard – Trente Ans Depuis', número especial de *Cahiers du cinema*, nº 437, noviembre.
- **VV.AA.** (1991). *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). San Sebastián, España: Filmoteca Vasca.
- **VV. AA.** (2006). *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. Barcelona, España: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y Diputació de Barcelona.
- **VV.AA.** (2011). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona y Cerdanyola del Vallès, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) / Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions Bellaterra.
- **VV. AA.** (2012). *Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois / Pure Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Years After*. Vila do Conde, Portugal: Curtas Metragens CRL.
- **VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe** (Eds.) (1998). *Jackson Pollock*. Nueva York, EE.UU.: MoMA (The Museum of Modern Art).
- **VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe** (Eds.) (1998). *Jackson Pollock. New Approaches*. Nueva York, EE.UU.: MoMA (The Museum of Modern Art).
- **VERTOV, Dziga** (1973). *Dziga Vertov. El Cine-Ojo: Textos y Manifiestos*. Madrid, España: Fundamentos.
- **VERTOV, Dziga** (2011). *Dziga Vertov. Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid, España: Capitán Swing Libros.
- **VIDAL, Núria** (Ed.) (1990). *Godard 80: darrers de Jean-Luc Godard*. Barcelona, España: Fundació Joan Miró.

- **VIDAL ESTÉVEZ, Manuel** (1995). 'New American Cinema: el *Underground*' en - **VV.AA.** *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*. Madrid, España: Cátedra.
- **VILCHES, Gloria** (2009). *Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España*. Vitoria, España: Investigación Montehermoso.
- **VOGEL, Amos** (1974). *Film as a Subvertive Art*. Nueva York, EE.UU.: Random House.
- **WARHOL, Andy** (1967). *Andy Warhol's Index Book*. Nueva York, EE.UU.: Random House.
- **WARHOL, Andy** (1970). *Blue Movie*. Nueva York, EE.UU.: Gove Press.
- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (1975). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Nueva York, EE.UU.: Harcourt Brace Jovanovich.
- **WARHOL, Andy** (1979). *Andy Warhol's Exposures*. Nueva York, EE.UU.: Andy Warhol Books / Grosset and Dunlap.
- **WARHOL, Andy** (1985). *America* . Nueva York, EE.UU.: Harper and Row.
- **WARHOL, Andy** (1998). *A, a novel* . Nueva York, EE.UU.: Grove Press.
- **WARHOL, Andy** (1998). *The Andy Warhol Diaries*. Nueva York, EE.UU.: Simon & Schuster.
- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2002). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, España: Tusquets.
- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2006). *POPism. The Warhol Sixties*. Orlando, EE.UU.: Harcourt.
- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2007). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Londres, Gran Bretaña: Penguin.
- **WARHOL, Andy** (2007). *Diarios*. Barcelona, España: Anagrama.
- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2008). *POPism. The Warhol Sixties (Diarios 1960-1969)*. Barcelona, España: Alfabia.
- **WARHOL, Andy** (2011). *Andy Warhol. Giant Size*. Nueva York, EE.UU.: Phaidon.
- **WATSON, Steven** (2003). *Factory Made: Warhol and the Sixties*. Nueva York, EE.UU.: Pantheon Books.
- **WATTERSON, Bill** (2010). *The Calvin and Hobbes Tenth Anniversary Book*. Londres, Gran Bretaña: Sphere.
- **WEBBER, Mark** (Ed.) (2014). *Film as Film. The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*. Londres, Gran Bretaña: The Visible Press.
- **WEES, William C.** (1992). *Light moving in time. Studies in the visual aesthetics of avant-garde film*. Los Angeles, EE.UU.: University of California Press.
- **WEES, William C.** (1993). *Recycled Images. The arts and the politics of found footage films*. New York, EE.UU.; Anthology Film Archives.
- **WEINRICHTER, Antonio** (1998). 'Forma y sentido en las películas de *Found Footage*: una visión panorámica', en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 30. Valencia, España: IVAC.

- **WEINRICHTER, Antonio** (1998). 'Subjetividad, impostura, apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre', en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 30. Valencia, España: IVAC.
- **WEINRICHTER, Antonio** (Ed.) (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, España: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra: Punto de Vista / Gobierno de Navarra.
- **WEINRICHTER, Antonio** (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, España: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra: Punto de Vista / Gobierno de Navarra.
- **WEINBERG, Herman G.** (1982). *A Manhattan odyssey. A memoir*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **WHITE, Anthony** (Ed.) (2002). *Jackson Pollock's Blue Poles*. Sydney, Australia: National Gallery of Australia.
- **WIEDEMANN, Sebastian; INCARBONE, Florencia** (2015). *DOSSIÊ Antoni Pinent. Construtos Fílmicos. Micro-arquiteturas cinemáticas, esculturas de tempo e luz*. Dentro de la retrospectiva dedicada en la 1ª edición de *DOBRA. Festival de Cinema Experimental*. Septiembre. Río de Janeiro, Brasil: MAM-RJ / Colectivo Dobra / Hambre.
- **WILLIS, Carol** (Ed.) (1998). *Building the Empire State. A rediscovered 1939s notebook charts the construction of the Empire State Building*. Nueva York, EE.UU.: Skyscraper Museum.
- **WILLIS, Carol** (Ed.) (2004). *Empire State Building. 21 mesi per costruiré il grattacielo più alto del mondo*. Milán, Italia: Mondadori Electa spa.
- **WOLLEN, Peter** (1975). 'The two avant-gardes', en *Studio International* 190, n. 978, Noviembre- Diciembre.
- **WORONOV, Mary** (2000). *Swimming Underground: My Years in the Warhol*. Londres, Gran Bretaña: Serpent's Tail / High Risk Books.
- **YACOWAR, Maurice** (1998). *El cine de Paul Morrissey*. Madrid, España: Festival Internacional de Cine de Gijón / Nuer.
- **ZWEIG, Stephan** (2010). *El misterio de la creación artística*. Madrid, España: Ediciones Sequitur.

Anexos / Portafolio

I- Síntesis-acciones del '*Macbeth*' de William Shakespeare

ACTO I

I.i → TRES BRUJAS → (destino)

I.ii → REY, MALCOLM, DONALBAIN, LENNOX, CAPITAN → (destino - batalla)

REY, MALCOLM, DONALBAIN, LENNOX, ROSS, ANGUS → (justicia – traidor)

I.iii → TRES BRUJAS → Destino, preparan el terreno.

MACBETH, BANQUO, TRES BRUJAS → Destino, les comunican la profecía.

MACBETH, BANQUO → Destino, lo reiteran para sí mismos.

ROSS, ANGUS, MACBETH, BANQUO → Destino, les comunican la intención del Rey.

MACBETH → Se despierta el mal dentro de él. Pero es aplacado por la influencia de Banquo.

I.iv → REY, MALCOLM, LENNOX, DONALBAIN → Le comunican al Rey que el traidor ha sido ajusticiado. (Justicia)

REY, MALCOLM, LENNOX, DONALBAIN, MACBETH, BANQUO, ROSS, ANGUS → (destino) El Rey nombra a Malcolm como heredero del trono. Esto vuelve a despertar a Macbeth el deseo de actuar con maldad.

I.v → LADY MACBETH → Recibe la carta de Macbeth donde le comunica la situación actual y lo ocurrido (brujas). Acto seguido se hincha su ambición e impaciencia. Invocación al mal.

LADY MACBETH, MACBETH → Ella como personificación del mal le da a entender sus intenciones. Macbeth la frena.

I. vi → DUNCAN, MALCOLM, DONALBAIN, BANQUO, LENNOX, MACDUFF, ROSS, ANGUS → Llegan al castillo. + LADY MACBETH → Escena de cortesía donde nos demuestra que Lady Macbeth sabe ocultar sus intenciones detrás de una máscara. (el mal)

I.vii → MACBETH → Pondera la situación. (justicia)

MACBETH, LADY MACBETH → Cuando ya está convencido de que no hay razón para hacerlo entra Lady Macbeth atacando directamente a su ego (aspecto sexual, masculinidad, en su palabra) y se convence para llevarlo a cabo. (el mal)

ACTO II

II.i → BANQUO, FLEANCE → Antorcha. Banquo pide la protección de las fuerzas benignas. (Bien)

+ MACBETH, CRIADO CON ANTORCHA → Banquo le informa que el Rey ya duerme. Y le deja caer el tema de las Tres Hermanas Fatídicas. Macbeth, decidido a llevar a cabo la acción (matar al Rey), esquivo a Banquo. (Fuerzas del mal-influenciado)

Sale BANQUO, FLEANCE.

MACBETH, CRIADO → Da la orden de tocar la CAMPANA cuando todo esté a punto.

Sale CRIADO.

Macbeth tiene una aparición de una daga que parece marcarle claramente el camino al asesinato. Aún ahora Macbeth es consciente que el acto que va a cometer es antinatural.

[[[SUENA LA CAMPANA) Los centinelas están inconscientes.

Macbeth va a matar a Duncan. Le pide el respeto (~~you~~→thou)

II.ii →LADY MACBETH → Tiene miedo de ser descubiertos.

Entra MACBETH → Lady Macbeth teme que alguna cosa haya fallado. Está nerviosa y él como anestesiado, después de comunicarle que el crimen ya está realizado.

Macbeth le comenta todas las veces que ha oído (en su imaginación) (¿antes o después?) de cometer el crimen. (<<Macbeth ya no dormirá>>)

Lady Macbeth sale para dejar los puñales en el lugar del asesinato. Ya que Macbeth se asusta al pensar en lo que ha hecho.

[[LLAMAN A LA PUERTA]] 1

Referencia al color de la sangre que hay en sus manos. (veladuras).
Vuelve Lady Macbeth.

[[LLAMAN A LA PUERTA]] 2

Ella está desnaturalizada-deshumanizada, no teme la trascendencia del acto cometido.

[[LLAMAN A LA PUERTA]] 3

Macbeth: <<Si he de pensar en mi acción, mejor será no conocerme.

[[LLAMAN A LA PUERTA]] 4

¡Despierta a Duncan con tus golpes! ¡Ojalá pudieras!>>

II.iii → PORTERO [[LLAMAN A LA PUERTA]] 5

El portero todo el rato hace referencia diciendo que el lugar donde está es el infierno. La justicia llama a la puerta.

[[LLAMAN A LA PUERTA]] 6 -10

Abre la puerta. Entran MACDUFF, LENNOX.

Entra MACBETH → Tienen una conversación formal Macbeth con Macduff. Macduff sale en busca del Rey. Lennox y Macbeth conversan, el primero crea una atmósfera de fuerzas sobrenaturales que tuvieron lugar durante la pasada noche.

Entra Macduff asustado después de ver a Duncan asesinado. No tiene palabras para decir lo ocurrido.

Salen Macbeth y Lennox. Macduff llama a Banquo, Donalbain y Malcolm que despierten. Y da la orden de dar la alarma.

(SUENA LA CAMPANA]]]]

Entra LADY MACBETH → Macduff no le quiere explicar lo sucedido.

Entra BANQUO → Macduff revela el asesinato.

Entran MACBETH, LENNOX, ROSS → Macbeth comenta que a partir de estos momentos ya no hay nada serio en la existencia.

Entran MALCOLM, DONALBAIN → Son informados por el mismo Macbeth que su padre ha sido asesinado, pero de una forma indirecta y Macduff de forma literal.

Explican que los que lo hicieron han sido “ajusticiados” por Macbeth.

Lady Macbeth se desmaya y la sacan.

Malcolm y Donalbain deciden (entre ellos) que tienen que huir porque temen que sean los siguientes en ser asesinados.

Banquo dice: <<Me pongo en manos de Dios por combatir todo oculto propósito de péfida maldad>>.

Salen todos para reunirse más tarde, excepto Donalbain y Malcolm. Uno se dice que va a Inglaterra y otro a Irlanda. Se despiden.

II.iv → ROSS, ANCIANO → Conversación de ambos. Ross comenta: <<Según la hora, es de día, mas la noche oscurece el avance del sol. ¿Impera la noche o se avergüenza el día, que las sombras sepultan la faz de la tierra cuando la viva luz debía besarla?>>.

Entra MACDUFF → y da noticias: los asesinos son los guardianes, éstos han sido sobornados por Malcolm y Donalbain, quiénes han huido. El viejo Re ha sido enterrado. Y Macbeth se ha ido a la Abadía de Scone. Macduff dice que marcha hacia Fife. Y Ross parte a Scone.

ACTO III

III.i → BANQUO → Recapacita sobre todo lo que se ha cumplido de la profecía en la persona de Macbeth, aunque sospecha que no haya jugado limpio. Y pide o se pregunta si las profecías hasta ahora se ha cumplido porque no le va a suceder a él también.

Entran MACBETH, LADY MACBETH, LENNOX, ROSS, NOBLES, ACOMPAÑAMIENTO → Primer diálogo entre Macbeth y Banquo después del asesinato del Rey. Podemos deducir que Macbeth ya ha preparado la muerte de Banquo, aquí le pregunta si Fleance (su hijo) le acompañará esa tarde a cabalgar. (veladura). Después se despide de todos hasta la hora de la cena.

Antes de encontrarse con los asesinos contratados reflexiona: del temor que tiene hacia Banquo, porque sabe lo que hay detrás, por el contenido de la profecía (sabe que sus descendientes serán una saga de realeza), teme por su vida y qué llevarán a cabo los asesinos contratados.

Entran CRIADO, ASESINO 1, ASESINO 2 → Macbeth convence con sus palabras que llevan a cabo el crimen de Banquo y Fleance introduciéndoles el mal. Al igual que hizo Lady Macbeth con él para cometer el crimen.

Macbeth era antes un instrumento del mal y ahora se ha convertido en el mismo concepto que da órdenes.

III.ii → LADY MACBETH, CRIADO → Lady Macbeth pide ver a Macbeth para hablar con él.

Sale Criado. Entra MACBETH → Los dos coinciden en la opinión de su agonía que es mejor estar muerto (paz) que continuar con esta situación. Se dan ánimos mutuamente, y no le comenta lo que ha pensado para Banquo y Fleance. Ella dice que continúen con sus vidas.

Al final Macbeth pide fuerzas a la noche para cumplir el acto. (noche espesa)

III.iii → TRES ASESINOS → Los tres asesinos reunidos en el lugar donde van a llevar a cabo el encargo de Macbeth.

Entran BANQUO, FLEANCE con antorcha → Los asesinos cuando atacan a Banquo apagan la antorcha Fleance escapa, después que su padre haya sido asesinado.

Los asesinos van a dar parte a Macbeth.

III.iv → MACBETH, LADY MACBETH, ROSS, LENNOX, NOBLES, ACOMPAÑAMIENTO → Se reúnen todos para empezar el banquete, todo muy cordialmente.

Entra ASESINO 1 → Le comunica a Macbeth que han degollado a Banquo pero su hijo, Fleance, escapó.

Macbeth se da cuenta que ha perdido el pulso con el destino. Empieza a ver el espectro de Banquo, él reacciona negativamente. Su mujer sin saber lo ocurrido ni lo que está sucediendo intenta calmar a Macbeth, dando excusas a los invitados. Le vuelve a pinchar poniendo en duda su “hombría”, pensando que es producto de los remordimientos por el asesinato de Duncan.

Le aflora el sentimiento de culpabilidad a Macbeth.

Lady Macbeth despide a los invitados y sale en la conversación el nombre de Macduff.

Macbeth reflexiona, dice que irá a ver a las Hermanas Fatídicas al día siguiente. Llega a la conclusión que es más fácil tira adelante que echar marcha atrás (la sangre pide sangre)

III.v → TRES BRUJAS (sólo habla Bruja 1), HÉCATE → Hécate se queja a las tres brujas que ellas han disfrutado haciendo apariciones y ella no ha hecho nada. Hécate les avisa que mañana vendrá Macbeth a consultar/saber su destino.

III.vi → LENNOX, NOBLE → Lennox revela sus dudas a un noble. Los sospechosos de matar a sus padre son menos sospechosos que Macbeth. Se basa en el hecho de haber matado a los guardianes tan rápido para que no hablasen.

Macduff se va a Inglaterra a pedir ayuda al Rey Eduardo el Confesor.

Es la primera vez que tratan a Macbeth de tirano, ya que ha caído la desgracia en Macduff por no asistir a la cena.

Esperan que la venganza divina caiga sobre el tirano Macbeth y la bendición vuelva a las tierras de Escocia.

ACTO IV

IV.i → TRES BRUJAS → Las tres brujas preparan el encuentro creando el ambiente-atmósfera apropiada. Entra MACBETH → pide que le digan su destino. Las brujas invocan las apariciones que le revelarán su destino:

(truenos)

1ª APARICION (cabeza cubierta con yelmo) → Le dice que esté atento a Macduff. Macbeth les da las gracias por ese aviso y confiesa que acertó su temor.

(truenos)

2ª APARICION (bebé sangriento) → <<Sé cruel, resuelto, audaz. Ríete del poder del hombre: nadie nacido de mujer a Macbeth podrá dañar>>.

(truenos)

3ª APARICION (niño coronado con un árbol en su mano) → Le dice que no caerá vencido hasta el día en que contra él el bosque de Birnam suba a Dunsinane.

Macbeth se ríe de la última profecía y pregunta si algún día la progenie de Banquo reinará.

Macbeth les amenaza que les caiga la eterna maldición si no le contestan.

4ª APARICION (ocho reyes, el último con un espejo en la mano, seguidos de Banquo) → no dicen nada sólo su imagen.

Le dejan desconcertado.

Entra LENNOX → Le informa que Macduff ha huido a Inglaterra. Acto seguido Macbeth dice que tomará por sorpresa el castillo de Macduff, ocupará Fife; matará a su mujer y todos los que vengan de su sangre.

IV.ii → LADY MACDUFF, HIJO DE MACDUFF, ROSS → Lady Macduff sospecha que su marido esté involucrado en la muerte de Duncan. Ross trata de convencerle qué motivos debía tener, pero al mismo tiempo dice que debe marcharse cuanto antes.

Lady Macduff le dice a su hijo que ya no tiene padre. Y luego sale el concepto de traidor (aquel que jura y después miente). En conclusión del hijo: <<hay más mal que bien>>.

Entra UN MENSAJERO → le aconseja que se marchen rápido ya que un peligro les acecha. Se va el mensajero.

Entran ASESINOS → matan al hijo y después a Lady Macduff.

IV.iii → MALCOLM, MACDUFF → Malcolm tiene confianza en que el orden sea restituido en Escocia. Quiere asegurarse de la lealtad de Macduff y para ello arroja sobre sí mismo vicios innumerables para ver como éste reacciona. La reacción es emocional por la pérdida de un líder digno de Escocia y prefiere exiliarse antes que vivir bajo el yugo de un traidor. Esta respuesta convence a Malcolm de que por encima Macduff ama a su país, lo que le convierte en un gran aliado para su causa.

Entra ROSS → primero oculta la información y después comunica que han matado a toda la familia de Macduff, haciendo antes una descripción del caos.

Macduff una vez sabe lo sucedido invoca a las fuerzas divinas para hacer frente al tirano.

Durante toda esta escena Malcolm invoca a las fuerzas divinas.

ACTO V

V.i → MEDICO, DAMA de compañía → Diálogo entre Dama y Médico.

Dama → carta recibida.

Entra LADY MACBETH con una luz.

Lady Macbeth se frota las manos (Duncan). El barón de Fife tenía esposa (familia Macduff). Banquo está enterrado (Banquo).

Sale Lady Macbeth.

El médico comenta que más que un médico necesita un sacerdote. Después hace una invocación a las fuerzas divinas. (Dios)

V.ii → MENTETH, CATHNESS, ANGUS, LENNOX, SOLDADOS → El ejército inglés, Malcolm, su tío Siward, Macduff. Están preparados para la venganza. Todos se reunirán junto al bosque de Birnam. Y comenta que Macbeth está en Dunsinane. Escocia necesita ser sanada, todos se ponen en marcha hacia Birnam.

Todos dan la espalda a Macbeth y se unen a Malcolm.

V.iii → MACBETH, MÉDICO, ACOMPAÑAMIENTO → Macbeth confía ciegamente en las profecías de las brujas, una vez que ha podido comprobar que todas se ha cumplido hasta ahora.

Entra UN CRIADO → le comunica la noticia que hay 10.000 soldados cerca de Dunsinane.

Macbeth sólo quiere rodearse de negro, el blanco le atemoriza.

Sale criado. Entra SEYTON → Macbeth está en un estado de nerviosismo y miedo. Inestabilidad emocional. Se preocupa por la enfermedad de Escocia. Al final vuelve a recuperar los estribos y dice que sólo temerá la muerte si el bosque de Birnam va hacia Dunsinane.

V.iv → MALCOLM, SIWARD, MACDUFF, JOVEN SIWARD, MENTETH, CATHNESS, ANGUS, SOLDADOS → Llegan al bosque de Birnam. Malcolm da la orden que cada soldado corte una rama y la lleve delante. Así de esta manera encubrirán el número de soldados del ejército. Ya están preparados para entrar en batalla.

V.v → MACBETH, SEYTON, SOLDADOS → Macbeth se ha deshumanizado frente al miedo. Le dan la noticia de la muerte de Lady Macbeth. Vuelve a hacer referencias a la oscuridad de la vida.

Entra UN MENSAJERO → vuelve la inestabilidad. Le pide la noticia. El mensajero le informa del avance del bosque de Birnam hacia Dunsinane. Ve que aquello imposible profetizado se está cumpliendo, y todo acto es inútil, pero igualmente quiere afrontar al enemigo.

V.vi → MALCOLM, SIWARD, MACDUFF, EJÉRCITO CON RAMAS → Se deshacen de las ramas, mandan a los ingleses la primera partida.

V.vii → MACBETH → Está ofuscado con la segunda parte de la profecía.

Entra JOVEN SIWARD → Macbeth se presenta como el mismísimo diablo. Sólo busca aquel que no ha nacido de mujer. Y de los demás se ríe. Mata al joven Siward.

Sale Macbeth. Entra MACDUFF → buscando al tirano que ha matado a su familia.

Sale Macduff. Entran MALCOLM, SIWARD → anuncian que el castillo se ha rendido, sólo falta marata al cabeza.

Sale Malcolm y Siward. Entra Macbeth prefiere morir en la lucha.

Entra Macduff a quien Macbeth no quiere matar en un principio. Empiezan a luchar. Curiosamente Macduff es el ejecutor de la profecía. Macbeth quiere luchar hasta el final como un guerrero. Muere Macbeth.

Entran Malcolm y Siward.

Entra Macduff con la cabeza de Macbeth.

Malcolm es coronado. Restituye el orden divino.

II- *Dramatis Personae*

Correspondencias [*casting*]

- DUNCAN, Rey de Escocia **DZIGA VERTOV**
- MACBETH, General del ejército del rey ... **Andy WARHOL**
- BANQUO, General del ejército del rey... **Jonas MEKAS**
- MACDUFF, Noble de Escocia..... **Jean-Luc GODARD** [+ Grupo Dziga Vertov]
- LADY MACBETH **Paul MORRISSEY**
- LENNOX, ROSS, MENTETH, ANGUS, CATHNESS Nobles de Escocia... **P. Adams SITNEY, James BROUGHTON, Ken KELMAN, Peter KUBELKA, Jerome HILL, Stan BRAKHAGE**
- FLEANCE, Hijo de Banquo..... **Sebastian MEKAS**
- SEYTON, Escudero de Macbeth.... **Gerard MALANGA**
- MÉDICO.... **Paolo CHERCHI USAI**
- HÉCATE..... **El sistema de producción**
- TRES BRUJAS.... **Tom GUNNING** (Bruja 1); **John G. HANHARDT** (Bruja 2); **Pip CHODOROV** (Bruja 3).
- SWENO, Rey de Noruega..... **Jackson POLLOCK**
- SEÑOR DE CAWDOR, [al inicio]..... **Hans NAMUTH**

Otros cineastas incluidos en el montaje:

Jem COHEN / Marie MENKEN / Paul STRAND & Charles SHEELER / Bill MORRISON / Stan VANDERBEEK / Jack SMITH / Emile de ANTONIO /

Personajes vinculados con las brujas / o con lo “sobrenatural”:

Anthony McCALL / Michael SNOW / Ken JACOBS / Paul SHARITS / José VAL del OMAR / Étienne-Jules MAREY / Chris MARKER / Stan BRAKHAGE / Kenneth ANGER / Maya DEREN / Tony CONRAD / Harry SMITH /

III- Guión cinematográfico. Partes: Cold Open / Acto I / Acto II



Technical Screenplay / Illustrated / notes-options / [work in process]

[Guión técnico / ilustrado / con comentarios de montaje \[trabajo en proceso\]](#)

Version XIII. November 2015

This cinematographic project received the fellowship / [Este proyecto cinematográfico recibió la beca](#)

"Arte e Investigación. Montehermoso 2011"

ESTRUCTURA GENERAL

05/06/2011 BEAN

ACTO 0 COLD OPEN

- O.I THE PARTY - VELVET UNDERGROUND
- O.II ESCENA CRIMEN - DOCUMENTACIÓN FIRENSE [RODARTE]
- O.III AUTOPSIA - RESTOS REY DUNCAN [VERTOV] [RODARTE]

ACTO I PRIMERA BATALLA / BRUSAS / POP ART / MUÑOZ-SANRO / EMPIRE

- BRUSAS
- MANHATTAN
- EXPRESIONISMO ABS. ART. VS. POP ART [fines 40s inicios 50s vs. inicios 60s]
- ÉPOCA NUEVA - ÉPOCA CINE SONORO
- CONSTRUCCIÓN EMPIRE STATE

ACTO II ~~MOE~~ ASESINATO DUNCAN

- ACTO CENTRADO EN WARHOL: ←
- PICTURA - SERIGRAFÍA
 - INICIOS DEL CINE / FACTORY ESPLENDOR
 - CONTINUACIÓN FILM 'EMPIRE' (1964)
 - MONTAJE PARALELO RECIBE EL '6th INDEPENDENT FILM AWARDS'
 - REVISTA FILM CULTURE N° 33
 - MUERTE A DUNCAN / SILLA ELÉCTRICA - LUI

ACTO III WARHOL ↔ GODARD

- ACTO CENTRADO EN LAS SIMILITUDES - INTERCAMBIOS - CORRESPONDENCIAS
A LO LARGO DE AMBOS ARTISTA / CINEASTA DURANTE LA ÉPOCA
FUNDAMENTALMENTE DE LOS AÑOS 60. / ESPLENDOR FACTORY
NOUVELE VAGUE ↔ POP ART
- CIERRE ACTO EN EL RECHAZO DE PROYECTAR
'CHELSEA GIRLS' (1966) EN CANNES 1967
RELACIÓN WARHOL ↔ GODARD SE ROMPE.

ACTO IV WARHOL vs. GODARD / CAÍDA DEL REINADO

- ELCE SOC. PLAYA / PERO ATADO / BRUDAL / REVISTA FILM CULTURE 33 'WAITING FOR GODARD'
- WARHOL HABLA MAL DE GODARD
- DISPARO A WARHOL JUNIO 1968 [PRIMERA MUERTE]
- MAYO '68 PARÍS / GRUPO DÍSCA VERTOV
- FACTORY CIERRA / LA GENTE SE APARTA DE WARHOL [MÁS 'CHELSEA HOTEL']
- BOQUE BIRMAN / SIMONAS TORRES GEMELAS (1972)
- DECADENCIA / CONTUSIÓN / CAOS / OSCURIDAD → MUERTE WARHOL [1987]

ACTO V EPÍLOGO

- MONTAJE MÁS PAUSADO
- DISCURSO DE GODARD [26-26 PORTRAIT]
- REVISTA CANNES ESPECIAL GODARD '20 AÑOS DESPUÉS'

TIERPARK
BERN

24/06/2015

GOLD OPEN

BOOTE
ACQU I

TICK

GOLD OPEN

CLIP SIN CORTEI

(1967)

GULICHO VEL VET UNDERGRUNDS

TURKIC 'ANDY WARHOL'S EARLY EXPLORING RASTIC INEVITABLE' (POMOR VARTATA, 1967)
↳ LÄTIGO MALANGA

↳ SIGENNA FINAL / FLAIFIA

'SCENE CRITO' / 'BATTLE'

'A LECTURE' (HOLLI FARR TRAMPTON - SNOW)

↳ CH WEGRO

CLIP BRUNAS - TITUS

THE SOLE QUARTER
DICKING (1987)

↳ LUGRO
AUDIO
'TRANCE'
'METAPHORS OF VISION'
SPRINGBOGE (1983)

↳ ZORU

↳ GATOS / FITORAI

↳ NYC
TERRA MEIAS

↳ NYC
JIMMY CLARKE +

↳ TUDOS JUDIS
'TAUWHATTA' (1991)

↳ MUDO
2^o parte
'Telegraphi on vision'
(1983)

↳ VERUO
CARTILA
SIN PELLABORAS

↳ SEQUENCA MARGENES NYC
INSTRUMENTAL ON VERUO.
- BEGINS EM
- 22 MUNDOS EM CA CATARA
- ETC. (TRACO MUDO)

↳ ITAGEN RAPIDA
CRISTINA FALLOK

↳ NYC
EMPIRE
ONSTRIPULON

↳ SUTALLEI
STUDIO
FALLOK
PITTSBURG

↳ UERTUO
CATARRA
CAPTURANDO
CATARRA

↳ POLLOK
SE TROPARA

↳ BECADA
SOLA SE
REVELADA

↳ REVISTA
'LIFE'
FALLOK
8 AGOSTO 1949

↳ REVISTA
'GLASSOUR'
EUNTERAS
4. SEC. 1949
'ET BULO EN UN ANGO'
EM SUVA 'ZAK'
(1^o vez nunc publico e usado)

↳ TROPES
OU TITARRAI

↳ HABERU
PITTSBURG

↳ ELACBUCUON
BOBUNA 35W
POLLOK REMOVED
FALLOK

↳ SC PULC
O PINTAR
POLLOK

↳ BEUCE / AFTER

↳ COLSTRUCION
'EMPIRE STATE
BUILDING'

↳ POLLOK
Sege photo

↳ CONSTRUC
'ES D'

↳ EUCESCILADO
'Coca-Cola
BATTLE' WARHOL

↳ ESTRADA
JONIDS
EXTRA
KUBELKA

↳ 'GUTUNIBIN'

↳ CONSTRUCION
FINAL 'ES D'

↳ POLLOK
BASTICA
ANTHONY

↳ CONSTRUCION
VARIABLE

↳ TACTA
INTERVENCION
FILM CULTURE
SE TUDO SE POLLOK

↳ SUDO

↳ LIBROS GRUPO VARIAS (1954-1957)
1956 TUDO POLLOK (21 Agosto) / 1959 TUDO VITROU.

COLD OPEN

0.1. All Tomorrow's Parties.

FUENTES:

- NAMETH, Ronald (1966). *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*. Color, Sonora, 16mm, 12'

Estamos en un espacio en el que se está celebrando una fiesta, con luces estroboscópicas, música The Velvet Underground tocando en directo. Fragmento breve sacado de la película *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (Ronald Nameth, 1967).

- *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (Ronald Nameth, 1967; Color, sonora)
Duración total del film: 12'.

Nota:

Importante, incluir en el montaje las imágenes de Gerard Malanga con su 'baile del látigo' o bien sosteniéndolo. Luego durante el metraje del material de Pollock (Hans Namuth) nos encontraremos con dichas imágenes que tienen cierta similitud, la silueta de Pollock pintando visto a través del bastidor.

0.2. Escena del crimen.

A continuación, a partir de un rápido barrido de cámara, que encadena perfectamente con el estilo y textura del 16mm del *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (Ronald Nameth, 1967), nos transporta a lo que podría ser una de las esquinas del mismo espacio del film anterior.

El sonido que acompaña en sincronía al barrido de cámara, a modo de elipsis temporal y espacial, es el salto de una aguja de tocadiscos que acaba por salirse del surco del vinilo y se posa en su sitio inicial, al mismo tiempo que la luz estroboscópica se torna la luz de una sirena de policía (o ambulancia), haciendo intermitencias de luz roja y azul sobre las paredes de cemento y con papel de aluminio que va recorriendo la cámara.

El sonido del funcionamiento de una máquina Polaroid SX 70 fuera de campo nos anticipa la imagen, al igual que los flashes.

A lo largo del barrido de cámara en cenital podemos entrever el pavimento de hormigón, los cambios de luz (de estrobos de fiesta a la que emite una sirena de ambulancia de color rojo-naranjado), una montón de celuloide de 35mm cortado a pedazos tirado en el suelo bañado por una luz roja. Continuando con

el movimiento de cámara vemos dos cintas amarillas como las que utiliza la policía. En una de ellas indica:

“KING LINE DO NOT CROSS”

“CRIME SCENE DO NOT ENTER”.

La escena del crimen está repleta de un montón de película en blanco y negro de 35mm trinchada, con varios puntos numerados indicando algunos de los elementos encontrados como pruebas. Uno de ellos junto a una botella de Coca-Cola.

El lugar del crimen, con todos sus detalles está siendo, fotografiado incesantemente por el forense. El instrumento utilizado es la Polaroid SX 70, su característico sonido inunda toda la pista de audio. Hasta que oímos el sonido de la pulsación de la barra espaciadora de un teclado.

En el “rectángulo” hay una imagen en cenital del espacio que ocupaba el cuerpo del rey asesinado.

ACTO I

1.1. INTRO / IMAGEN NEGRA / A LECTURE

FUENTE:

(audio)

- FRAMPTON, Hollis (1968). *A lecture*.

Hunter College, October 30, 1968. A version of the text appeared in: P. Adams Sitney (edited by), *Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978, pp. 275-280, reprinted in Hollis Frampton, *Circles of Confusion. Film, Photography, Video, Texts, 1968-1980*, Rochester, NY, Visual Studies Workshop Press, 1983, pp. 193-199.

En montaje seguido por montaje... la imagen es negra, sólo tenemos en audio. El texto leído por Michael Snow, dice:

Audio >>

Please turn out the lights.

As long as we're going talk about films, we might as well do it in the dark.

We have all been here before. By the time we are eighteen years old, say the statistians, we have been here five hundred times.

No, not in this very room, but in this generic darkness, the only place left in our culture intended entirely for concentrated exercise of one, or at least two, of our senses.

We are, shall we say, comfortably seated. We may remove our shoes, if that will help us to remoure our bodies. Failing that, the management permits us small oral distractions. The oral distractions concession is in the lobby.

So we are suspended in a null space, bringing us a certain habit of the affections. We have come to do work that we enjoy. We have come to watch *this*.

1.2. BRUJAS (PRIMERA APARICIÓN)

Lo fantasmagórico /sobrenatural.

FUENTE:

(imagen)

- McCALL, Anthony (1972). *Line Describing a Cone*.

Sacado del clip de vídeo de la galería Lokremise: «Anthony McCall» (video)

<http://www.news.ch/Lokremise+Anthony+McCall/575996/detail.htm>

en Saint Gallent (Suiza).

Pantalla negra, empezamos a vislumbrar como un rayo de luz que atraviesa un espacio lleno de humo.

Son fragmentos de o extractos de vídeos de las instalaciones de Anthony McCall.

1.3. TÍTULO. 'MACBETH / The Empire State'

FUENTE:

(imagen)

- BRAKHAGE, Stan (1987). *The Dante Quartet*, color, silente.

Nota de montaje:

Quizá sería interesante pasar del actual montaje [28-05-2013] a introducir un fragmento de una de las películas de Brakhage pintadas, estoy pensando por ejemplo en [The Dante Quartet](#). 1987. 16mm or 35mm; 6 minute.

[In four parts: [Hell Itself](#), [Hell Spit Flexion](#), [Purgation](#), and ["existence is song"](#).]

[[Hell Spit Flexion](#) (1983) was released separately, but in a different version than appears in *The Dante Quartet*.]

Quizá se podría estirar la imagen después del crédito.

Y empezar con la voz de Brakhage.

1.4. BRAKHAGE. *Metaphors on vision*.

FUENTES:

(literaria)

- BRAKHAGE, Stan. "Metaphors on vision", en la revista *Film Culture*, nº 30. Nueva York, 1963.

(audio)

- *Brakhage on Brakhage* (extras de la edición *By Brakhage: An Anthology. Volume One*. Criterion, 2003)

Duración total del track: 2'56"

Voz en off [Stan Brakhage]:

Audio >>

Imagine and eye unruléd by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object ecoutered in life through an adventure of perception.

Traducción: << Imagina un ojo que no obedezca a las leyes de la perspectiva creadas por el hombre, un ojo desprejuiciado frente a la lógica de la composición, un ojo que no responda a ningún nombre pero que conozca a cada objeto encontrado en la vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo de pasto para un niño que no es consciente del "verde"? >>

Fuente literaria:

BRAKHAGE, Stan. "Metaphors on vision", en la revista *Film Culture*, nº 30. Nueva York, 1963.

Fuente audio:

Brakhage on Brakhage (extras de la edición *By Brakhage: An Anthology. Volume One*. Criterion, 2003)

Duración total del track: 2'56"

Notas de montaje:

Editado el sonido, con pausas.

Finalmente cogido de un clip de YouTube. Es el "Brakhage on Brakhage I of IV", grabado por 'by the British film-maker Colin Still in October 1996', según la cartela final del primer clip. También están en los extras del Volume I de Criterion "By Brakhage: An Anthology". El primer clip entero tiene una duración de 9'. La lectura cogida está al inicio del clip...

Nota: Comprobar cómo queda el montaje de la voz en off de Brakhage sólo con las imágenes de McCall, quizá haya que incluir algunas de las imágenes de las películas de Brakhage tales como "The Dark Tower".

Después de la voz en off de Brakhage, o bien podría ir el título "MACBETH. The Empire State", si es que va aquí el título o sólo al final del final para seguir con la cartela del 'Dramatis personae'.

1.5. Gatos / Firmas (personajes del casting)

FUENTE:

(imagen)

- MAREY, Étienne-Jules (1890-1904), *Films Chronophographiques*, b/n. [este en concreto 1894]
Apartado: Chat (11 films). Autores: Étienne-Jules Marey y Charles Comte. Total 4'14".

FUENTE:

(imagen)

- VAL DEL OMAR, José (1935). *Vibración de Granada*, b/n, muda, 13' 14".

Duración muy breve del 7'18" al 7'20". Empieza el plano con la mirada fija a cámara de un gato negro, hasta que éste se va rápidamente y desaparece por el lado derecho superior del encuadre.

A parte de este plano hay otros muy interesantes que se podrían utilizar para vincular a Val del Omar con lo "sobrenatural" de la obra de *Macbeth*.

- **So Happy**, Andy Warhol, 1958.

FUENTE:

- BRAKHAGE, Stan (1959). *Cat's Cradle*. Color, muda, 16mm, 6'20".

- **Batman - Drácula**, Andy Warhol, 1964.

Nota: *Batman* y *Drácula* fueron dos películas en las que Warhol trabajó simultáneamente y, aunque incabadas las dos, se montaron para proyectarlas en pantalla doble para los espectáculos del grupo musical Velvet Underground; por ello se consideró una sola. Fue rodada en las playas de Long Island, en los tejados de Nueva York y en la Factory. Warhol trabajó con el polémico Jack Smith, un cineasta de estética compleja, y ambos se inspiraron en el mundo literario y en el mundillo de las «drag queens». En la fotografía aparece Beverly Grant, que protagoniza una de las escenas más inquietantes lamiendo un cuchillo.

- Catálogo (TIKAL); pág. 220.

- **Eat**, Andy Warhol, 1964. 35', b/n, muda, 16 mm (18fps).

El gato aparece:

IN 15'38" aprox.

OUT 16'46" aprox.

La acción es Robert Indiana coge al gato que aparece de abajo, entra en cuadro. Este se lo pone al hombro, permanece así quieto en pie pero mirando hacia atrás, dando la espalda a cámara, y moviendo la cola.

A mitad del plano [16'25"] se gira sobre su eje hacia la cámara. Revisa y husmea para ver qué está comiendo, se queda un rato olisqueando... parece que va a probar, pero no. A continuación desaparece de cuadro por abajo.

IN 17'10" aprox. (aparece en un inicio de bobina).

OUT 19'06" aprox.

Inicio de otra bobina. El gato ya aparece en los brazos de Indiana. En este fragmento mira fijamente a cámara con atención, mucho tiempo. En el 18'34" parece que hable y a continuación mira hacia arriba (hacia fuera de cuadro), Robert Indiana mira al gato con más atención, se ríe y en algún momento también dirige la mirada hacia cámara. Luego se mece hacia atrás (deducimos que está sentado en una mecedora), y se lo cambia de la lado.

IN 21'59" aprox. (interesante porque aparece en un inicio de bobina).

OUT 22'44" aprox.

La acción es Robert Indiana coge al gato que aparece de abajo, entra en cuadro. Los sienta, le ofrece de comer al gato, este mira a cámara. Luego Indiana lo alza en alto dándole una vuelta, y se lo sube al hombro. El gato se pone erguido sobre su hombro, para finalmente saltar hacia abajo. Sale de cuadro, e Indiana sigue con su acción de "comer" un champiñón y mira fuera de campo hacia la izquierda. Escena muy interesante.

- **As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty**, Jonas Mekas, 2000. 288', color, sonora, 16mm.

- **Andy Warhol**, Marie Menken, 1965. 18', color, sonora, 16mm.

- **Film Socialisme**, Jean-Luc Godard, 2010. Suiza – Francia, 101', color, sonora, vídeo.

1.6. El Efecto Mariposa [*Butterfly Theory explained by Banquo*]

FUENTE:

(imagen y audio)

- HUMBERT, Nicolas; PENZEL, Werner (1990). **Step Across the Border**.

In: 03'05" IN – Out: 04'12" OUT.

Nota: Puede que se incluya la escena anterior por las calles de New York, como anticipo de esta secuencia.

Jonas Mekas [Banquo] explicando el "efecto mariposa" [en inglés el original]:

Aparece primero su mano golpeando un puerta de hierro, a continuación a cámara:

Voz [Jonas Mekas]:

Audio >>

Este tono también ha recorrido el / mundo entero y sigue haciéndolo. / Va por todos lados y vuelve. / La teoría de las alas de mariposa. / ¿No ha oído nunca hablar de ellas? / Cuando en alguna parte / de China aletea una mariposa en el aire, / eso repercute en todas las cosas. / Ese suave aleteo está conectado / con todas las otras cosas. / La más pequeña acción, / por insignificante e invisible que parezca. / Está influenciada por ese aleteo. / Lo uno pone lo otro en movimiento, / y lo otro lo siguiente, / cambiando así el mundo.

1.7. Inicios siglo. MANHATTA

FUENTE:

(imagen)

- STRAND, Paul; SHEELER, Charles (1921). **Manhatta**. b/n, muda, 35mm, 10'.

1.8. [CONT.] BRAKHAGE. *METAPHORS ON VISION*

Imagen en negro.

FUENTES:

(literaria)

- BRAKHAGE, Stan. "Metaphors on vision", en la revista **Film Culture**, nº 30. Nueva York, 1963.

(audio)

- **Brakhage on Brakhage** (extras de la edición **By Brakhage: An Anthology. Volume One**. Criterion, 2003)

Duración total del track: 2'56"

Voz en off [Stan Brakhage]:

Audio >>

How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of “Green”? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations in color. Imagine a world before the “beginning was the word”.

Traducción: ¿Cuántos colores hay en un campo de pasto para un niño que no es consciente del “verde”? ¿Cuántos arco iris puede crear la luz para un ojo no educado? ¿Cuán consciente puede ser el ojo de las variaciones en las olas de calor? Imagina un mundo vivo con objetos incomprensibles y destellantes con una variedad infinita de movimientos e innumerables graduaciones de color. Imagina un mundo antes de “en el principio era el Verbo”.>>

Fuente literaria:

BRAXHAGE, Stan. “Metaphors on vision”, en la revista *Film Culture*, nº 30. Nueva York, 1963.

Fuente audio:

Brakhage on Brakhage (extras de la edición *By Brakhage: An Anthology. Volume One.* Criterion, 2003)

Duración total del track: 2'56"

1.9. REVISTA GLAMOUR (SEPT. 1949). ANDY WARHOL

ACTO II

2.1. *Film Culture* / Dziga Vertov (I)

Después de ganar la batalla, metaforizada con la construcción del Empire State Building y el sonido en el cine (*Enthusiasm*, 1930), tenemos unas imágenes aéreas de New York (Manhattan) de la película ***West Side Story*** (Jerome Robbins & Robert Wise, 1961), y se encadena con el plano de una imprenta en la que salen números de la revista *Film Culture* cuyo director es Jonas Mekas.

Fuente: - *Andy Warhol's "Factory People" (Inside the 60's Silver Factory)*, Catherine O'Sullivan Shorr, 2008.

In: 06' 27" / Out: 06' 32".

Capítulo 1. 'Welcome to the Silver Factory'.

Las imágenes que aparecen en este fragmento son de la portada de la revista *Film Culture*, vol. IV. #17. February 1958.

Nota: El tema de las repeticiones en las películas de Vertov, contagiado a los elementos de trabajo de Warhol a inicios de los '60, trabajo en cadena, a modo de una fábrica. Podríamos introducirlo con pasando antes por las imágenes de la imprenta con la aparición del primer número de *Film Culture*. En realidad el primer número es de 1955. Pero las imágenes que tenemos disponibles de la imprenta son del 1958. Vertov muere en 1954, pero el primer testigo se lo pasa a Mekas, a través de las imágenes de *The Man With the Movie Camera* (1929), en la que se ve como se monta la revista (imagen cenital) *Filmmaker*, y se ponen en marcha las ruedas para imprimir.

ESCENA XX. *Film Culture* / Dziga Vertov (II)

Después de ganar la batalla, metaforizada con la construcción del Empire State Building y el sonido en el cine (*Enthusiasm*, 1930), tenemos unas imágenes aéreas de New York (Manhattan) de la película ***West Side Story*** (Jerome Robbins & Robert Wise, 1961), y se encadena con el plano de una imprenta en la que salen números de la revista *Film Culture* cuyo director es Jonas Mekas.

Fuente: - *West Side Story*, Jerome Robbins & Robert Wise, 1961.

«Las teorías de Vertov tuvieron repercusión internacional. Le admiraron en Estados Unidos grupos de izquierdas como el Workers Film y la Photo League, y en 1962 la revista de Nueva York *Film Culture* publicó una selección de sus escritos, antes de que

se tradujesen volúmenes enteros de obra al francés en los setenta y al inglés en los ochenta.»

Fuentes: - **STAMP, Robert.** *Teorías del cine. Una introducción.* Paidós, Barcelona, primera edición: abril 2001. 4ª impresión, abril 2012; pp. 63-64.

Título original: *Film Theory*, inglés en 2002, Blackwell Publishers, Malden (Massachusetts), EE.UU.

Film Culture. Cover. number 25. Summer 1962. Vertov Inside.

Nota: El montaje se plantea como el muestreo de los contenidos sobre Dziga Vertov, por primera vez publicados en inglés, en la revista *Film Culture* #25 (Summer 1962), en sobreimpresión con las imágenes aéreas de Manhattan, a la vez que en pantalla se recorren en grandes dimensiones [o bien en la misma dirección en la que se mueve la cámara por los edificios vistos en picado ó bien en al dirección opuesta, se verá en montaje].

2.2. Muerte del Rey Duncan / Dziga Vertov

Después de una cadena de imágenes que provienen de las primeras películas realizadas por Andy Warhol con su cámara de 16mm. [los títulos que aparecen hay que decidirlos todavía, pero al menos serán los que aparecen en el texto de la concesión del premio del **Sith Independent Film Award**.

To point out original American contributions to the cinema, FC [*Film Culture*, nº 33, 1964] is awarding ist sixth Independet Film Award to:

Andy Warhol for his films
Sleep, Haircut, Eat, Kiss, and Empire

Cuando llegamos a la última de las obras de Warhol es esta secuencialidad de citaciones, **Empire**, la imagen del edificio es mucho más larga que las anteriores.

La imagen sigue en pantalla, avanzando lentamente como es el cine de Warhol a 16 fps, donde parece que nada sucede.

De repente tenemos en pantalla, por primera vez, una sucesión de encadenados-sobreimpresiones de imágenes, siempre con el edificio del Empire en primer término.

La imágenes que se suceden debajo, son “Cuadro del teléfono de Warhol”, quizá un plano de Warhol llamando por teléfono, contraplano de imagen de un tipo cogiendo el teléfono (de la película **Kino-Glaz** (Dziga Vertov, 1924), sucesión de imágenes de esa misma película, una mano bajando unas palancas, una breve imagen, casi relampagueante del cuadro **Electric Chair**; imagen de la agujas de un marcador de intensidad; de nuevo el cuadro **Electric Chair**; encadenado con una silla cerrándose de la película **The Man With a Movie Camera** (Dziga Vertov, 1929); de ese mismo film de Vertov la incandescencia apagándose.

La imagen de la película **Empire** (Warhol, 1964), siempre se mantiene en primer término, la duración de esta se alarga más de lo habitual. De pronto se encienden las luces del edificio que tenemos en la pantalla.

La película *Empire* (Warhol, 1964) continua corriendo, de repente tenemos una imagen en negativo que se superpone con el edificio. Nos percatamos que se trata del rostro de Warhol. El sonido de fondo aumenta, son las notas de la música de John Zorn.

Nota: El montaje que aquí se buscará será la primera vez de la sobreimpresión de la imágenes de obra de Warhol con la obra de Dziga Vertov, así como un efecto de quitarle la vida a través de la sobreimpresión, tal y cómo comenta Alain Bergala en su libro de la utilización de la “sobreimpresión” en las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard.

Notas generales en cuanto al tono del Bloque II:

Este bloque, a diferencia del anterior, va a respirar un aire de diálogo establecido entre los dos personajes principales del bloque, es decir Andy Warhol y Jean-Luc Godard. Durante todo el bloque veremos una serie de feedback a lo largo de ambas producciones realizadas durante los años sesenta, en el caso de Warhol sería desde sus primeras obras fílmicas así como alguna obra plástica anterior a su obra cinematográfica iniciada en 1963 hasta el disparo producido por Valerie Solanas el 3 de junio de 1968. Para Godard, en el que sólo hemos visto alguna de sus imágenes anteriores insertadas en la construcción del *Empire* en el Bloque I, procedentes de su primer cortometraje *Opération “béton”* (1954), veremos su flirteo con el Pop Art a través de los títulos de crédito de alguna de sus películas de la década de los '60, hasta el período en el que forma parte del Grupo Dziga Vertov.

2.3. Coronación de Andy Warhol

La coronación se lleva con la entrega del 6th premio de la revista *Film Culture*.

Fuente imagen: - *Award Presentation to Andy Warhol* (1963; b/n, sonora, 16mm) de Jonas Mekas.

Fuente audio:

- *WARHOL'S CINEMA - A Mirror for the Sixties*, Keith Griffiths, 1989.

64 min documentary on Andy Warhol's cinema of the sixties, made for Channel 4 in association with THE FACTORY, MOMA and the Whitney Museum of Art and in collaboration with Simon Field. Directed & Produced Keith Griffiths.

http://www.ubu.com/film/warhol_cinema.html

• **Inicio. 00'22" IN.** Voz en off de Jonas Mekas explicando el premio de Film Culture concedido a Andy Warhol en 1964. Cita todos los títulos de los films de Warhol por el que se le da el premio “Sith Independent Film Award” [**Sleep, Haircut, Eat, Kiss and Empire**]. Acabado Mekas diciendo la fecha: **1964**.

Mientras imágenes de:

- **Award Presentation to Andy Warhol**, Jonas Mekas, 1964. 12', b/n, sonora. [en el documental no indica la fuente]

01'07" OUT

Fuente imagen: - *Award Presentation to Andy Warhol* (1963; b/n, sonora, 16mm) de Jonas Mekas.

SIXTH INDEPENDENT FILM AWARD

To point out original American contributions to the cinema, FC [*Film Culture*, nº 33, 1964] is awarding ist sixth Independet Film Award to:

Andy Warhol for his films
Sleep, Haircut, Eat, Kiss, and Empire

Acaba mirándose en el espejo de la Factory, para finalmente vemos el lavabo rojo de Michael Snow "Sink".

IV- *Timeline* - Ítems / Contexto marco del desarrollo de la historia

TIMELINE

Leyendas:

[...] ANDY WARHOL

[...] JONAS MEKAS

[...] PAUL MORRISSEY

[...] DZIGA VERTOV

[...] JEAN-LUC GODARD

1890

1890. Étienne-Jules Marey realiza sus experimentos *Chronophotographiques*.

1896

1896. Nace el 2 de enero. **DZIGA VERTOV** (en ruso, Дзига Вертов) es el seudónimo de Denis Abrámovich Káufman (Białystok, actual Polonia, 2 de enero de 1896 - Moscú, 12 de febrero de 1954).

1924

1924. *Kino-Eye [Kino-Glaz]*, Dziga Vertov, 78', b/n, muda.

1926

1926. *A Sixth Part of the World [Shestayа chast mira]*, Dziga Vertov, 74', b/n, muda.

1928

1928. Nace Andrew Warhola (Pittsburgh, 6 de agosto, 1928)

The youngest child of three, Andy was born Andrew Warhola on August 6, 1928 in the working-class neighborhood of Oakland, in Pittsburgh, Pennsylvania.

1928. *The Eleventh Year [Odinnadtsatiy]*, Dziga Vertov, 53', b/n, muda.

1929

1929. *El hombre de la cámara (Человек с Киноаппаратом)*, Dziga Vertov, 68', muda, b/n, 35mm.

1930

1930-1931. Entuziazm: Simfoniya Donbassa, Dziga Vertov, 67', sonora, b/n, 35mm.

1931

1931. Finalización de la construcción del Empire State Building. Edificio más alto hasta 1972, cuando se acaba de construir la torre norte del World Trade Center. Y a partir de 2001 vuelve a ser el edificio más alto de la ciudad de New York.

Situado en la intersección de la Quinta Avenida y West 34th Street, en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. Su nombre deriva del apodo del Estado de Nueva York.

1949

1949. Andrew Warhola llega a New York

Andy había llegado a Nueva York en 1949 procedente de Pittsburgh, y al principio había compartido apartamentos con otra gente. De vez en cuando, se podía permitir el lujo de tener uno propio. Más tarde, su madre llegó repentinamente a la ciudad y se fue a vivir con él, aduciendo que tenía que cuidarle, ya que era su hijo pequeño.

- **WARHOL, Andy (edición de Pat Hackett)**. *Diarios*. Anagrama, Barcelona, (1989) primera edición en «Compactos tapa dura», noviembre 2007; pp. Capítulo introducción, Pat Hackett, enero 1989. pág. 12. Introducción Pat Hackett, enero 1989. Introducción.

1949. 8 agosto 1949. Revista *Life*, aparece **Jackson Pollock**.

1949. Finales de Septiembre 1949. Revista *Glamour*, primer trabajo de ilustración de Warhol en Nueva York. La primera vez que su nombre aparece como Andy Warhol en vez de Andrew Warhola. Será un cambio importante en su carrera, al parecer debido a un error de imprenta.

1949. Jonas Mekas llega a New York

29 de octubre, 1949.

“Ayer, cerca de las 10 PM, el *General House* entró en el río Hudson. Nos quedamos en la cubierta mirando. 1352 personas desplazadas con la mirada fija en los Estados Unidos. Todavía permanece la imagen en la memoria de mi retina. No es posible describir la sensación ni la imagen a alguien que no la haya atravesado. Toda la época de la guerra, las miserias de los refugiados en la posguerra, la desesperación y la desesperanza, y después, de pronto, enfrentar un sueño.

Hay que ver Nueva York de noche, así, desde el Hudson, para percibir su increíble belleza. Y cuando miré hacia los acantilados, la vuelta al mundo brillaba, y los reflectores, potentes, arrojaban haces de luz hacia las nubes.

Sí, esto es América, y esto es el siglo veinte. El puerto y los embarcaderos llenos de luces y colores. Las luces de la ciudad fundiéndose en un cielo que parecía hecho por el hombre.

En el norte había una nube gigante, después tronó, y un rayo atravesó la nube iluminándola por un instante. Cayó después en la ciudad, incorporándose al sistema de alumbrado de Nueva York. Esta manifestación colosal de la naturaleza se convirtió en otro letrero de neón.

Por la mañana temprano había una niebla densa en el puerto. La ciudad aparecía y desaparecía. La estatua de la Libertad aparecía por un momento, para recibirnos, y desaparecía en la niebla otra vez... De a poco, el barco se movió hacia el corazón mismo de Nueva York.

Todavía teníamos el océano en nuestros oídos, en nuestra carne. Estábamos mareados y extáticos a la vez, al pisar tierra.”

- MEKAS, Jonas (2014). *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora; pp. 283-284.

1952

1952. Andy Warhol recibe la medalla The Art Director Club por su labor como creativo publicitario.

- Catálogo (TIKAL); pág. 27.

1952. Primera exposición individual de Warhol. Hugo Gallery de Nueva York. Andy Warhol: Cincuenta dibujos basados en los escritos de Truman Capote.

- Catálogo (TIKAL); pág. 27.

1954

1954. Andy Warhol publica *25 Cats Name Sam and One Blue Pussy*.

«El primer libro de gatitos, impreso en 1954, se tituló *25 Cats Name Sam and One Blue Pussy...*».

- KOESTENBAUM, Wayne. *Andy Warhol*, Mondadori, Barcelona, 2002; pág. 56.

1954. Muere Dziga Vertov. Denis Arkad'evic Kaufman (Bialystok 1895 -Moscú 1954)

1955

1955. *Diana*, Jasper Johns.

- DE DIEGO, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Siruela, Madrid, 1999; pág. 51.

1956

1956. Fecha clave para Estrella de Diego. Fin del siglo XIX.

Muere Jackson Pollock en un accidente automobilístico.

- DE DIEGO, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Siruela, Madrid, 1999.

1956. 27 Agosto 1956. Muere Jackson Pollock en un accidente automobilístico.

1957

1957. Andy Warhol publica *Holy Cats by Andy Warhols' mother*.

«El segundo libro de gatos, *Holy Cats by Andy Warhols' mother*, apareció en 1957...».

- KOESTENBAUM, Wayne. *Andy Warhol*, Mondadori, Barcelona, 2002; pág. 57.

1960

1960. Warhol conoce al realizador **Emile de Antonio**, quien le hará de agente informal para su trabajos comerciales.

Spring, 1960—Warhol meets Emile de Antonio, who becomes an informal agent for his postcommercial-art works.

1960. Gerard Malanga se gradúa y fabrica serigrafías para una marca.
Summer, 1960—Gerard Malanga graduates from high school and silk-screens fabric for Rooster Ties.

1960. Henry Geldzahler, empieza a trabajar para el Metropolitan
July 15th, 1960—Henry Geldzahler begins working at the Metropolitan Museum, as a curatorial assistant in the Department of American Painting and Sculpture, under Robert Beverly Hale.

1960. The New American Cinema Group

September 28, 1960—The New American Cinema Group, which becomes the Film-Makers' Cooperative, convenes its first meeting in New York, initiated by Jonas Mekas; twenty-three independent filmmakers participate.

1960. Warhol compra una casa en el 1342 de Lexington Avenue.
[finales de año] Warhol buys a four-story townhouse at **1342 Lexington Avenue.**

1960. Nico realiza una aparición en *La Dolce Vita* de Fellini.
[finales de año] Nico is filmed in *La Dolce Vita*.

1961

1961. Paul Morrissey realiza sus primeros cortometrajes en 16mm.
[inicios de año] Paul Morrissey makes his first short 16mm film.

1961. El MoMA exhibe *The Art of Assemblage*.
[inicios de año] *The Art of Assemblage* opens at the Museum of Modern Art.

1961. Anfetamina realizada en casa.
[inicios de año] Homemade amphetamine production is on the rise.

1961. Andy Warhol exhibe sus series a partir de tiras de cómics.

April, 1961—Warhol exhibits comic-strip and display-ad paintings in Bonwit Teller's shop windows for one week, behind five mannequins in spring dresses and hats, including *Advertisement*, *Little King*, *Superman*, ***Before and After***, and *Saturday's Popeye*.

1961. Andy Warhol es llevado por Ivan Karp a Leo Castelli.

c. December, 1961—Ivan Karp brings Leo Castelli to Warhol's townhouse.

1961. Irving Blum ofrece a Andy Warhol exponer en la Ferus Gallery en Los Angeles.

December, 1961—Irving Blum visits Warhol and offers him an exhibition at his Ferus Gallery in Los Angeles.

1961. Warhol aprende las reglas básicas para hacer serigrafía.

December, 1961—Warhol visits Floriano Vecchi, who provides basic instruction in silk screening.

1962

1962. Jonas Mekas funda la Film-Makers' Cooperative

January, 1962—The New American Cinema Group disbands; Jonas Mekas founds the Film-Makers' Cooperative, a distribution system for independent films, leading to the end of Amos Vogel's Cinema

1962. Inclusión de Andy Warhol en un texto sobre Pop Art.

May 11, 1962—*Time* includes Warhol in the first mass-media article on Pop Art ("The Slice-of-Cake School").

1962. Inicio de la serie *Death and Disaster*.

June 4, 1962—Henry Geldzahler suggests that Warhol start painting darker subjects, pointing to the day's headline in ***The New York Mirror: 129 DIE IN JET***. This marks the beginning of Warhol's ***Death and Disaster*** series.

129 muertos en un avión

1962, acrílico sobre lienzo.

254 x 183 cm.

Colonia: Ludwig Museum

Fue la primera obra de Warhol sobre la muerte y una de las últimas pintadas a mano. La realizó a partir de una noticia de un periódico, el *New York Mirror*, incluyendo la fecha, el 4 de junio de 1962, lo que aporta un mayor realismo. En blanco y negro, simula las tintas del periódico, aunque no la trama de la impresión. El accidente de un avión de Air France que viajaba desde Estados Unidos y se estrelló al llegar a París, tuvo un gran impacto cultural, pues muchas de las víctimas eran patrocinadores del Museo de Arte de Atlanta.

- Catálogo, Tikal, Barcelona, 2009; pp. 196.

1962. Andy Warhol empieza a fascinarse por la muerte.

“En 1962 empiezan a fascinarle los que fallecen violentamente –en accidentes aéreos o automovilísticos-, los que mueren por la ingesta de atún enlatado o los que- presencia ausente- murieron o morirán en esa silla eléctrica que se muestra vacía.”

- DE DIEGO, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Siruela, Madrid, 1999; pág. 165.

1962. Exposición de la serie *Campbell's Soup Can*.

July 9-August 4, 1962—Warhol's show of *Campbell's Soup Can* paintings runs at the Ferus Gallery in Los Angeles.

1962. Primeras serigrafías *Warren Beatty* y *Troy Donahue*.

July, 1962—Warhol photo-silk-screens, beginning with baseball player and movie star canvases (*Warren Beatty*, *Troy Donahue*).

1962. Muere Marilyn Monroe.

August 5, 1962.

1962. *Film Culture*. Cover. number 25. Summer 1962. Vertov

«Las teorías de Vertov tuvieron repercusión internacional. Le admiraron en Estados Unidos grupos de izquierdas como el Workers Film y la Photo League, y en 1962 la revista de Nueva York *Film Culture* publicó una selección de sus escritos, antes de que se tradujesen volúmenes enteros de obra al francés en los setenta y al inglés en los ochenta.»

Fuentes: - STAMP, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós, Barcelona, primera edición: abril 2001. 4ª impresión, abril 2012; pp. 63-64.

Título original: *Film Theory*, inglés en 2002, Blackwell Publishers, Malden (Massachusetts), EE.UU.

1962. Exposición en la Sidney Janis Gallery, *The New Realists*.

October 31, 1962—Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Warhol, and Tom Wesselmann are included in a group show entitled *The New Realists* at the Sidney Janis Gallery.

1962. Symposium on Pop Art at MoMA.

December, 1962 —The Museum of Modern Art holds a symposium on Pop Art, featuring Dore Ashton, Leo Steinberg, Stanley Kunitz, and Hilton Kramer. Geldzahler is the only one to support Pop.

1963

1963. Año clave de punto de inflexión en los textos de Estrella de Diego.

1963. Bleecker Street Cinema.

Early, 1963—Jonas Mekas's Monday-night midnight screenings of independent films move to the Bleecker Street Cinema, where they continue until June.

1963. Anfetaminas.

Early, 1963—Warhol gets a prescription for Obetrol, a diet pill that is a mild amphetamine.

1963. Bleecker Street Cinema, frecuentada por Andy Warhol.

Early, 1963—Warhol rents a two-story brick firehouse at East Eighty-seventh Street, as a studio, for \$150 a month. Throughout the year Warhol sees many underground films at the **Film-Makers' Cooperative**, the Charles Theater, and the **Bleecker Street Cinema** organized by Jonas Mekas.

1963. Jonas Mekas anuncia la “revolución cinematográfica”.

May, 1963—In *The Village Voice* Jonas Mekas announces the beginning of a **cinematic revolution**, embodied in Ron Rice's *The Queen of Sheba Meets the Atom Man*, Jack Smith's *Flaming Creatures*, Ken Jacobs's *Little Stabs at Happiness*, and Bob Fleischner's *Blonde Cobra*.

1963. Jonas Mekas se asocia con Barbara Rubin.

Summer, 1963—Barbara Rubin becomes associated with Jonas Mekas and the Film-Makers' Cooperative.

1963. Andy Warhol conoce a Gerard Malanga. A los dos días inicia como su asistente para la realización de serigrafías.

June 13, 1963—Charles Henri Ford introduces Warhol to Gerard Malanga after a poetry reading by Frank O'Hara and Kenneth Koch in the New School garden. Two days later Malanga becomes Warhol's silk-screening assistant.

1963. Andy Warhol compra su primera cámara Bolex de 16mm.

July, 1963—Accompanied by Gerard Malanga and Charles Henri Ford, Warhol buys a **Bolex 16mm** at Peerless Camera.

1963. Green Car Crash (Green Burning Car I), Andy Warhol.

1963. Le Mépris. Jean-Luc Godard.

1963. Sleep, Andy Warhol, 1963. 5h. 21min. b/n, muda, 16 mm (16fps).

July-August, 1963—Warhol films John Giorno sleeping, and this becomes **Sleep**.

- **Sleep,** Andy Warhol, 1963. 5h. 21min. b/n, muda, 16 mm (16fps).

1963. John Cale llega a New York.

August, 1963—John Cale arrives in New York, after a month at Tanglewood, and meets La Monte Young.

1963. Warhol hace el "making of the Normal Love".

August 11-12 weekend—Andy Warhol, Gerard Malanga, Diane di Prima, Mario Montez, and others participate in the shooting of Jack Smith's *Normal Love* in a glade behind Eleanor Ward's summer house in Old Lyme. Warhol films a three minute "newsreel" of Smith filming **Normal Love**.

1963. Ethel Scull Thirty-six Times, Andy Warhol.

Summer, 1963—Ethel Scull commissions Warhol to create a portrait of her, resulting in **Ethel Scull Thirty-six Times**.

1963. Taylor Mead Dances, Paul Morrissey.

Summer, 1963—Paul Morrissey films **Taylor Mead Dances**, starring Taylor Mead.

Todavía Morrissey y Warhol no se han encontrado.

1963. Kiss, Andy Warhol.

Fall, 1963—Warhol films the first *Kiss* movies: three-minute black-and-white close-ups of couples kissing.

- *Kiss*, Andy Warhol, 1963-1964. 48', b/n, muda, 16 mm (18ps) . [pág. 336, Guardiola]

1963. Le anuncia a Warhol que su estudio de Firehouse, se pondrá a subasta.

September, 1963—Warhol is notified that his firehouse studio building will be put on the auction block.

1963. Ferus Gallery en Los Angeles.

c. September 25, 1963—Warhol, Malanga, Taylor Mead, and Wynn Chamberlain drive to Los Angeles for the September opening of Warhol's show at the Ferus Gallery, featuring *Elvis Presley* paintings; none sell.

1963. Tarzan and Jane Regained...Sort Of, Andy Warhol.

Early October, 1963—Warhol shoots *Tarzan and Jane Regained...Sort Of*, starring Taylor Mead and featuring Naomi Levine, Dennis Hopper, and others.

1963. Andy Warhol y su comitiva inauguran una exposición de Duchamp.

October 8, 1963—Warhol, Malanga, Mead, and Chamberlain attend the opening of *By or of Marcel Duchamp or Rose Selavy* at the Pasadena Art Museum, curated by Walter Hopps.

1963. Pop Art, en Artforum.

October, 1963—*Artforum* publishes the catalogue essay by Coplans for *Pop Art, USA*, which was "the first exhibition to attempt a collective look at the movement in this country."

1963. Warhol regresa a New York. Empieza a buscar nuevo estudio.

Mid-October, 1963—Warhol and entourage return to New York; Warhol begins looking for new studio space.

1963. Primera entrevista a Andy Warhol.

November, 1963—*ARTnews* publishes the first Warhol interview, conducted by Gene Swenson.

1963. Asesinato de John F. Kennedy

November 22, 1963—President John F. Kennedy is assassinated.

1963. Idea de Warhol para la decoración de su futuro nuevo estudio.

Late November, 1963—Warhol accompanies Ray Johnson to a haircutting party at Billy Linich's apartment, which has been entirely covered in **silver**. Warhol suggests Billy do the same thing to his new raw studio space.

1963-1968. The Second Factory (1963-1968) **231 East 47th Street** (fifth floor)

Factory, desván remodelado de una fábrica en East 47th Street, de 1960 a 1968, fue escenario y centro de producción del mundo de Warhol, y lugar de reunión de los cenáculos artísticos neoyorquinos.

- HANHARDT, John. G (coord.). *Andy Warhol: Films*. IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), Valencia, 1990; pág. 5.

December, 1963 —Warhol rents space at **231 East Fortyseventh Street**, a former hat factory. The fifty-by-one- hundred-foot space will soon be dubbed "the Factory."

1963. **Haircut #1**, Andy Warhol.

December, 1963—Warhol films **Haircut #1**, with Billy Linich, John Dodd, Fred Herko, and James Waring.

- **Haircut No. 1**, Andy Warhol, 1963. 24', b/n, muda, 16 mm (18fps) . [pág. 336, Guardiola]

1963. **Screen Test [Gerard Malanga]**, Andy Warhol. (1963-1967)

December, 1963—Warhol begins shooting **Screen Test** series; Gerard Malanga is the first subject. The series will continue until 1967.

1963 / 1964. **Film Culture** (magazine). Cover **Sleep**. #31.

1964

1964. **Screen Test #1**, Andy Warhol.

January, 1964—Warhol shoots *Screen Test #1*, featuring Ronald Tavel interrogating Philip Fagan.

1964. Proyección de **Sleep**, Andy Warhol.

January 17-20, 1964—Jonas Mekas screens **Sleep** at the Gramercy Arts Theater.

- **Sleep**, Andy Warhol, 1963. 5h. 21min. b/n, muda, 16 mm (16fps).

1964. Andy Warhol compra su primera grabadora.

[inicios de 1964] Warhol buys his first tape recorder.

1964. Inicio de la decoración de la Silver Factory.

Late January, 1964—Billy Linich starts to renovate the raw space at 231 East Forty-seventh Street, and by February he makes the Factory his primary residence.

1964. Andy Warhol compra su primera grabadora.

c. February, 1964—Warhol begins a romantic/sexual relationship with Billy Linich; it lasts a few months, but their closeness continues long afterward.

1964.

February 1, 1964—Scheduled date for the first publication of *Stable*, edited by Gerard Malanga, published by Eleanor Ward, with cover by Andy Warhol. The magazine never materialized.

1964. *Eat*, Andy Warhol.

February 2, 1964—Warhol films Robert Indiana in a twenty-seven-minute film, *Eat*; it is first shown July 16, 1964, at the Filmmakers' Cinematheque.

- *Eat*, Andy Warhol, 1964. 35', b/n, muda, 16 mm (18fps) . [pág. 336, Guardiola]

1964. Andy Warhol es invitado para ver el trabajo de Jack Smith en proceso.

February 14, 1964—Mario Montez and Jack Smith, both living at 89 Grand Street, invite Andy and others to view an in-progress version of *Normal Love*. (Smith will never finish the film.)

1964. Se proyecta *Tarzan and Jane Regained...Sort Of*, Andy Warhol.

February 18, 1964—*Tarzan and Jane Regained...Sort Of* premieres at the Grammercy Arts Theater.

1964. *Thirteen Most Wanted Men*, Andy Warhol.

April, 1964—Warhol installs the *Thirteen Most Wanted Men* series at the New York World's Fair, but governor Nelson Rockefeller objects. On April 16 Philip Johnson informs Warhol that he has twenty-four hours to replace or remove the mural. On April 17 Warhol instructs that his mural be painted over silver.

1964. *trompe l'oeil* sculptures, Andy Warhol.

April 21, 1964—Warhol's exhibition of *trompe l'oeil* sculptures of about four hundred grocery boxes opens at the Stable Gallery. The post-opening party is the first public event held at the Factory.

1964. Invitación de Leo Castelli a Andy Warhol para exponer en su galería.

Spring, 1964—Leo Castelli invites Warhol to join his gallery, and Warhol accepts.

1964. Lou Reed escribe varias canciones.

Spring, 1964—During his last term at Syracuse University, Lou Reed writes "Heroin" and "I'm Waiting for My Man."

1964. *Batman/Dracula*, Andy Warhol.

Spring, 1964—Warhol films *Batman/Dracula*, starring Jack Smith; it is never screened.

1964. Llegada de Edie Sedgwick a New York.

Spring and summer, 1964—Warhol films three-minute silent scenes for *Couch*.
Early May—Edie Sedgwick arrives in New York.

- *Couch*, Andy Warhol, 1964. 52'. b/n, muda, 16 mm (18fps) . [pág. 337, Guardiola]

1964. *Empire*, Andy Warhol.

July 25-26, 1964—Warhol shoots *Empire*, with concept by John Palmer.

- *Empire*, Andy Warhol, 1964. 8h. 5 min. b/n, muda, 16 mm (16fps).

1964. *Taylor Mead's Ass*, Andy Warhol.

September 5, 1964—Warhol films *Taylor Mead's Ass*, starring Taylor Mead.

- *Taylor Mead's Ass*, Andy Warhol, 1964. 76'. b/n, muda, 16 mm (18fps) . [pág. 337, Guardiola]

1964. Atentado a las pintura de Marilyn.

Fall, 1964—Dorothy Podber visits the Factory, pulls out a gun, and shoots a stack of four *Marilyn* paintings through the forehead.

1964. Proyección de *Sleep, Eat, Haircut y Kiss*.

Late September, 1964—Four Warhol films (*Sleep, Eat, Haircut, and Kiss*) are represented at the New York Film Festival by three-minute loops, each played simultaneously in the lobby on four Fairchild 400 projectors, with a score by La Monte Young.

1964. Warhol conoce a **Philip Fagan**, y empiezan una relación.

October, 1964—Warhol meets Philip Fagan, who becomes his boyfriend.

1964. Muerte de **Freddie Herko**, en una performance saltando por la ventana.

October 27, 1964—Freddie Herko goes to John Dodd's apartment in Greenwich Village, puts on Mozart's *Coronation Mass*, dances naked out a fifth-floor window, and dies.

1964. Warhol conoce a **Ronald Tavel**, y empiezan una relación.

November, 1964—Warhol meets Ronald Tavel, introduced by Gerard Malanga at the Café Le Metro.

1964. Exposición de la serie **Flower**, en la Leo Castelli Gallery.

November 21, 1964—Warhol's exhibition of *Flower* paintings opens at the Leo Castelli Gallery.

1964. Warhol compra una cámara de 16mm **Auricon** sonora.

November, 1964—Warhol buys an Auricon sound camera.

1964. Andy Warhol recibe el **Sexto Premio Independiente de Film Culture**.

(ver texto):

To point out original American contributions to the cinema, FC [*Film Culture*, nº 33, 1964] is awarding ist sixth Independet Film Award to:

Andy Warhol for his films
Sleep, Haircut, Eat, Kiss, and Empire

December 7, 1964—At midnight Warhol receives the sixth annual *Film Culture* award, cited by Jonas Mekas, for *Sleep, Haircut, Kiss, Eat, and Empire*.

1964. Harlot, Andy Warhol. [primer film sonoro]

December 13, 1964—Warhol shoots his first sound film, *Harlot*, scenario by Ronald Tavel, starring Mario Montez, Gerard Malanga, Billy Linich, and others.

1964. Accidente del hermano de Edie Sedgwick.

December 31, 1964—On New Year's Eve Edie Sedgwick's brother Bobby crashes his motorcycle and dies eleven days later. In California Edie crashes a

car, which is totaled, but Edie emerges with only small facial scars and her leg in a cast.

1964. Jane Holzer es nombrada "Girl of the Year".
December, 1964—Tom Wolfe calls Jane Holzer "Girl of the Year."

1964. Inicio de la serie *Thermofax*.
Late 1964—Warhol and Malanga begin Thermofax series.

1965

1965.
[inicios 1965] **Valerie Solanas** writes "A Young Girl's Primer on How to Attain the Leisure Class," which will be published in *Cavalier* in 1966.

1965.
January 1965 —Lou Reed meets John Cale and soon joins Cale, Tony Conrad, and Walter de Maria to record "The Ostrich."

1965. January 1965—Jonas Mekas declares a new era of underground stars.

1965.
February, 1965—Lou Reed moves into 56 Ludlow, sharing the apartment with John Cale.

1965.
February 21st, 1965—Malcolm X is assassinated at the Audubon Ballroom in Harlem.

1965. *Screen Test #1*, Andy Warhol.
February, 1965—Warhol films ***Screen Test #2***.

1965.

February, 1965—Sterling Morrison joins Lou Reed and John Cale in their band.

1965. *The Life of Juanita Castro*, Andy Warhol.

March, 1965—Warhol shoots Ronald Tavel's script ***The Life of Juanita Castro***.

1965. Andy Warhol conoce a Edie Sedgwick.

March 26—Edie Sedgwick and Chuck Wein meet Warhol at Lester Persky's birthday party for Tennessee Williams.

1965. *Horse*, Andy Warhol.

April, 1965—Warhol films ***Horse***.

1965. Andy Warhol se presenta junto a Edie Sedgwick como “the Pop couple”.

April 9th, 1965—Sedgwick and Warhol attend a preview at the Metropolitan Museum of Art. They are treated in the press as “the Pop couple”.

1965. Stephen Shore empieza a fotografiar “the Factory”.

April—Sixteen-year-old Stephen Shore begins to shoot photographs at the Factory.

1965. *Vinyl*, Andy Warhol.

Late April, 1965—Warhol films ***Vinyl***, with script by Ronald Tavel, starring Gerard Malanga, Ondine, and, in her **first appearance, Edie Sedgwick**.

1965. Celebración de la fiesta *Fifty Most Beautiful People*.

April 25th, 1965—Lester Persky and Warhol stage the Fifty Most Beautiful People Party at the Factory.

1965. Andy Warhol en París anuncia su retirada de la pintura para hacer sólo películas. Durante la presentación de la exposición de Flowers en Sonnabend Gallery.

April 30th, 1965—Warhol, Sedgwick, Wein, and Malanga arrive in Paris for an exhibition of Warhol's ***Flower*** series at the Sonnabend Gallery. **Warhol says publicly that he wants to stop painting in order to concentrate on movies.**

1965. Filmación de material incluido en **Restaurant, Poor Little Rich Girl, Beauty #2** y otros, Andy Warhol.

May-July, 1965—Warhol shoots episodes in the life of Edie Sedgwick, organized by Chuck Wein. The resulting films include **Restaurant, Poor Little Rich Girl, Beauty #2**, and others.

1965.

Spring, 1965—Two "ritual happenings" organized by Angus MacLise and Piero Heliczer are staged at the Filmmakers' Cinematheque. **Lou Reed, John Cale**, and **Sterling Morrison** perform behind a screen.

1965. Filmación **Kitchen**, Andy Warhol.

June, 1965—Warhol films **Kitchen** in Buddy Wirschafter's white studio.

1965.

July, 1965—Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, and Angus MacLise record a rehearsal tape that includes "**Heroin**" and "**Venus in Furs**."

****1965.** **Paul Morrissey**, via Gerard Malanga, meets **Warhol**.

July 19th, 1965—*Vinyl* and *Poor Little Rich Girl* are screened in a double bill at the Astor Place Theater. **Paul Morrissey**, via Gerard Malanga, meets Warhol.

1965. Filmación **Outer and Inner Space**, Andy Warhol.

Llegada de la videocámara **Norelco** a la Factory.

July 30th, 1965—Warhol tapes the first twelve hours of Ondine and others for **a: a novel**. On the same day a **Norelco videotape camera and monitor arrive at the Factory** on a month-long loan. Warhol shoots at least eleven tapes, including two that are incorporated into **Outer and Inner Space**.

1965. Filmación **My Hustler**, Andy Warhol.

September, 1965—Warhol shoots **My Hustler** on Fire Island, featuring Paul America, Joe Campbell, Genevieve Charbon, and Ed Hood, with concept by Chuck Wein.

1965.

Late September, 1965—Paraphernalia opens on Madison Avenue, featuring Betsey Johnson's designs and live models frugging in the display window.

1965. *Silver Clouds*, en la terraza de la Factory.

October 4th, 1965—Several people gather on the roof of the Factory and inflate with helium the first versions of the *Silver Clouds*, conceived as a farewell to art.

1965. Primera retrospectiva de Warhol en Philadelphia.

October 8th, 1965—Warhol's first retrospective exhibition opens at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia.

1965. Primera actuación The Velvet Underground.

November 11th, 1965—**The Velvet Underground** play their first paying engagement at Summit High School in Summit, New Jersey.

1965. Paul Morrissey le comenta que podría ser el esponsor de la banda The Velvet Underground.

Early December, 1965—Discotheque entrepreneur Michael Mayerberg invites Warhol to become an attraction for a disco, to open in spring 1966. Morrissey conceives the idea that Warhol should sponsor a band.

****1965. Encuentro de The Velvet Underground con Warhol, Morrissey y Malanga.**

December 15th, 1965—**The Velvet Underground** begin a twoweek engagement at Café Bizarre. Via Barbara Rubin they meet Gerard Malanga, Andy Warhol, Paul Morrissey, and Nico.

1965. Filmación *Lupe*, Andy Warhol.

December, 1965—Warhol films *Lupe*.

1965. John Cale y Edie Sedgwick inician una relación sentimental.

Late December—Sedgwick and Cale begin a romantic relationship that lasts about a month.

1966

1966. Estados Unidos empieza a bombardear el Norte de Vietnam.

January, 1966—United States resumes bombing North Vietnam.

1966. EUA declara el LSD ilegal.

The United States Federal Government declares **LSD** illegal.

1966. Abren en San Francisco Canyon Cinema.

[Enero 1966]. **Canyon Cinema**, organized by Bruce Baillie and Larry Jordan, opens in San Francisco, modeled on the Film-Makers' Cooperative.

1966. The Exploding Plastic Inevitable hace su primera actuación.

January 10th, 1966—**The Exploding Plastic Inevitable** play their first engagement at Delmonico's, for a psychiatrists' black tie banquet.

1966. Edie Sedgwick rompe la relación con Warhol y le pide que no proyecte sus films en los que aparece ella.

Late January, 1966—Sedgwick breaks relations with Warhol and asks that her films not be shown.

1966. Filmación *Hedy*, Andy Warhol.

February, 1966—Warhol films ***Hedy***.

1966. Henry Geldzahler anuncia su selección para la Bienal de Venecia, y Warhol no está en la lista.

c. February, 1966—Henry Geldzahler announces his selection for the Venice Biennale exhibition; Warhol is not among them and they do not talk for several months.

1966. Segunda exposición de Warhol en Leo Castelli, presenta *Cow* wallpaper y *Silver Clouds*.

April 2nd, 1966—Warhol's second exhibition at Leo Castelli opens, featuring ***Cow*** wallpaper and floating ***Silver Clouds***; it runs till April 21.

1966. Actuación The Exploding Plastic Inevitable y grabación de varias de las canciones The Velvet Underground con Nico.

April 8th, 1966—**The Exploding Plastic Inevitable** open at the Polsky Dom Narodny in the East Village. During their two-week run the Velvet Underground and Nico record the majority of the tracks for their first album.

1966. Inicio de la Film-Makers' Distribution Center.

May, 1966—Jonas Mekas starts the Film-Makers' Distribution Center to expand distribution of independent film.

1966. Introducción de **International Velvet** en la Factory.

Spring, 1966—Gerard Malanga introduces Susan Bottomly (aka International Velvet) to the Factory.

1966. Actuación The Exploding Plastic Inevitable en la Costa Oeste.

May 1st, 1966—The Exploding Plastic Inevitable travel to the West Coast, where they open on May 3 in Los Angeles at the Trip, and play at the Fillmore Auditorium in San Francisco on May 26.

1966. Filmación **The Chelsea Girls**, Andy Warhol.

June-September, 1966—Warhol shoots about fifteen one and two-reel films at the Factory, in various apartments, and at the Chelsea Hotel. These reels will become **The Chelsea Girls**.

1966. Exposición de la Bienal de Venecia, sin la obra de Warhol.

Summer, 1966—Henry Geldzahler's exhibition (Lichtenstein, Olitski, Frankenthaler, Kelly) opens at the Venice Biennale; there Geldzahler meets Fred Hughes, whom he later introduces to Warhol.

1966. Premiére **The Chelsea Girls**.

September 10th, 1966—**The Chelsea Girls** opens at the Filmmakers' Cinematheque on West Forty-first Street.

1966. Actuación The Exploding Plastic Inevitable en el Dom.

September, 1966—The Exploding Plastic Inevitable perform at the Dom, now called the Balloon Farm and managed by Albert Grossman.

1967

1967. Valerie Solanas escribe The SCUM Manifiesto.

January-March, 1967—Valerie Solanas writes *The SCUM Manifesto*.

1967. Publicación de *Screen Test*, con poemas de Malanga y fotos de los Screen Test de Warhol.

Kulchur Press publishes *Screen Tests* by Gerard Malanga and Andy Warhol, including Malanga's poetry and stills from *Screen Test* movies.

1967. Aparición del LP *The Velvet Underground and Nico*.

12th March, 1967—*The Velvet Underground and Nico* is released by Verve Records.

1967. Primer anuncio de SCUM en *The Village Voice*.

April 21th, 1967—Valerie Solanas buys her first recruiting advertisement for SCUM in *The Village Voice*.

1967. *The Chelsea Girls* es invitada para el festival de Cannes. Finalmente la proyección se permite realizar.

May, 1967—Warhol takes an entourage to Cannes Film Festival to show *The Chelsea Girls*, but he is not allowed to screen it. During this trip he reconnects with Taylor Mead.

1967. Concierto *The Velvet Underground* en Connecticut.

July, 1967—Warhol and the Velvet Underground go to Philip Johnson's Glass House in New Canaan, Connecticut, where the band performs for a Merce Cunningham Dance Company benefit.

1967. *My Hustler* es un éxito.

July, 1967—*My Hustler* begins a successful run at the Hudson Theater in Times Square.

1967. Filmación *I, a Man*, Andy Warhol.

July, 1967—Warhol films *I, a Man*, starring Tom Baker and, in a supporting role, **Valerie Solanas**. (It opens August 24 at the Hudson Theater.)

1967. Filmación ***Bike Boy***, Andy Warhol.

August 4th, 1967—Susan Hoffman (aka Viva) meets Warhol at a party given by Betsey Johnson, and she soon appears in her first Factory film, ***Bike Boy***.

1967. Grabación del segundo álbum **The Velvet Underground**.

September, 1967—The Velvet Underground record their second album, ***White Light/White Heat***, in New York.

1967. Tour de conferencias dadas por un personaje haciéndose pasar por Warhol.

Fall—On a lecture tour **Allen Midgette** impersonates Warhol on several occasions before being discovered.

1967. Filmación ***The Loves of Ondine***, Andy Warhol.

Fall, 1967—**Joe Dallesandro** meets Warhol shooting ***The Loves of Ondine***. Paul Morrissey invites him to appear in a scene.

1967. Publicación de dos libros sobre **Underground Films**.

September—Sheldon Renan and Gregory Battcock's books on underground film are published, the first such books on the New American Cinema.

1967. **Gerard Malanga** parte para Italia, no regresa hasta marzo 1968.

September 10th, 1967—Gerard Malanga goes to Italy, where his film *In Search of the Miraculous* is shown at the Bergamo Festival. Malanga will not return to New York until March 1968.

1967. Asesinato de **Che Guevara**.

October 7th, 1967—Che Guevara is killed.

1967. Proyección de ***Bike Boy***.

October 6th, 1967—*Bike Boy* opens at the Hudson Theater.

1967. Filmación ***Nude Restaurant***, Andy Warhol.

October 31st, 1967—Warhol shoots ***Nude Restaurant***.

1967. Gerard Malanga realiza series de Che Guevara como si fueran de Warhol.

December 1967—Producing works by "Andy Warhol," Gerard Malanga silk-screens images of Che Guevara.

1967. Publicación de **Andy Warhol's Index**.

December, 1967—Random House publishes *Andy Warhol's Index (Book)*.

1967. Proyección de **** [**Four Stars**].

December 15th, 1967—**** in its twenty-five-hour-long version is shown, beginning at eight-thirty P.M. and ending at nine-thirty P.M. the following evening.

1967.

Publicación de **The Medium Is the Message** by Marshall McLuhan.
R. Crumb's **Zap** comics are the first underground comics to reach a large audience.

Muhammad Ali is stripped of his heavyweight championship title because he refuses to serve in the army.

United States troops in Vietnam increase to 474,000, and the death toll exceeds 13,000.

1968

1968. Valerie Solanas viaja hacia California, estará allí 5 meses.

January, 1968—**Valerie Solanas** travels to California and stays for about five months.

1968. George Maciunas abre en 80 the Wooster Street.

The Filmmakers' Cinematheque, designed by George Maciunas, opens at 80 Wooster Street.

1968. Merce Cunningham utiliza las Silver Clouds como elemento decorativo para su obra *RainForest*.

[Inicios de año, posiblemente enero, 1968] Choreographer Merce Cunningham uses Warhol's *Silver Clouds* as the floating décor for *RainForest*.

1968. Filmación **Lonesome Cowboys**, Andy Warhol.

Last week in January, 1968—Warhol and Morrissey shoot **Lonesome Cowboys** in Oracle, Arizona. The cast includes Joe Dallesandro, Viva, Taylor Mead, Louis Waldon, Tom Hompertz, and Eric Emerson.

1968. The Third Factory (1968-1974) **33 Union Square West** (fifth floor)

February 5-8th, 1968, 1968—The Factory moves from 231 East Forty-seventh Street to the fifth floor at 33 Union Square West.

1968. **Fred Johnson** es contratado por Morrissey para que sea asistente de la Factory. Más adelante será novio de Warhol.

February, 1968—**Jed Johnson** delivers a Western Union telegram to the Factory, is hired by Paul Morrissey to be an assistant at the Union Square Factory, and later becomes Warhol's boyfriend.

1968. **Primera retrospectiva de Warhol en Europa.**

February, 1968—Warhol's **first European retrospective**, curated by Pontus Hulten, is staged at the Moderna Museet in Stockholm.

1968. **Allen Midgette es anunciada como personificación de Warhol.**

February, 1968—Allen Midgette's impersonation of Warhol as lecturer is publicized.

1968. **Regreso de Gerard Malanga de Italia.**

March, 1968—Gerard Malanga returns to New York.

1968. Estreno de **2001, A Space Odyssey** de Stanley Kubrick.

April 3rd, 1968—**2001, A Space Odyssey** opens, featuring Hal, the first movie computer character.

1968. Filmación **San Diego Surf**, Andy Warhol.

May, 1968—Warhol and Morrissey film **San Diego Surf** in La Jolla, California; the cast includes Taylor Mead, Joe Dallesandro, Ingrid Superstar, Eric Emerson, and Tom Hompertz. (The film was never shown).

1968. 3 de junio. Andy Warhol recibe un disparo en la Factory por **Valerie Solanas.**

June 3—Valerie Solanas shoots Andy Warhol. (Mario Amaya is also wounded.) Warhol is declared officially dead for one and a half minutes. Solanas turns herself in.

1968. Varias de las Stars de Warhol aparecen en el film *Midnight Cowboy*.
June, 1968—Viva, Taylor Mead, Ultra Violet, and others play parts in John Schlesinger's *Midnight Cowboy*.

1968. Filmación de *Flesh*, Paul Morrissey.
June-July, 1968—Paul Morrissey films and directs *Flesh*, Joe Dallesandro's first starring vehicle, featuring Jackie Curtis, Candy Darling, and others.

1968. Aparece el primer LP en solitario de Nico, *Chelsea Girl*.
July, 1968—Nico's first solo album, *Chelsea Girl*, is released.

1968. Warhol vuelve a casa después de la estancia en el Hospital Columbus.
July 28, 1968—Warhol returns home from Columbus Hospital.

1968. Proyección de *The Loves of Ondine*. Es un fracaso en taquilla.
August 1st, 1968—*The Loves of Ondine* is released at the Garrick Theater; it is commercially unsuccessful.

1968. Primera aparición pública de Warhol después de ser disparado.
September 4, 1968—Warhol makes his first public appearance after the shooting, with Viva and Paul Morrissey.

1968. John Cale deja The Velvet Underground a petición de Lou Reed.
Early September, 1968—Lou Reed demands that John Cale leave the Velvet Underground, and he does.
April, 1968—Betsey Johnson and John Cale marry at City Hall.

1968. La entrada en la Factory de 33 Union Square West (sith floor), se vuelve más restringida.
Fall, 1968—Entry to the Union Square Factory becomes more restricted.

1968. Billy Name se refugia en una habitación trasera de la Factory.
Fall, 1968—Billy Name retreats to the converted bathroom in the back of the Factory, admitting only Ondine and Lou Reed; he remains there until spring 1970.

1968. Publicación de *a: a novel, de Andy Warhol*. No tiene suceso comercial.

December 13—Random House publishes *a: a novel*, and most critics respond with ridicule; the book is not a commercial success.

1969

1969.

[inicios 1969] Ondine settles down with a steady boyfriend, Roger Jaccoby, stops amphetamine use, and works as a mailman in Brooklyn.

1969. *Midnight Cowboy* se estrena. Ganadora del Oscar a la mejor película.

[inicios 1969] *Midnight Cowboy* is released and wins the Academy Award for best picture of the year.

1969. 3 años de setencia a Valerie Solanas.

January 10th, 1969—Judge Schweitzer gives Valerie Solanas a three-year sentence for shooting Warhol.

1969. Portada revista *Esquire*.

May 1969—Con el texto en la portada. "The final decline and total collapse of the American avant-garde".

1969. Proyección de *Lonesome Cowboys*.

May 5th, 1969—*Lonesome Cowboys* opens in New York at the Fifty-fifth Street Playhouse and the Garrick Theater in the Village.

1969. Alunizaje. Neil Armstrong y Buzz Aldrin las primeras personas en llegar a la luna.

July 20th, 1969—Neil Armstrong and Buzz Aldrin are the first human beings to walk on the moon.

1969. Proyección de *Blue Movie*.

July 21st, 1969—*Blue Movie* premieres at the Garrick Theater; ten days later it is seized by the police for obscenity.

1969. Asesinato de Charles Manson.

August 9th, 1969—Charles Manson and associates murder Sharon Tate and others in Los Angeles.

1969. Festival de Woodstock.

August 15-17th, 1969—The Woodstock Rock Festival in Bethel, New York, attracts over 400,000 people.

1969. Fotografía de las cicatrices realizada por Richard Avedon.

20 agosto, 1969—Andy Warhol, artist, New York, August 20, 1969.

[Cartela de la pared en la exposición de Richard Avedon en el MoMA de San Francisco, agosto 2007.](#)

1969. Nico graba The Marble Index, con la colaboración de John Cale.

October—Nico records *The Marble Index* with the collaboration of John Cale.

1969. *Inter/VIEW*

Fall, 1969—At the suggestion of John Wilcock, Warhol starts an underground movie magazine called *Inter/VIEW*. Initially Gerard Malanga and Paul Morrissey appeared on the masthead.

1969. Fotografía de Richard Avedon, *Andy Warhol and members of The Factory*.

30 octubre, 1969—Andy Warhol and members of The Factory: Paul Morrissey, director; Joe Dallesandro, actor; Candy Darling, actor; Eric Emerson, actor; Jay Johnson, actor; Tom Hompertz, actor; Gerard Malanga, poet; Viva, actor; Paul Morrissey; Taylor Mead, actor; Brigid Polk, actor; Joe Dallesandro; Andy Warhol, artist, New York, October 30, 1969.

[Cartela de la pared en la exposición de Richard Avedon en el MoMA de San Francisco, agosto 2007.](#)

1969. Filmación *Trash*, Paul Morrissey.

October, 1969—Paul Morrissey begins shooting *Trash*; production continues on weekends until mid-December.

1970

1970. Andy Warhol retira su filmografía de distribución, hasta después de su muerte no son vistas de nuevo sus películas.

En 1970, el artista se retiró de la distribución de sus películas, por los próximos veinte años, la mayoría de los críticos y estudiosos sólo podía reconstruir estas obras de los exámenes y otros relatos.

In 1970, the artist withdrew his films from distribution; for the next twenty years, most critics and scholars could only reconstruct these works from reviews and other verbal accounts.

<http://whitney.org/Research/AndyWarholFilmProject>

1972

1972. Se publica el libro *Movie Journal* de Jonas Mekas.

Publicación de: **MEKAS, Jonas.** *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema 1959-1971.* Colliers Books, New York, 1972.

1974

1974. Warhol cambio de residencia, pasa a vivir a la calle 67 Este de New York. “Kane ha sido abandonado por todos –también como decisión- y Andy, quien se muda a calle 67 Este de Nueva York, el barrio más elegante de Manhattan, hacia 1974, cambia las funciones de la mesa oval, que se queda vacía, guardando sólo el recuerdo de las voces de los comensales de la Factory, como si al conseguir aquello a lo que aspira ya no le quedarán fuerzas para proseguir con la farsa”.

- DE DIEGO, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos.* Siruela, Madrid, 1999; pág. 150.

1974 [21 March]. Muere Candy Darling.

Fuente: - *Beautiful Darling*, James Rasin, 2010.

In: 00h 11' 44" – Out: . [around, falta fijar las extensiones]

Fuente: - *Beautiful Darling*, James Rasin, 2010.

In: 01h 22' 16" – Out: . [around, falta fijar las extensiones]

1978

1978. *Autorretrato con calavera*, Andy Warhol. [en el 50 aniversario de Warhol]

“Trevor Fairbrother asocia esta curiosa visión de sí mismo con aceptación privada de la muerte –estar listo para morir–, la superación del miedo que expresa en las páginas de *De A a B* cuando al hablar de la muerte dice que «no puede decir nada sobre ella porque no está preparado». Y, sin duda, hay mucho de verdad en su propuesta, aunque las asociaciones podrían ser también otras.”

- DE DIEGO, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Siruela, Madrid, 1999; pp 166-167.

1979

· **Sauve qui peut (La vie)**

(1979, 85 minutos, color, sonora, 35mm / Original Francés)

Título castellano: *Que se salve quien pueda (La Vida /ó/ Sálvese quien pueda (la vida)*

· **Andy Warhol's TV (1979-1987)**

1980

Los '80. Para **Godard [Macduff]**, los años ochenta representan la vuelta al cine-cine tras el largo rodeo de los años políticos (68-74) y los años vídeo (75-80). Pero los tiempos han cambiado y se percibe netamente, en cada plano, que para él filmar se ha convertido en una cosa mucho más seria, difícil, consciente, casi «responsable» diría yo, que en los años sesenta, cuando encadenaba película tras película (¡quince largometrajes entre el 1959 y 1967!), entregándose a todos los estilos a todas la innovaciones, rompiendo algunos viejos tabúes, reinventando el cine pasado y el presente por su propia cuenta, todo dentro del mayor desorden, sin un verdadero proyecto de conjunto, con una fe fundamental en el porvenir de un arte, el cine, que parecía todavía muy joven y que inocentemente se vivía como inmortal.

Lo que sobre todo ha cambiado para Godard, tras su regreso al cine, es la conciencia de que cada plano que rueda está arrancado no ya a la muerte de su modelo, como decía siguiendo a Cocteau en los años sesenta, sino a la muerte del cine mismo. En los ochenta, el cine de Godard es a la vez un cine de duelo y de fe.

- **BERGALA, Alain**. *Nadie como Godard*. Paidós. Barcelona, 2003. Traducción: Jos Oliver. Original: *Nul Vieux que Godard*. Éditions Cahiers du Cinéma, París, 1999; Prefacio, pp. 32-33.

1981

1981. La sombra, Andy Warhol, 1981.

1982

· **Scénario du film “Passion”**

(1982, Suiza / Francia, 54 minutos, color, sonora, vídeo/ Original Francés).

1984

1984. *Scream*, Andy Warhol, 1984.

Synthetic polymer silkscreen print on canvas, 132 x 96.5cm

1987

1987. *King Lear*. Jean-Luc Godard

1987. el 22 de febrero muere Andy Warhol.

1988

1988-1998. *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, color, sonora, vídeo.

1994

1994. JLG / JLG, autoportrait de décembre

(1994) / JLG/JLG, autorretrato de diciembre.

(1994, 53 minutos, color y blanco/negro, vídeo / Original en Francés)

2000

2000. L'Origine du XXI^{ème} siècle, Jean-Luc Godard, color, sonora, vídeo.

v- Las fuentes para la construcción del proyecto cinematográfico. Bibliografía / Filmografía / Audio - Música

· Listado parcial orientativo audiovisual y bibliográfico

ANDY WARHOL ↔ MACBETH

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **ANGELL, Callie** (s/f). *The Films of Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: The Museum of Modern Art Circulating Film Library.
- **ANGELL, Callie** (1994). *The Films of Andy Warhol: Part II*. Nueva York, EE.UU.: Whitney Museum of American Art.
- **ANGELL, Callie** (1994). 'Andy Warhol, Filmmaker', en *The Andy Warhol Museum*. Nueva York, EE.UU.: Distributed Art Publishers. (pp. 121-145).
- **ANGELL, Callie** (1996). "'Our Movies': Art Making, Personality, and Social Space in Warhol's Factory", en MILLER, Debra (ed., 1996). *Out of the Shadow: Artists of the Warhol Circle, Then and Now*. Delaware, EE.UU.: University Gallery of Delaware. (pp. 62-63).
- **ANGELL, Callie** (1999). "Andy Warhol's *Screen Tests* 1964-1966", en *Possibilities of Portraiture*. Canberra, Australia: National Portrait Gallery. (pp. 20-21).
- **ANGELL, Callie** (2006). *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1*. Nueva York, EE.UU.: Abrams / Whitney Museum of American Art.
- **ANGELL, Callie et al.** (2003). *From Stills to Motion & Back Again: Texts on Andy Warhol's Screen Tests & Outer and Inner Space*. Vancouver, Canadá: Presentation House Gallery.
- **BIESENBACH, Klaus** (Ed.) (2004). *Andy Warhol: Motion Pictures*. Berlín, Alemania: KW Institute for Contemporary Art.
- **BAILEY, David** (1972). *Andy Warhol, Transcript of David Bailey's ATV Documentary*. Londres, Gran Bretaña: Bailey Litchfield / Mathews Miller Dunbar.
- **BOCKRIS, Victor** (1989). *Warhol: The Biography*. Londres, Gran Bretaña: Frederick Muller.
- **BOCKRIS, Victor** (1991). *Andy Warhol. La biografía*. Madrid, España: Arias Montano.
- **BOCKRIS, Victor** (2014). *El Affaire De Burroughs Y Warhol*. España: Libros Crudos.
- **BONITO OLIVA, Achille** (2008). *Andy Warhol. The Ney Factory*. Milán, Italia: Edizione Gabriele Mazzotta.
- **BOURDON, David** (1989). *Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Harry N. Abrams.
- **BOURDON, David** (1989). *Warhol*. Barcelona, España: Anagrama.
- **BROWN, Andreas** (1971). *Andy Warhol, His Early Works, 1947-1959*. Nueva York, EE.UU.: Gotham Book Mart.
- **COHEN-SOLAL, Annie** (2011). *El galerista. Leo Castelli y su círculo*. Madrid, España: Turner Noema.
- **COLACELLO, Bob** (1990). *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. Nueva York, EE.UU.: HarperCollins.
- **COPLANS, John** (1970). *Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: New York Graphic Society Ltd.
- **CRIMP, Douglas** (2012). *Our Kind of Movies: The Films of Andy Warhol*. Cambridge, EE.UU.: MIT Press.
- **CRONE, Rainer** (1970). *Andy Warhol*. Londres, Gran Bretaña: Thames & Hudson.
- **DANTO C., Arthur** (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, EE.UU.: Harvard University Press.

- **DANTO C., Arthur** (1994). 'The Philosopher as Andy Warhol'. In *The Andy Warhol Museum*. Pittsburgh, EE.UU.: The Museum Pittsburgh.
- **DANTO C., Arthur** (2009). *Andy Warhol*. New Haven y Londres, EE.UU. y Gran Bretaña: Yale University.
- **DANTO C., Arthur** (2011). *Andy Warhol*. Madrid, España: Paidós.
- **DE ANTONIO, Emile; TUCHMAN, Mitch** (1984). *Painters Painting. A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970*. Nueva York, EE.UU.: Abbeville Press.
- **DE DIEGO, Estrella** (1999). *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid, España: Siruela.
- **DE DIEGO, Estrella** (2006). 'La invención Warhol como plano secuencia'. en *Archivos de la Filmoteca*, nº 53., junio. Valencia, España: IVAC.
- **DE DIEGO, Estrella** (2007). *Warhol sobre Warhol*. Madrid, España: La Casa Encendida.
- **DE HAAS, Patrick** (2005). *Le cinema comme "braille mental"*. París, Francia: Les Cahiers de Paris Expérimental, 21.
- **DILLENBERGER, Jane** (1998). *The Religious Art of Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Continuum.
- **DYER, Richard** (1990). 'Andy Warhol, en Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film'. Londres, Gran Bretaña: Routledge.
- **FELDMAN, Frayda; SCHELLMAN, Jorge** (Eds.) (1997). *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962-1987*. Nueva York, EE.UU.: DAP.
- **FREI, Georg; PRINTZ, Neil** (Ed.) (2004). *The Andy Warhol Catalogue Raisonné. Vol. 1: Paintings and Sculptures, 1961-1963. Vol. 2: Paintings and Sculptures, 1964-1969*. Nueva York, EE.UU.: Phaidon.
- **GIDAL, Peter** (1989). 'Andy Warhol's Kitchen (1965)' y 'The Close-Up', en – **GIDAL, Peter**. *Materialist Film*. Londres y Nueva York, Gran Bretaña y EE.UU.: Routledge.
- **GIDAL, Peter** (1991). *Andy Warhol. Films and Paintings: The Factory Years*. Nueva York, EE.UU.: Da Capo Press.
- **GIDAL, Peter** (2008). *Andy Warhol: Blow Job*. Londres, Gran Bretaña: Afterall Books.
- **GILBERSTON, Leanne** (2009). *Bodies Out of Time in Place: Queerly Present in Andy Warhol's Factory and Beyond*. Rochester, EE.UU.: University of Rochester.
- **GIORNO, John** (1994). 'Andy Warhol's Movie Sleep', en *You Got to Burn to Shine*. Londres y Nueva York, Gran Bretaña y EE.UU.: Serpent's Tail / High Risk Book. (pp. 122-163).
- **GOLDSMITH, Kenneth** (Ed.) (2004). *Andy Warhol: Entrevistas*. Barcelona, España: Blackie Books.
- **GOLDSMITH, Kenneth** (Ed.) (2010). *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987*. Nueva York, EE.UU.: Carroll & Graf Publishers.
- **GRUNDMAN, Roy** (2003). *Andy Warhol's Blow Job*. Filadelfia, EE.UU.: Temple University Press.
- **GUARDIOLA, Juan** (Ed.) (2000). *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*. Barcelona y Málaga, España: Fundació Antoni Tàpies / Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- **HANHARDT, John G.** (1990). *Andy Warhol: Films*. Valencia, España: IVAM.
- **JAMES, David E.** (1989). 'Andy Warhol: The Producer as Author', en *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, EE.UU.: Princeton University Press.
- **JAMES, David E.** (2002). 'Peregrinations of the Avant-Garde: *The Chelsea Girls Go to Russia*', *Millenium Film Journal*, n. 38, primavera.
- **JOSEPH, Branden W.** (2006). 'Andy Warhol's Sleep: The Play of Repetition', en - **PERRY, Ted** (Ed.) *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington, EE.UU.: Indiana University Press. (pp. 179-207).
- **KOCH, Stephen** (1976). *Andy Warhol Superstar*. Barcelona, España: Anagrama.
- **KOCH, Stephen** (1991). *Stargazer: The Life, World & Films of Andy Warhol. Revised and Updated*. Nueva York y Londres, EE.UU. y Gran Bretaña: Marion Boyars.
- **KOESTENBAUM, Wayne** (2003). *Andy Warhol*. Londres, Gran Bretaña: Phoenix.
- **KOESTENBAUM, Wayne** (2003). 'Andy Warhol: Screen Tests', *Artforum*.
- **KOESTENBAUM, Wayne** (2002). *Andy Warhol*. Barcelona, España: Mondadori.
- **LONDRVILLE, Janis; LONDRVILLE, Richard** (2006). 'Andy Warhol and the Rebirth of Paul Swan', en *The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol*. Nebraska,

- EE.UU.: University of Nebraska Press.
- **MacCABE, Colin** (Ed.) (1997). *Who is Andy Warhol?*. Londres y Pittsburgh, Gran Bretaña y EE.UU.: British Film Institute / The Andy Warhol Museum.
 - **MAKOS, Christopher** (1983). *Warhol Makos, A Personal Photo Memoir*. Londres, Gran Bretaña.: Virgin.
 - **McSHINE, Kynaston** (Ed.) (1989). *Andy Warhol: A Retrospective*. Nueva York, EE.UU.: MoMA.
 - **MALANGA, Gerard** (2002). *Archiving Warhol: An Illustrated History*. Londres, Gran Bretaña: Creation Books.
 - **MEKAS, Jonas** (Ed.) (1964). 'Sith Independent Film Award'. *Film Culture*. n. 33, verano.
 - **MEKAS, Jonas** (1970). 'Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol', en - **COPLANS, John**. *Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: New York Graphic Society.
 - **MEKAS, Jonas** (2013). *Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano)*. México DF, México: Mangos de Hacha.
 - **MILLER, Debra** (1994). *Billy Name. Stills From the Warhol Films*. Múnich y Nueva York, Alemania y EE.UU.: Prestel.
 - **MOTYL, Alexander J.** (2007). *Who Killed Andrei Warhol?*. Santa Ana, CA, EE.UU.: Seven Locks.
 - **MURPHY, J. J.** (2012). *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*. Berkeley y Los Ángeles, EE.UU.: University of California Press.
 - **O'PRAY, Michael** (Ed.) (1989). *Andy Warhol: Film Factory*. Londres, Gran Bretaña: British Film Institute.
 - **PAGÁN, Alberte** (2005). 'Discurso de Fidel em *The Life of Juanita Castro* de Andy Warhol', *Animal*, n. 15, primavera.
 - **PAGÁN, Alberte** (1999). 'Andy Warhol o la temporalidad', en *Introducción a los clásicos del cinema experimental 1945-1990*. Santiago de Compostela, España: Xunta de Galicia / CGAC.
 - **PAGÁN, Alberte** (2007). *A mirada impasíbel. As películas de Andy Warhol. Primer Parte*. Santiago de Compostela, España: Edicións Positivas.
 - **PAGÁN, Alberte** (2014). *Andy Warhol*. Madrid, España: Cátedra.
 - **PETERSON, James** (1994). 'The Minimalization of Warhol's Films', en *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant- garde Cinema*. Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
 - **RATCLIFF, Carter** (1983). *Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Modern Masters Series / Abbeville Press.
 - **SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente** (2004). 'Banalidad, azar y reinención del cine', en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, España: Paidós.
 - **SARRIS, Andrew** (2007). 'The Chelsea Girls', en - **LIM, Dennis** (Ed.). *The Village Voice Film Guide. 50 Years of Movies From Classiscs to Cult Hits*. New Jersey, EE.UU.: Wiley. (pp. 66-68).
 - **SCHERMAN, Tony; DALTON, David** (2009). *Pop: The Genius of Andy Warhol*. Nueva York, EE.UU.: Harper Collins.
 - **SMITH, Patrick S.** (1981). *Andy Warhol's Art and Films*. Ann Arbor, Michigan, EE.UU.: UMI Research Press.
 - **VV. AA.** (1988). *Catalogues of the Andy Warhol Collection (seis volúmenes)*. Nueva York, EE.UU.: Sotheby's.
 - **VV. AA.** (2006). *Xcèntric. 45 películas contra direcció*. Barcelona, España: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y Diputació de Barcelona.
 - **WARHOL, Andy** (1967). *Andy Warhol's Index Book*. Nueva York, EE.UU.: Random House.
 - **WARHOL, Andy** (1970). *Blue Movie*. Nueva York, EE.UU.: Gove Press.
 - **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (1975). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Nueva York, EE.UU.: Harcourt Brace Jovanovich.
 - **WARHOL, Andy** (1979). *Andy Warhol's Exposures*. Nueva York, EE.UU.: Andy Warhol Books / Grosset and Dunlap.
 - **WARHOL, Andy** (1985). *America*. Nueva York, EE.UU.: Harper and Row.
 - **WARHOL, Andy** (1998). *A, a novel*. Nueva York, EE.UU.: Grove Press.
 - **WARHOL, Andy** (1998). *The Andy Warhol Diaries*. Nueva York, EE.UU.: Simon & Schuster.
 - **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2002). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, España:

Tusquets.

- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2006). *POPism. The Warhol Sixties*. Orlando, EE.UU.: Harcourt.
- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2007). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Londres, Gran Bretaña: Penguin.
- **WARHOL, Andy** (edición de Pat Hackett) (2007). *Diarios*. Barcelona, España: Anagrama.
- **WARHOL, Andy; HACKETT, Pat** (2008). *POPism. The Warhol Sixties (Diarios 1960-1969)*. Barcelona, España: Alfabia.
- **WARHOL, Andy** (2011). *Andy Warhol. Giant Size*. Nueva York, EE.UU.: Phaidon.
- **WATSON, Steven** (2003). *Factory Made: Warhol and the Sixties*. Nueva York, EE.UU.: Pantheon Books.
- **WORONOV, Mary** (2000). 'Chelsea Girls', en *Swimming Underground: My Years in the Warhol*. Londres, Gran Bretaña: Serpent's Tail / High Risk Books.

Webs referencia:

- **COMENAS, Gary**. *Warholstars: The Life, World and Films of Andy Warhol*. (www.warholstars.org).

Filmografía (orden cronológico):¹⁵⁴

- *Sleep*, **Andy Warhol** (julio-diciembre 1963. 321'. b/n, muda, 16mm.16fps).
- *Kiss*, **Andy Warhol** (agosto 1963-1964. 54', b/n, muda, 16mm. 16ps).
- *Andy Warhol Films Jack Smith Filming 'Normal Love'*, **Andy Warhol** (agosto 1963. 3', b/n, muda, 16mm. 16ps). [desaparecida].
- *Dance Movie (Roller Skate)*, **Andy Warhol** (septiembre 1963. 45', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Elvis at Ferus*, **Andy Warhol** (septiembre 1963. 4', b/n, muda, 16mm. 18fps).
- *Tarzan and Jane Regained, Sort Of...*, **Andy Warhol** (septiembre 1963. 81', b/n, sonorizada por Taylor Mead, 16mm.)
- *Haircut (No. 1)*, **Andy Warhol** (diciembre 1963. 27', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Eat*, **Andy Warhol** (febrero 1964. 39', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Blow Job*, **Andy Warhol** (febrero 1964. 41', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Soap Opera (The Lester Persky Story)*, **Andy Warhol** (verano 1964. 47', b/n, sonora, 16mm. 24fps). [Co-dirigida por Jerry Benamin; inacabada]
- *Screen Test*, **Andy Warhol** (1964-1966. 4'30" cada uno, b/n, muda, 16mm. 16fps).
Compilaciones de *Screen Tests*:
 - *Six Months*, **Andy Warhol** (1964-1965. 436').
 - *The Thirteen Most Beautiful Women*, **Andy Warhol** (1964. 52').
 - *The Thirteen Most Beautiful Boys*, **Andy Warhol** (1964. 52').
 - *Fifty Fantastics and Fifty Personalities*, **Andy Warhol** (1965. 164').
 - *Salvador Dalí*, **Andy Warhol** (1966. 25').
 - *Screen Test Poems*, **Andy Warhol**, (1966. 132').
- *Couch*, **Andy Warhol** (julio 1964. 58', b/n, muda, 16mm. 18fps).
- *Empire*, **Andy Warhol**, (julio 1964. 485', b/n, muda, 16mm. 16fps). [Co-dirigida con John Palmer].
- *Henry Geldzahler*, **Andy Warhol** (julio 1964. 99', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Shoulder*, **Andy Warhol** (verano 1964. 4', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Taylor Mead's Ass*, **Andy Warhol** (septiembre 1964. 76', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Mario Banana (No. 1)*, **Andy Warhol** (noviembre 1964. 4', color, muda, 16mm. 16fps).

¹⁵⁴ La mayor parte de la filmografía de Warhol aquí reunida toma como referencia la publicación de - **PAGÁN, Alberte** (2014). *Andy Warhol*. Madrid, España: Cátedra; pp. 482-485 / y datos interiores del libro.

- *Mario Banana (No. 2)*, **Andy Warhol** (noviembre 1964. 4', b/n, muda, 16mm. 16fps).
- *Harlot*, **Andy Warhol** (diciembre 1964. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *John and Ivy*, **Andy Warhol**, (enero 1965. 33', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Screen Test No.1*, **Andy Warhol** (enero 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Screen Test No.2*, **Andy Warhol**, (febrero 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *The Life of Juanita Castro*, **Andy Warhol** (marzo 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Horse*, **Andy Warhol** (abril 1965. 100', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Vinyl*, **Andy Warhol** (abril 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Poor Little Rich Girl*, **Andy Warhol** (marzo-abril 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Face*, **Andy Warhol** (abril 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Kitchen*, **Andy Warhol** (mayo 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Afternoon*, **Andy Warhol** (junio 1965. 100', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Restaurant*, **Andy Warhol** (junio 1965. 33', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Beauty #2*, **Andy Warhol** (julio 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Space*, **Andy Warhol** (julio 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Outer and Inner Space*, **Andy Warhol** (agosto 1965. 33', b/n, sonora, 16mm. 24fps. Doble pantalla).
- *My Hustler*, **Andy Warhol** (septiembre 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Camp*, **Andy Warhol** (octubre 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Paul Swan*, **Andy Warhol** (noviembre 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *The Bed*, **Andy Warhol**, (noviembre 1965. Duración desconocida, b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *More Milk Yvette (Lana Turner)*, **Andy Warhol** (noviembre 1965. 33' / 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps. Doble pantalla).
- *The Closet*, **Andy Warhol** (noviembre 1965. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Lupe*, **Andy Warhol** (diciembre 1965. 36' / 73', color, sonora, 16mm. 24fps).
- *Eating Too Fast*, **Andy Warhol** (1966. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Hedy*, **Andy Warhol** (febrero 1966. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *The Velvet Underground in Boston*, **Andy Warhol** (mayo 1966. 33', b/n, sonora.)
- *The Velvet Underground (All Tied Up)*, **Andy Warhol** (1966. 33'/67', b/n, sonora.)
- *The Velvet Underground and Nico (A Symphony of Sound)*, **Andy Warhol** (verano 1966. 67', b/n, sonora.)
- *The Chelsea Girls*, **Andy Warhol** (verano 1966. 210', b/n y color, sonora, 16mm. 24fps. Doble pantalla).
- *Since (The Kennedy Assassination)*, **Andy Warhol** (otoño 1966. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Bufferin*, **Andy Warhol** (otoño 1966. 33', color, sonora, 16mm. 24fps).
- *Ari and Mario*, **Andy Warhol** (otoño 1966. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Mrs. Warhol*, **Andy Warhol** (1966. 67', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Imitation of Christ*, **Andy Warhol** (enero-mayo 1967. 480', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *Imitation of Christ*, **Andy Warhol** (1967-1969. 85', b/n, sonora, 16mm. 24fps).
- *I a Man*, **Andy Warhol** (julio 1967. 95', color, sonora, 16mm. 24fps).
- *The Loves of Ondine*, **Andy Warhol** (agosto-octubre 1967. 85', color, sonora, 16mm. 24fps).
- *Sunset*, **Andy Warhol** (agosto 1967. 33', sonora, 16mm. 24fps).
- *Bike Boy*, **Andy Warhol** (agosto 1967. 109', color, sonora, 16mm. 24fps).
- *The Nude Restaurant*, **Andy Warhol** (octubre 1967. 100', color, sonora, 16mm. 24fps).
- **** (*Four Stars*), **Andy Warhol** (agosto 1966-diciembre 1967. 25 horas, b/n y color, sonora, 16mm. 24fps).

Además de la versión larga de *Imitation of Christ*, dos bobinas de *Allen in Restaurant*, *Since* y *Philadelphia Stable*, **** incluye las siguientes bobinas (número de orden en paréntesis): *Ivy in Pool* (1); *Susan and Allen* (3); *Ivy and Isabelle (Ivy)* (4); *Ondine in Bathroom* (7); *Ivy and Susan* (8); *Tally and Ondine* (9); *Nico and Ivy* (10); *Group #1* (11A), *Ivy in Philadelphia* (13); *Ivy Swimming*; *Susan and Allen Screaming* (15); *Susan – Screen Test* (16); *Allen in Jail* (17); *Ultra* (18); *Allen and Apple* (19); *Nico – Music* (20); *Nico and Katrina* (21); *Gerard Has His Hair Removed with Nair* (22); *Katrina Dead* (23); *Ondine Dead* (24); *Katrina* (25); *Barbara and Ivy* (26); *Christmas Carol* (27); *Ingrid and Tom* (33 y 34); *Emmanuel* (35); *Waldo* (36); *Rolando* (37); *Ondine and Edie (Edith Sedwick)* (38); *Sally Kirkland* (39); *Sunset Beach on Long Island* (40); *Edith and Ondine* (41); *Ed Hood* (42); *East Hampton Beach* (43); *Ivy and*

Nico in Room (44); *Don McNeil* (Ted O'Neil) (45); *Rough Trade* (47); *The Castle* (48); *Ondine F.* (48); *Ondine G.* (49); *Joe Spencer* (50); *Tom Baker* (52); *Patrick and Nico* (59); *Pat and Nico* (60); *Pat and Brigid* (61); *Ondine and Ingrid* (68); *Ondine and Joe* (69); *Viva and Taylor* (70); *Viva and Brigid* (71); *Viva #2 and #3* (73 y 74); *Sausalito* (75); *Haight Ashbury* (76); *Sunset* (77); *Taylor* (78); *Lil Picard* (79); *Susan and David #1* (82).

- *Lonesome Cowboys*, **Andy Warhol** (enero 1968. 109', color, sonora, 16mm. 24fps).
- *San Diego Surf*, **Andy Warhol** (mayo 1968. 90', color, sonora, 16mm. 24fps) [inacabada; remontada por Paul Morrissey en 1996].
- *Blue Movie*, **Andy Warhol** (octubre 1968. 133', color, sonora, 16mm. 24fps).

Sobre Andy Warhol. Filmografía, videografía, material audiovisual:

- *A Walk Into the Sea: Danny Williams and the Warhol Factory*, **Esther Robinson** (2007. 75', color, sonora)
- *Absolut Warhola*, **Stanislaw Mucha** (2001. 80', color, sonora)
- *Andy Warhol's Silver Flotations*, **Willard Maas**, 1964. 4', color, sonora??.
- *Andy Warhol*, **Marie Menken** (1965. 18', color, sonora, 16mm.)
- *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, **Ronald Nameth** (1967. 12', color, sonora, 16mm.)
- *Andy Warhol*, **Lana Jokel** (1972. 53', color, sonora, 16mm.)
- *Andy Warhol*, **Lana Jokel** (1987. 76', color, sonora, 16mm.)
- *Andy Warhol*, **Kim Evans** (1987. 76', color, sonora, 16mm.)
- *Andy Warhol: The Complete Picture*, **Chris Rodley** (2001. 103', color, sonora)
- *Andy Warhol: A Documentary*, **Ric Burns** (2006. 240', color, sonora)
- *Andy Warhol's Factory People... Inside the Sixties Silver Factory*, **Catherine Shorr** (2008. 156', color, sonora)
- *Award Presentation to Andy Warhol*, **Jonas Mekas** (1964. 12', b/n, sonora, 16mm.)
- *Anthropological Sketches: Friendships and Intersections Scenes From the Life of Andy Warhol*, **Jonas Mekas** (1963-90. 35', color y b/n, sonora, 16mm.)
- *Factory Girl*, **George Hickenlooper** (2006. 90', color, sonora)
- *I Shot Andy Warhol*, **Mary Harron** (1996. 103', color, sonora, 35mm.)
- *Painters Painting*, **Emile De Antonio** (1973. 117', b/n, sonora, 16mm.)
- *Superstar: The Life and Times of Andy Warhol*, **Chuck Workman** (1990. 87', color, sonora)
- *Vies et morts d'Andy Warhol*, **Jean-Michel Vecchiet** (2005. 81', color, sonora)
- *Warhol*, **David Bailey** (1973. 48', color, sonora, 16mm.)
- *Warhol's Cinema*, **Keith Griffiths** (1989. 64', color, sonora, 16mm.)
- *Whats Happening?*, **Branca Antonello** (1967. 46', b/n, sonora, 16mm.)

Material sonoro-musical:

- **Lou Reed & John Cale**, *Songs for Drella*. Sire Records Company, 1990.

JEAN-LUC GODARD / GRUPO DZIGA VERTOV ↔ MACDUFF

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **AIDELMAN, Núria; de LUCAS, Gonzalo** (Eds.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.
- **AUMONT, Jacques** (1996). 'Godard pintor', en *El ojo interminable; cine y pintura*. Barcelona, España: Paidós.

- **BELLOUR, Raymond; LEA BANDI, Mary** (Eds.) (1992). *Jean-Luc Godard Son + Image, 1974-1991*. Nueva York, EE.UU.: The Museum of Modern Art.
- **BERGALA, Alain** (Ed.) (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, vol. 1*. París, Francia: Éditions de l'Étoile -Cahiers du cinéma.
- **BERGALA, Alain** (Ed.) (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, vol. 2*. París, Francia: Éditions de l'Étoile -Cahiers du cinéma.
- **BERGALA, Alain** (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona, España: Paidós.
- **BRENEZ, Nicole** (Ed.) (2006). *Jean-Luc Godard: Documents*. París, Francia: Éditions du Centre Pompidou.
- **CORTÉS, David; FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador** (Eds) (2008). *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Barcelona, España: Universidad Internacional de Andalucía-UNIA, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Fundació Antoni Tàpies.
- **FARASSINO, Alberto** (1978). *Jean-Luc Godard*. Florencia, Italia: Il Castoro.
- **FONT, Ramón** (Ed.) (1976). *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona, España: Anagrama.
- **GODARD, Jean-Luc** (1972). *Godard on Godard*. Londres, Gran Bretaña: Secker and Warburg.
- **GODARD, Jean-Luc** (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine* (conferencias de 1978- 1979). Madrid, España: Ediciones Alphaville.
- **GODARD, Jean-Luc** (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- **GODARD, Jean-Luc** (2009). *JLG /JLG: autorretrato de diciembre*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- **GUBERN, Román** (1969). *Godard Polémico*. Barcelona, España: Tusquets.
- **HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique** (Eds.) (2002). *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia, España: Institut Valencià de
- **HILLIER, Jim** (Ed.) (1985). *Cahiers du Cinéma. Volume 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Londres, Gran Bretaña: Routledge & Kegan Paul.
- **HILLIER, Jim** (Ed.) (1986). *Cahiers du Cinéma. Volume 2. The 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. Londres, Gran Bretaña: Routledge & Kegan Paul.
- **MacCABE, Colin** (2005). *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona, España: Seix Barral.
- **MacCABE, Colin; MULVEY, Laura; EATON, Mick** (1980). *Godard: Images, Sounds, Politics*. Londres, Gran Bretaña: British Film Insitut / MacMillan.
- **OUBIÑA, David** (comp.); **SARLO, Beatriz; LA FERLA, Jorge; FILIPPELLI, Rafael; GRÜNER, Eduardo** (2005). *Jean-Luc Godard: el pensamiento en el cine. Cuatro miradas sobre 'Histoire(s) du cinéma'*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- **RUIZ, Natalia** (2009). *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*. Bilbao, España : Universidad del País Vasco.
- **SARRIS, Andrew** (1964). 'Waiting for Godard'. *Film Culture*. n. 33, verano.
- **STERRITT, David** (1999). *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Nueva York, EE.UU.: Cambridge University Press.
- **TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S.** (2000). *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.
- **TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James S.; WITT, Michael** (Eds) (2007). *Godard Forever*. Londres, Gran Bretaña: Black Dog.
- **VIDAL, Núria** (Ed.) (1990). *Godard 80: darrers de Jean-Luc Godard*. Barcelona, España: Fundació Joan Miró.
- **VV. AA.** (1990). 'Spécial Godard – Trente Ans Depuis', número especial de *Cahiers du cinema*, nº 437, noviembre.
- **VV. AA.** (2006). *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. Barcelona, España: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y Diputació de Barcelona.
- **WOLLEN, Peter** (1975). 'The two avant-gardes', en *Studio International* 190, n. 978, Noviembre- Diciembre.

Filmografía y videografía (orden cronológico):¹⁵⁵

- *Opération "béton"*, **Jean-Luc Godard** (1955. 20', b/n, sonora, 35mm.).
- *Une Femme coquette*, **Jean-Luc Godard** (1956. 10', b/n, sonora, 16mm.).
- *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick*, **Jean-Luc Godard** (1957. 21', b/n, sonora, 35mm.).
- *Une Histoire d'eau*, **Jean-Luc Godard** (1958. 20', b/n, sonora, 35mm.).
- *Charlotte et son Jules*, **Jean-Luc Godard** (1958. 20', b/n, sonora, 35mm.).
- *À Bout de souffle (Al final de la escapada)*, **Jean-Luc Godard** (1960. 90', b/n, sonora, 35mm.).
- *Le Petit Soldat*, **Jean-Luc Godard** (1960. 88', b/n, sonora, 35mm.).
- *Une Femme est une femme*, **Jean-Luc Godard** (1961. 84', color, sonora, 35mm. Franscope).
- *La Paresse*, **Jean-Luc Godard** (1962. 15', color, sonora, 35mm. Dyaliscope). Episodio *Les Sept péchés capitaux*.
- *Vivre sa vie: film en douze tableaux*, **Jean-Luc Godard** (1962. 90', b/n, sonora, 35mm.).
- *Le nouveau monde*, **Jean-Luc Godard** (1963. 20', b/n, sonora, 35mm.). Episodio de *RoGoPaG*.
- *Les Carabiniers*, **Jean-Luc Godard** (1963. 80', b/n, sonora, 35mm.).
- *Le Grand escroc*, **Jean-Luc Godard** (1964. 25', color, sonora, 35mm. Franscope). Episodio de *Les Plus belles escroqueries du monde*.
- *Le Mépris (El desprecio)*, **Jean-Luc Godard** (1963. 110', color, sonora, 35mm. Franscope).
- *Bande à part*, **Jean-Luc Godard** (1964. 95', b/n, sonora, 35mm.).
- *Une Femme mariée: Fragments d'un film tourné en 1964*, **Jean-Luc Godard** (1964. 98', b/n, sonora, 35mm.).
- *Montparnasse-Levallois: un action film*, **Jean-Luc Godard** (1965. 18', b/n, sonora, 16mm.). Episodio de *Paris vu par...*
- *Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*, **Jean-Luc Godard** (1965. 98', b/n, sonora, 35mm.).
- *Pierrot le fou (Pierrot el loco)*, **Jean-Luc Godard** (1965. 112', color, sonora, 35mm. Techniscope).
- *Masculin Féminin: 15 faits précis*, **Jean-Luc Godard** (1966. 110', b/n, sonora, 35mm.).
- *Made in USA*, **Jean-Luc Godard** (1966. 90', color, sonora, 35mm. Techniscope).
- *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, **Jean-Luc Godard** (1967. 90', color, sonora, 35mm. Techniscope).
- *Anticipation our L'amour en l'an deux miller 2000*, **Jean-Luc Godard** (1967. 20', b/n, sonora, 35mm.). Episodio de *Le Plus vieux métier du monde* (o *L'Amour à travers les âges*).
- *Le Chinoise*, **Jean-Luc Godard** (1967. 90', b/n, sonora, 35mm.).
- *Caméra- Œil*, **Jean-Luc Godard** (1967. 15', color, sonora, 16mm.). Episodio de *Loin du Viêt-Nam*.
- *L'Amour*, **Jean-Luc Godard** (1967. 26', color, sonora, 35mm. Techniscope). Episodio de *La Constestation*.
- *Week-end*, **Jean-Luc Godard** (1967. 95', color, sonora, 35mm.).
- *Film-tracts n° 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 40*, **Jean-Luc Godard** (1968. 4' c/u, b/n, sonora, 16mm.).
- *Film-tracts*, **Jean-Luc Godard** (1968. 3' c/u, b/n, sonora, 16mm.).
- *Rouge, film tract n° 1968*, **Jean-Luc Godard** (1968. 3', b/n, sonora, 16mm.).
- *Un Film comme les autres*, **Jean-Luc Godard** (1968. 100', b/n, sonora, 16 y 35mm.).
- *One A.M. (One American Movie)*, **Jean-Luc Godard** (1968. XX', b/n, sonora, 16mm. Inacabada).
- *One Plus One*, **Jean-Luc Godard** (1968. 99', color, sonora, 35mm. Eastmancolor).
- *Le Gai savoir*, **Jean-Luc Godard** (1969. 91', color, sonora, 35mm.).
- *British Sounds*, **Grupo Dziga Vertov** (1969. 52', color, sonora, 16mm.).
- *Pravda*, **Grupo Dziga Vertov** (1969. 58', color, sonora, 16mm.).
- *Vent d'est*, **Grupo Dziga Vertov** (1970. 100', color, sonora, 16mm.).

¹⁵⁵ La mayor parte de la filmografía de Godard / Grupo Dziga Vertov aquí reunida, se ha tomado como referencia la publicación - **MacCABE, Colin** (2005). *Godard*. Barcelona, España: Seix Barral; pp. 371-414.

- *Lotte in Italia*, **Grupo Dziga Vertov** (1970. 76', color, sonora, 16mm.).
- *Jusqu'à la victoire (Méthode de pensée et travail de la révolution palestinienne)*, **Grupo Dziga Vertov** (1970. color, sonora, 16mm.). Inacabada. Incorporada luego a *Ici et ailleurs* (1976).
- *Vladimir et Rosa*, **Grupo Dziga Vertov** (1971. 103', color, sonora, 16mm.).
- *Tout va bien (Todo va bien)*, **Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin** (1972. 95', color, sonora, 35mm.).
- *Letter to Jane: An Investigation about a Still*, **Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin** (1972. 52', color, sonora, 16mm.).
- *Numéro Deux*, **Jean-Luc Godard** (1975. 88', color, sonora, 35mm. y vídeo).
- *Ici et ailleurs*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1976. 60', color, sonora, 16mm. y vídeo).
- *Six fois deux*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1976. Seis programas de 100', cada uno dividido en dos partes, color, sonora, vídeo).
- *Comment ça va?*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1978. 78', color, sonora, 16mm. y vídeo).
- *Scénario de "Sauve qui peut (la vie)": Quelques remarques sur la réalisation et la production du film*, **Jean-Luc Godard** (1979. 20', color, sonora, vídeo).
- *France tour détour deux enfants*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1979. 12 programas de 26' cada uno, color, sonora, 35mm. y vídeo).
- *Sauve qui peut (la vie)*, **Jean-Luc Godard** (1980. 87', color, sonora, 35mm. y vídeo).
- *Troisième état du scénario du film "Passion" (Le travail et l'amour: Introduction à un scénario)*, **Jean-Luc Godard** (1981. 20', color, sonora, vídeo).
- *Lettre à Freddy Buache (à propos d'un cour métrage sur la ville de Lausanne)*, **Jean-Luc Godard** (1982. 11', color, sonora, vídeo transferido a 35mm).
- *Passion*, **Jean-Luc Godard** (1982. 87', color, sonora, 35mm.).
- *Scénario du film "Passion"*, **Jean-Luc Godard** (1982. 54', color, sonora, vídeo).
- *Changer d'image (Changement ou Lettre à ma bien aimée)*, **Jean-Luc Godard** (1982. 10', color, sonora, vídeo).
- *Prénom Carmen*, **Jean-Luc Godard** (1983. 85', color, sonora, 35mm.).
- *Petites notes à propos du film "Je vous salue, Marie"*, **Jean-Luc Godard** (1983. 25', color, sonora, vídeo).
- *How Can I Love (A Man When I know He Don't Wan't Me)*, **Jean-Luc Godard** (1984. 13', color, sonora, 35mm.).
- *"Je vous salue, Marie" ("Yo te saludo, María")*, **Jean-Luc Godard** (1985. 72', color, sonora, 35mm. Eastmancolor).
- *Déetective*, **Jean-Luc Godard** (1985. 95', color, sonora Dolby Stereo, 35mm.).
- *Passion*, **Jean-Luc Godard** (1982. 87', color, sonora, 35mm.).
- *Soft and Hard (A Soft Conversation between Two Friends on a Hard Subject)*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1985. 52', color, sonora, vídeo).
- *Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma*, **Jean-Luc Godard** (1986. 52', color, sonora vídeo y 35mm.).
- *Meeting Woody Allen / JLG Meets Woody Allen*, **Jean-Luc Godard** (1986. 26', color, sonora, vídeo).
- *Armide*, **Jean-Luc Godard** (1987. 12', color, sonora, 35mm.). Episodio de *Aria*.
- *Soigne ta droite, ou Une place sur la terre*, **Jean-Luc Godard** (1987. 82', color, sonora Dolby Stereo, 35mm.).
- *King Lear*, **Jean-Luc Godard** (1987. 90', color, sonora Dolby Stereo, 35mm.).
- *Ads for Girbaud o Closed*, **Jean-Luc Godard** (1988. 10 ads (anuncios) de entre 15 y 20 segundos de duración, color, sonora, vídeo).
- *On s'est tous défilé*, **Jean-Luc Godard** (1988. 13', color, sonora, vídeo).
- *Puissance de la parole*, **Jean-Luc Godard** (1988. 25', color, sonora, vídeo).
- *Le Dernier mot / Les Français entendus par*, **Jean-Luc Godard** (1988. 13', color, sonora, vídeo). Episodio de *Les Français vus par*.
- *Le Rapport Darty*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1989. 50', color, sonora, vídeo).
- *Nouvelle Vague*, **Jean-Luc Godard** (1990. 89', color, sonora, 35mm.).

- *L'Enfant de l'art*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1990. 8', color, sonora, 35mm.). Episodio de *Comment vont les enfants?*
- *Lettre à Thomas Wainggari (Indonésie)*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1991. 3', color, sonora, vídeo). Episodio del programa de televisión *Contre l'oubli*.
- *Allemagne 90 neuf zéro: Solitudes, un état et des variations*, **Jean-Luc Godard** (1991. 62', color, sonora, 35mm. y vídeo).
- *Les Enfants jouent à la Russie*, **Jean-Luc Godard** (1993. 60', color, sonora, vídeo (Beta sp stereo)).
- *Hélas pour moi*, **Jean-Luc Godard** (1993. 84', color, sonora Dolby Stereo, 35mm.).
- *Je vous salue Sarajevo*, **Jean-Luc Godard** (1994. vídeo).
- *JLG/JLG: Autoportrait de décembre*, **Jean-Luc Godard** (1995. 62', color, sonora, 35mm.).
- *Deux fois cinquante ans de cinéma français*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1995. 50', color, sonora, vídeo).
- *Plus Oh*, **Jean-Luc Godard** (1996. Vidéo musical para France Gall).
- *For Ever Mozart*, **Jean-Luc Godard** (1996. 84', color, sonora, 35mm.).
- *Histoire(s) du cinéma 1A: Toutes les histoires*, **Jean-Luc Godard** (1998. 52', color, sonora, vídeo).
- *Histoire(s) du cinéma 1B: Une Histoire seule*, **Jean-Luc Godard** (1998. 42', color, sonora, vídeo).
- *Histoire(s) du cinéma 2A: Seul le cinéma*, **Jean-Luc Godard** (1998. 26', color, sonora, vídeo).
- *Histoire(s) du cinéma 2B: Fatale beauté*, **Jean-Luc Godard** (1998. 28', color, sonora, vídeo).
- *Histoire(s) du cinéma 3A: La Monnaie de l'absolu*, **Jean-Luc Godard** (1998. 26', color, sonora, vídeo).
- *Histoire(s) du cinéma 3B: Une vague nouvelle*, **Jean-Luc Godard** (1998. 27', color, sonora, vídeo).
- *Histoire(s) du cinéma 4A: Le Contrôle de l'univers*, **Jean-Luc Godard** (1998. 27', color, sonora, vídeo).
- *Histoire(s) du cinéma 4B: Les Signes parmi nous*, **Jean-Luc Godard** (1998. 34', color, sonora, vídeo).
- *The Old Place: Small Notes Regarding the Arts at Fall of 20th Century*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (1999. 49', color, sonora, vídeo).
- *L'Origine du XXIème siècle: à la reserche du siècle perdu*, **Jean-Luc Godard** (2000. 17', color, sonora, vídeo).
- *Éloge de l'amour (Elogio del amor)*, **Jean-Luc Godard** (2001. 90', color, sonora, 35mm. y vídeo).
- *Dans le noir du temps*, **Jean-Luc Godard** (2002. 146' todo, color, sonora). Episodio de *Ten Minutes Older: The Cello*
- *Liberté et patrie*, **Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville** (2002. 16', color, sonora, vídeo).
- *Notre musique*, **Jean-Luc Godard** (2004. 80', color, sonora, 35mm.).
- *Ecce Homo*, **Jean-Luc Godard** (2006. 2', color, sonora)
- *Film socialisme*, **Jean-Luc Godard** (2010. 102', color, sonora, vídeo).
- *Adieu au langage*, **Jean-Luc Godard** (2014. 70', color, sonora, digital 3D).
- *Remerciements de Jean-Luc Godard à son Prix d'honneur du cinéma suisse*, **Jean-Luc Godard** (2015. 5', color, sonora, digital).

DZIGA VERTOV ↔ DUNCAN

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **ALSINA THEVENET, Homero; ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim** (Eds.) (2010). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid, España:

Cátedra.

- **LEYDA, Jay** (1965). *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- **MEKAS, Jonas** (Ed.) (1962). 'Vertov Inside', *Film Culture*, n. 25, verano.
- **MICHELSON, Annette** (Ed.) (1984). *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley and Los Angeles, EE.UU.: University of California Press.
- **MONTANI, Pietro** (Ed.) (2011). *Dziga Vertov. L'occhio della Rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*. Milán-Udine, Italia: Mimesis Edizioni.
- **Österreichisches Filmmuseum; TODE, Thomas; WURM, Barbara** (Eds.) (2006). *Dziga Vertov. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. Viena, Austria: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien.
- **TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian** (Eds.) (1994). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres y Nueva York, Gran Bretaña y EE.UU.: Routledge.
- **TSIVIAN, Yuri** (1998). *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- **TSIVIAN, Yuri** (Ed.) (2004). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Gemona, Italia: Le Giornate del Cinema Muto.
- **VERTOV, Dziga** (1973). *Dziga Vertov. El Cine-Ojo: Textos y Manifiestos*. Madrid, España: Fundamentos.
- **VERTOV, Dziga** (2011). *Dziga Vertov. Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid, España: Capitán Swing Libros.

Filmografía seleccionada:

- *El aniversario de la revolución, Dziga Vertov* (1919. b/n, muda, 35mm.)
- *La batalla de Tsaritsyn, Dziga Vertov* (1919. b/n, muda, 35mm.)
- *El starosta de todas las rusias, Dziga Vertov* (1919. b/n, muda, 35mm.)
- *La exhumación de las reliquias de Sergio Rodnejski, Dziga Vertov* (1919. b/n, muda, 35mm.)
- *El proceso Mironov, Dziga Vertov* (1919. b/n, muda, 35mm.)
- *Kino-Pravda, Dziga Vertov* (1922. b/n, muda, 35mm.)
- *Cine-verdad de octubre – Ayer, hoy, mañana, Dziga Vertov* (1923. b/n, muda, 35mm.)
- *Kino-Pravda n° 14, Dziga Vertov* (1923. b/n, muda, 35mm.)
- *La verdad de la primavera, Dziga Vertov* (1924. b/n, muda, 35mm.)
- *Kino-Pravda n° 2. Número especial titulado: Cine-verdad de los pioneros, Dziga Vertov* (1923. b/n, muda, 35mm.)
- *Hoy, Dziga Vertov* (1923. b/n, muda, 35mm.)
- *¡Adelante, Soviet!, Dziga Vertov* (1926. b/n, muda, 35mm.)
- *La sexta parte del mundo, Dziga Vertov* (1926. b/n, muda, 35mm.)
- *El año undécimo, Dziga Vertov* (1927-1928. b/n, muda, 35mm.)
- *El hombre de la cámara, (Čelovek s kinoapparatom), Dziga Vertov* (1929. b/n, muda, 35mm.)
- *Entusiasmo o sinfonía del Donbass (Enthusiasm), Dziga Vertov* (1930-1931. b/n, sonora, 35mm.)
- *Tres cantos sobre Lenin, Dziga Vertov* (1934. b/n, sonora, 35mm.)

JONAS MEKAS ↔ BANQUO

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **ALCORTA, Imanol; PINENT, Antoni** (2003), 'Conversación con Jonas Mekas', en *Cabeza Borradora*, n.2, junio. (pp. 23-33)
- **ARBASINO, Alberto; MEKAS, Jonas** (1970). *Entre el underground y el "off-off"*. Barcelona, España: Anagrama.
- **BATTCKOCK, Gregory** (Ed.) (1967). *The New American Cinema. A critical anthology*. Nueva

York, EE.UU.: Dutton.

- **DUVAL, Romain** (2013). *‘Walden’: un fim experiènciel de Jonas Mekas. Étude d’un fragment de paradis brisé*. Buselas, Bélgica: La lettre volée.
- **FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel** (2004). *Planteamientos éticos y estéticos de la revista “Film Culture” y su relación con el cine de vanguardia americano (1955-1970)*. Trabajo de investigación presentado en la Universidad Autónoma de Barcelona (España) en septiembre 2994, dirigido por José Francisco Cerdán los Arcos.
- **LIPPY, Tod** (Ed.) (2000). *‘Jonas Mekas’, Projections 11. New York Film-makers on Film-making*. Nueva York, EE.UU.: Farber & Farber.
- **MEKAS, Jonas** (1970). *Diaries. 1959-1970*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **MEKAS, Jonas** (1972). *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1959-1971*. Nueva York, EE.UU.: Macmillan.
- **MEKAS, Jonas** (1975). *Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano)*. Madrid, España: Fundamentos.
- **MEKAS, Jonas** (1991). *I had nowhere to go*. Nueva York, EE.UU.: Black Thistle Press.
- **MEKAS, Jonas** (1994). *The Village Voice. Movie Journal. Vol. 1 (12/11/1958-31/12/1970) & Vol. 2/7/1/1971-14/6/1977)*. Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **MEKAS, Jonas** (1999). *New American Cinema Group and Film-Makers’ Cooperative. The early years: documents, memos, articles, bulletins, potos, letters, newspaper clippings, etc.* Nueva York, EE.UU.: Anthology Film Archives.
- **MEKAS, Jonas** (2005). *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.* Lithuanian Art Museum, Vilnius, 51. Esposizione internazionale d’arte. La Biennale di Venezia. Lithuanian Pavilion.
- **MEKAS, Jonas** (2009). *Jonas Mekas. 365 Day Project*. París, Francia: Galerie du jour agnès b. / Maya Stendahl Gallery.
- **MEKAS, Jonas** (2009). *To Petrarca. Who Walked Over the Hills of Providence*. París, Francia: Éditions Dis Voir.
- **MEKAS, Jonas** (2013). *Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano)*. México DF, México: Mangos de Hacha.
- **MEKAS, Jonas** (2014). *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (1971). *Film Culture. An Anthology*. Londres, Gran Bretaña: Martin
- **SITNEY, P. Adams** (Ed.) (2000). *Film Culture Reader*. Nueva York, EE.UU.: Cooper Square Press.
- **SITNEY, Paul Adams** (2012). *‘La retrospectiva de Mekas’ en el libreto Jonas Mekas de la edición DVD*. Barcelona, España: Intermedio.

Filmografía y videografía (orden cronológico):

- *Guns of the Trees*, **Jonas Mekas** (1962, 87’, b/n, sonora, 35mm.)
- *Award Presentation of Andy Warhol*, **Jonas Mekas** (1963. 12’, b/n, sonora, 16mm.)
- *Anthropological Sketches: Friendships and Intersections Scenes From the Life of Andy Warhol*, **Jonas Mekas** (1963 - 1990. 35’, color y b/n, sonora, 16mm.)
- *The Brig*, **Jonas Mekas** (1964, 65’, b/n, sonora, 16mm.)
- *Walden*, **Jonas Mekas** (1964-1968, 1969, 180’, b/n y color, sonora, 16mm.)
- *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, **Jonas Mekas** (1971-1972, 78’, color, sonora, 16mm.)
- *Lost, Lost, Lost*, **Jonas Mekas** (1949-1963. 1976, 180’, b/n y color, sonora, 16mm.)
- *In Between*, **Jonas Mekas** (1978, 52’, color, sonora)
- *He Stands in the Desert Counting the Seconds of His Life*, **Jonas Mekas** (1986, 124’, color, sonora, 8mm.)
- *Self Portrait*, **Jonas Mekas** (1990, 10’, color, sonora, vídeo y 35mm.)
- *Quartet Number One*, **Jonas Mekas** (1991, 8’, color, sonora, vídeo)
- *Zefiro Torna (Scenes from the life of George Maciunas)*, **Jonas Mekas** (1992, 35’, color, sonora, 16mm.)
- *Happy Birthday to John*, **Jonas Mekas** (1997, 24’, color, sonora, 16mm.)
- *‘Scenes from Allen’s Last Three Days on Earth as a Spirit*, **Jonas Mekas** (1997, 65’, color, sonora, vídeo)

- *Birth of a Nation*, **Jonas Mekas** (1997, 85', color, sonora, 16mm)
- *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, **Jonas Mekas** (2000. 288', color, sonora, 16mm.)
- *Elvis*, **Jonas Mekas** (2001, 1', color, sonora, 35mm)
- *Williamsburg, Brooklyn*, **Jonas Mekas** (2003, 15', color, sonora, vídeo)
- *A Letter from Greenpoint*, **Jonas Mekas** (2004, 79', color, sonora, vídeo)
- *365 Day Project*, **Jonas Mekas** (2007, 365 films, color, sonora, 16mm y vídeo)
- *Lithuania and the Collapse of the USSR*, **Jonas Mekas** (2008, 289' color, sonora, vídeo)
- *42 One Dream Rush*, **Jonas Mekas** (2009, 42' color, sonora, vídeo)
- *Correspondencia. J.L.Guerin / Jonas Mekas*, **Jonas Mekas** (2010, 4 cartas, color, sonora, vídeo)
- *WTC Haikus*, **Jonas Mekas** (2010, 14', color, sonora, vídeo)
- *Sleepless Night Stories*, **Jonas Mekas** (2011, 112', color, sonora, vídeo)
- *Out-Takes from the Life of a Happy Man*, **Jonas Mekas** (2012, 68', color, sonora)
- *Reminiszenzen aus Deutschland*, **Jonas Mekas** (2013, 20', color, sonora)

Sobre Jonas Mekas. Filmografía, videografía, material audiovisual:

- *In the Shadow of the Light*, **Sarah Payton & Chris Teeink** (2007. 92', color, sonora)
- *Jonas Mekas Shooting 'The Brig'*, **Storm De Hirsch** (1964. 6', b/n, muda, 16mm)
- *Paul Morrissey incontra Jonas Mekas*, **Paul Morrissey** (2003. 15', color, sonora, vídeo). DVD Extras *The Chelsea Girls*. RaroVideo.
- *Shooting Guns. An Excerpt From an Unfinished Movie*, **Charles I. Levine** (1966. 5', b/n, muda, 16mm)
- *Step Across the Border*, **Nicolas Humbert & Werner Penzel** (1990. 90', b/n y color, sonora, 16mm)

PAUL MORRISSEY ↔ LADY MACBETH

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **ALTINIER, Carlo** (2005). *Il cinema di Paul Morrissey*. Alessandria, Italia: Falsopiano.
- **YACOWAR, Maurice** (1998). *El cine de Paul Morrissey*. Madrid, España: Festival Internacional de Cine de Gijón / Nuer.

Filmografía seleccionada (orden cronológico):

- *Flesh*, **Paul Morrissey** (1968. 86', color, sonora, 16 mm.)
- *Trash*, **Paul Morrissey** (1970. 105', color, sonora, 16 mm.)
- *Heat*, **Paul Morrissey** (1971. 96', color, sonora, 16 mm.)
- *Women in Revolt*, **Paul Morrissey** (1971. 99', color, sonora, 35 mm.)
- *Blood for Dracula*, **Paul Morrissey** (1973. 104', color, sonora, 35 mm. 1:2'35)
- *Flesh for Frankskein*, **Paul Morrissey** (1974. 95', color, sonora, 35 mm. 1:1'85)

Sobre Paul Morrissey, material audiovisual:

- *Paul Morrissey*, **Andy Warhol**, 1965. 4'30", b/n, muda, 16 mm (18ps) . [pág. 137, Callie Angell]. Preserved 1995, MoMA *Screen Tests* Reel 10, nº 10.

JACKSON POLLOCK ↔ SWENO (King of Sweden)

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **DE DIEGO, Estrella** (1999). *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid, España: Siruela.
- **EMMERLING, Leonhard** (2003). *Pollock*. Colonia, Alemania: Taschen.
- **GUILBAUT, Serge** (2007). *De Cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Valencia, España: Editorial Tirant lo Blanch.
- **INGRAM, Catherine** (2014). *así es... Pollock*. Barcelona, España: Blume.
- **JACHEC, Nancy** (2011). *Jackson Pollock. Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona, España: Polígrafa.
- **NAIFEH, Steven; WHITE SMITH, Gregory** (1991). *Jackson Pollock. Una saga estadounidense*. Barcelona, España: Circe.
- **NAMUTH, Hans** (2009). *Pollock Painting. Fotografie di Hans Namuth. Testimonianze e documenti*. Milán, Italia: Abscondita.
- **SEIBERLING, Dorothy** (1949). 'Jackson Pollock : Is he the greatest living painter in the United States?', en *LIFE* magazine, 8 de agosto, Nueva York, EE.UU.
- **VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe** (Eds.) (1998). *Jackson Pollock*. Nueva York, EE.UU: MoMA (The Museum of Modern Art). Catalog of the Exhibition at MoMA.
- **VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe** (Eds.) (1998). *Jackson Pollock. New Approaches*. Nueva York, EE.UU: MoMA (The Museum of Modern Art).
- **WHITE, Anthony** (Ed.) (2002). *Jackson Pollock's Blue Poles*. Sydney, Australia: National Gallery of Australia.

Sobre Jackson Pollock. Filmografía, videografía, material audiovisual:

- *Jackson Pollock*, **Kim Evans** (1987. 52', color, sonora, 16mm.)
- *Pollock*, **Ed Harris** (2000. 122', color, sonora, 35mm.)
- *Pollock Painting*, **Hans Namuth**, 1950-1951. 10'30", b/n, sonora, 16 mm.
- *Jackson Pollock: Love and Death on Long Island*, **Teresa Griffiths**, 1999. 46', color, sonora.
- *Who the #&% Is Jackson Pollock?*, **Harry Moses**, 2006. 74', color, sonora.

PAOLO CHERCHI USAI ↔ EL DOCTOR

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **CHERCHI USAI, Paolo** (1994). *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*. Londres, Gran Bretaña: Bristish Film Insitut.
- **CHERCHI USAI, Paolo** (2000). *Silent Cinema, an Introduction*. Londres, Gran Bretaña: Bristish Film Insitut.
- **CHERCHI USAI, Paolo** (2005). *La muerte del cine. Historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Barcelona, España: Laertes.
- **CHERCHI USAI, Paolo; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael** (eds. 2008). *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image*. Viena, Austria: Austrian Film Museum.

THE VELVET UNDERGROUND

Discografía:

- *The Velvet Underground & Nico*, Nueva York, Verve Records. 1966-1967. (salida marzo 1967). 48'51"
- *White Light/White Heat*, Nueva York, Verve Records. 1968. 6 tracks / 40'12"
- *The Velvet Underground*, Nueva York, MGM Records / Verve Records. 1969. 10 tracks / 42'56"
- *Loaded*, Nueva York, MGM Records / Verve Records. 1970. 10 tracks / 40'35"
- *Squeeze*, Nueva York, Polydor. 1971-1973. 11 tracks / 33'30"

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **BOCKRIS, Victor; MALANGA, Gerard** (2009). *Up-Tight. La historia de la Velvet Underground*. España: Discos Crudos.
- **JAMES, David E.** (1996). 'I'll Be Your Mirror Stage: Andy Warhol in the Cultural Imaginary', en - **DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; ESTEBAN MUÑOZ, José** (Eds.) (1996). *Pop Out: Queer Warhol*. Durham y Londres, Gran Bretaña: Duke University Press.
- **REED, Lou** (2000). *Atraviesa el fuego. Todas las canciones*. Barcelona, España: Mondadori.

Filmografía, videografía, material audiovisual:

- *The Velvet Underground in Boston*, **Andy Warhol**, mayo 1966. 33', color, sonora.
- *The Velvet Underground (All Tied Up)*, **Andy Warhol**, 1966. 33'/67', color, sonora.
- *The Velvet Underground and Nico (A Symphony of Sound)*, **Andy Warhol**, verano 1966. 67', color, sonora.
- *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, **Ronald Nameth**, 1967. 12', color, sonora.

Empire State Building [*Leitmotiv*]

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **TAURANAC, John** (1995). *The Empire State Building. The Making of a Landmark*. Nueva York, EE.UU.: Scribner.
- **WILLIS, Carol** (ed., 1998). *Building the Empire State. A rediscovered 1939s notebook charts the construction of the Empire State Building*. Nueva York, EE.UU.: Skyscraper Museum.
- **WILLIS, Carol** (ed. 2004). *Empire State Building. 21 mesi per costruiré il grattacielo più alto del mondo*. Milán, Italia: Mondadori Electa spa.

Filmografía, videografía, material audiovisual:

- **McMASTER, Joseph** (2004). *Building Big: Skyscrapers*. EE.UU.; PBS.
- **VV.AA.** (2008). *Your Empire State Building Experience*. EE.UU.
- **VV.AA.** (2012). *Empire*. EE.UU.; National Geographic.
- **VV.AA.** (2005). *Modern Marvels: Empire State Building*. EE.UU.; The History Channel & A&E Home Video.

New York [localización donde transcurre la mayor parte de la acción]

Referencias bibliografía y hemerografía:

- **FRAMPTON, Kenneth** (2006). *Nueva York, capital del siglo XX. Una guía histórica de la arquitectura de Manhattan*. Madrid, España: Abada Editores.
- **KOOLHAAS, Rem** (2012). *Delirio de Nueva York*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Filmografía, videografía, material audiovisual:

- **ADES, Lisa; BURNS, Ric** (2005-2006). *American Experience: New York Underground*. EE.UU.; PBS.
- **AGEE, James; LEVITT, Helen; LOEB, Janice** (1948). *In the Street*. EE.UU.
- **ALLEN, Woody** (1986). *Hannah and Her Sisters*. EE.UU.: Orion Pictures | Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.
- **BURNS, Ric** (1999-2003). *New York. A Documentary Film*. EE.UU.: PBS | Thirteen New York | WGBH Boston.
- **CHANG, Mandy** (2008). *The Mona Lisa Curse*. UK: Oxford Film & Television.
- **CLARKE, Shirley** (1958). *Bridges-Go-Round*. EE.UU.
- **COHEN, Jem** (1987-1988). *This is a History of New York*. EE.UU.
- **COHEN, Jem** (1996). *Lost Book Found*. EE.UU.
- **COOPER, Merian C.; SCHOEDSACK, Ernest B. Schoedsack** (1933). *King Kong*. EE.UU.; RKO Radio Pictures.
- **DAVIDSON, Carson** (1950). *3rd AVE*. EE.UU.
- **DEPARDON, Raymond** (1986). *New York, NY*. Francia; Double D Copyright Films.
- **FLAHERTY, Robert** (1927). *Twenty Four Dollar Island*. EE.UU.
- **HARRIS, Hilary** (1975). *Organism*. EE.UU.
- **JACKSON, Peter** (2005). *King Kong*. New Zealand | EE.UU. | Germany; Universal Pictures | WingNut Films | Big Primate Pictures | MFPV Film.
- **LEYDA, Jay** (1931). *A Bronx Morning*. EE.UU.
- **MARSH, James** (2009). *Man on Wire*. EE.UU.
- **MEKAS, Jonas** (2007). *365 Day Project*. EE.UU.
- **PENNEBAKER, D.A.** (1953). *Daybreak Express*. EE.UU.
- **POWELL, Bonney** (1931). *Manhattan Medley*. EE.UU.
- **ROBBINS, Jerome; WISE, Robert** (1961). *West Side Story*. EE.UU.; The Mirisch Corporation | Seven Arts Pictures | Beta Productions
- **ROGOSIN, Lionel** (1956). *On the Bowery*. EE.UU.: Rogosin Films.
- **SCORSESE, Martin** (2002). *Gangs of New York*. EE.UU.: Miramax | Initial Entertainment Group (IEG) | Alberto Grimaldi Productions.
- **STRAND, Paul; SHEELER** (1921). *Manhatta*. EE.UU.
- **TYRRELL, Lou** (2008). *New York. The First City of the World*. EE.UU.; V.I.E.W. Video.
- **WENDERS, Wim** (1974). *Alice in the Cities*. EE.UU.

· Listado parcial orientativo audio-música

WARHOL, Andy

- **Junto a Philip Pearlstein [1948-1949]**. Llegada a NYC.

'*Façade*' (William Walton, con Edith Sitwell Recitando)

- **BOURDON, David** (1989). *Warhol*. Barcelona, España: Anagrama; p. 30.

<<En su tiempo libre, Andy y Philip [Pearlstein] solían ir al cine, eligiendo casi siempre reestrenos en los cines de las Calle 42 y compraron entradas de pasillo para diversos espectáculos de Broadway. Los domingos iban a los museos. En casa, solían escuchar discos de Pearlstein; **el favorito de Andy era *Façade*, de William Walton, con Edith Sitwell recitando su ingeniosa, rítmica e inteligente poesía.**>> [Bourdon (1989), p. 30]

POLLOCK, Jackson

- **Morton Feldman [1950-1951]**. Para el film 'Pollock' (Hans Namuth, Music for the film 'Pollock Painting' (1950-51)

7 tracks:

1. 'Signature' (0'11")
2. 'Pollock paints' (1'07")
3. 'Shadow' (0'17")
4. 'Detail of paintings' (0'57")
5. '(Interlude)' (0'25")
6. 'Painting on glass' (1'22")
7. 'Painting on glass' (2nd sequence) (2'23")

POLLOCK, Jackson

- **Músicas que escuchaba Jackson Pollock [1912-1956]**

- **INGRAM, Catherine** (2014). *así es... Pollock*. Barcelona, España: Blume; pp. 54-57.

<<Como reconoció el propio John Graham, los gestos de Pollock también tienen la sensualidad de la voz de un cantante. Pollock creía que su arte debía "disfrutarse como se disfruta la música". Resulta interesante que fuera un gran aficionado a la música jazz de Nueva Orleans.

Cuevas de Marabar. Siempre a todo volumen, la música –a menudo el mismo disco repetido una y otra vez- resonaba en el salón de Pollock como si de las cuevas de Marabar de la novela de E.M. Forster *Pasaje a la India* se tratara.

Pollock se identificaba con la mejor música indígena de la América negra: el jazz. A diferencia del aire un tanto pijo del pop norteamericano (de artistas como Bing Crosby, Dinah Shore o Perry Como), el jazz de Nueva Orleans –el que más le gustaba a Pollock- tenía un carácter más desenfadado. Sus improvisados solos de trompeta y las ásperas voces de cantantes como **Louis Armstrong** o **Billy Holiday** convirtieron su sobria y acomodada vida en una sucesión de noches de borrachera en los bares del Greenwich Village.

Pollock tenía una copia del sencillo de Louis Armstrong ‘Lazy River’. El tema exuda ritmo y transporta al oyente hasta el río. Armstrong adorna la versión original con “ohs” y “mms”. Su interpretación fue central para Pollock a la hora de dar sentido a su obra. Armstrong se introduce en la historia: conversa con el ‘lento’ río mientras charla con su banda y se dirige al oyente.

Probablemente Pollock se identificó con la lucha de Billy Holiday contra su adicción. Pollock tenía un vinilo de “(I Got a Man Crazy For Me) He’s Funny That Way”, interpretada por Holiday, que hace referencia a un amante devoto que la persigue por el Oeste estadounidense, así como a la persecución que su padre y su madre protagonizaron por esa misma región.

But I’m only human

A coward at best

I’m more than certain

He’d follow me West

I’ve got that man crazy for me

He’s funny that way

A Pollock le regalaron un disco de Charlie Parker. Lo detestaba. No se identificaba con el jazz “moderno”.>> [Ingram (2014), pp. 54-57]

WARHOL, Andy

- **1ª Visita de Ivan C. Karp [primavera 1962].** Apartamento de Andy NYC.

‘I Saw Linda Yesterday’ (Dickey Lee, la fecha de la canción indica 1963 ¿?)

- **BOURDON, David** (1989). *Warhol*. Barcelona, España: Anagrama; p. 82.

<<Cuando llegó a casa [Ivan Karp], Warhol se preparó para la visita de Karp. Retiró sus obras de arte comercial, temiendo que éstas pudieran interferir en la percepción del vendedor con respecto a sus cuadros “serios”. Pero se sintió compenetrado con Karp en cuanto éste pasó por la puerta, pues el marchante mostraba una actitud emocionada, entusiasta y dispuesta. Karp siguió a Warhol hasta la habitación forrada de madera y vio docenas de cuadros apilados entre una colección de muebles antiguos. “Recuerdo aquella visita –decía Karp– porque Andy puso un disco de rock’n’roll, *I Saw Linda Yesterday*, y lo puso noventa veces seguidas a un volumen increíble.” Warhol también impresionó a Karp “manteniéndose oculto en las sombras para que no pudiera verle.”>> [Bourdon (1989), p. 82]

WARHOL, Andy

“Profesionalmente, las cosas me iban bien. Tenía mi propio estudio y un grupito de gente trabajando para mí y llegamos a un acuerdo por el cual podían vivir en mi taller. En aquellos días, todo era suelto y flexible. La gente estaba noche y día en el taller. Amigos de amigos. María Callas siempre estaba en el fonógrafo y había un montón de espejos y un montón de hojas de estaño.

[...] La ubicación era estupenda: Calle 47 con Tercera Avenida.”

- **WARHOL, Andy** (2002). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, España: Tuquets Editores; p. 33.

WARHOL, Andy

- Pintando 'Flowers' [verano 1964]. 'Silver Factory'. 231, 47th East. 5th Floor.

'Baby Love' (podría ser de The Supremes ¿?)

'Not Fade Away' (Buddy Holly and The Crickets. Album The 'Chirping' Crickets, released 27 octubre, 1957)

- **BOCKRIS, Victor** (1991). *Warhol. La Biografía*. Móstoles (Madrid), España: Arias Montano Editores; p. 219.

<<En abril de 1964, Henry Geldzhaler había acudido con Andy a la Feria Mundial para ver el mural de los "Trece Hombres más buscados". Cuando salieron de la Factory, Henry invirtió su sugerencia primitiva y dijo a Andy que ya había pintado suficientes cuadros de muertes, que era hora de pintar algo de vida. Warhol le instó a que se explicase, y Geldzhaler tomó una revista, le presentó una foto de flores a toda página y dijo: "Como esto".

Warhol había recordado el consejo de Geldzahler cuando preparaba su primera exposición en la galería de Castelli y encargó a Malanga algunas serigrafías a partir de una foto de Patricia Caulfield, que representaba cuatro amapolas y se había publicado en *Modern Photography*.

Durante el verano de 1964, mientras escuchaban *Baby Love* y *Not Fade Away*, Andy y Gerard hicieron unos cincuenta cuadros de flores, con serigrafías de la foto de Caulfield sobre un fondo verde selva oscuro. Había cuadros desde diez por diez centímetros (un juego de seis, en una caja, costaba 30 dólares) hasta de tres por cuatro metros.

Se había hablado mucho del hecho de que las flores fueran amapolas, de las que procede el opio. Los críticos dirían más adelante que Andy pintaba "flores de muerte". (En realidad las amapolas de los cuadros no son las adormideras del opio.)>> [Bockris (1991), p. 219]

HERKO, Freddie

- **Sucidio Freddie HERKO [27 oct. 1964]**

'Misa de la Coronación' (Wolfgang Amadeus Mozart)

- **BOCKRIS, Victor** (1991). *Warhol. La Biografía*. Móstoles (Madrid), España: Arias Montano Editores; p. 217.

<<El 27 de octubre de 1964, Freddie Herko, que había visto la destrucción de sus sueños y había presenciado su aniquilamiento personal, fue al apartamento de un amigo suyo en un quinto piso de la calle Cornelia, del Greenwich Village, puso la **Misa de la Coronación, de Mozart**, y la saltó por una ventana mientras bailaba desnudo, en un viaje de LSD. Cuando Andy oyó la noticia, repetía: "¿Por qué no me dijo que lo iba a hacer?, ¿por qué no me lo dijo? ¡Pensar que podríamos haber ido a filmarlo!>> [Bockris (1991), p. 217]

GODARD, Jean-Luc

- **Ataque a Andy Warhol [1986]**

Godard Ça Vous Chante? Cover. LP (1986)

John Zorn – Godard / Spillane.(1986). Colaboración Christian Marclay.

VI- **Cartas de interés–apoyo / recomendaciones al proyecto**

Listado de cartas que se adjuntan a continuación:

MACBETH / Eddie Saeta – Luis Miñarro Produciendo

- Eddie Saeta / Luis Miñarro [febrero 2009]
- Fernando Hernández Hernández [mayo 2009]
- Cameo / Juan Carlos Tous [junio 2009]
- Michael Snow [junio 2009]
- CCCB / Àngela Martínez [junio 2009]
- MACBA / Marta García Quiñone [julio 2009]
- John Zorn [octubre 2009]
- Alberte Pagán [noviembre 2009]
- Re:Voir / Pip Chodorov [noviembre 2009]
- John G. Handhart [noviembre 2009]
- Paolo Cherchi Usai [junio 2010]
- Jorge La Ferla [noviembre 2010]

La eterna muerte del cine / Ferdydurke – Fernando Franco Produciendo

- Esperanza Collado [febrero 2014]
- Cameo / Juan Carlos Tous [marzo 2014]
- Filmin / Juan Carlos Tous [marzo 2014]
- CCCB / Àngela Martínez [marzo 2014]
- MACBA / Tonina Cerdà [marzo 2014]

ANTONI PINENT
C/Paris nº 67 3º1º
08029 Barcelona

Barcelona, 2 de febrero de 2009

Asunto: Proyecto de largometraje "Macbeth"

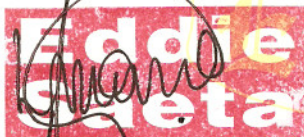
Apreciado Antoni:

Hemos evaluado el proyecto de largometraje que nos has presentado y nos es grato comunicarte nuestro interés en poder producirlo durante el año 2010.

Una vez tengas confeccionado el guión definitivo, estableceremos las condiciones necesarias para poder llevar a término la producción.

Sin otro particular recibe un cordial saludo.

Atentamente,



Eddie Saeta

PJE, PERMANYER, 14 TORRE
08009 BARCELONA

Luís Miñarro
Productor Ejecutivo



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Departament de Dibuix
Secció d'Arts Visuals i Educació
Facultat de Belles Arts
Pau Gargallo, 4
08028 Barcelona
Tlf: 93 403 40 60
Fax: 93 403 40 56

Como coordinador del programa de master interuniversitario “Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista” en la Universidad de Barcelona,

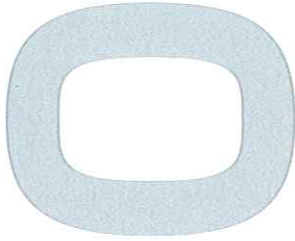
HAGO CONSTAR

Que **Antoni Pinent**, estudiante del mencionado programa de master está realizando un proyecto final de investigación que tutorizo, un largometraje titulado *Macbeth*.

El proyecto tiene como base el texto del *Macbeth* de Shakespeare y se organiza a partir de materiales de diferentes cineastas que encarnarán con su obra filmica los diferentes personajes, por ejemplo algunos de ellos ya decididos son: el rey Duncan, Dziga Vertov; Macbeth, será Andy Warhol; Lady Macbeth, Paul Morrissey; Banquo, Jonas Mekas; el médico, Paolo Cherchi Usai, etc.

Barcelona, 29 de mayo de 2009

Dr. Fernando Hernández y Hernández



Att, Sr. Antoni Pinent
Paris 67
BARCELONA

Barcelona 02 de junio de 2009


Apreciado Antoni

Después de estudiar con detenimiento tu proyecto de largometraje "MACBETH" quiero hacerte saber que estamos interesados en estudiar la mejor fórmula para distribuirlo en DVD y a través de INTERNET.

Tiempo habrá para estudiar los detalles contractuales una vez tengas la versión definitiva del guión. Mientras, te deseo toda la suerte y quedo a la espera de los avances del guión.

De nuevo permíteme felicitarte por el proyecto.

Un saludo cordial.



Juan Carlos Tous
Director General
CAMEO MEDIA.

cameo

Muntaner, 292 3º | 08021 Barcelona
T +34 932 418 525 | F +34 934 147 006
www.cameo.es

Luis Miñarro

EDDIE SAETA
Pasaje Permanyer, 14
08009 Barcelona

Dear Luis Miñarro,

Antoni Pinent's "MacBeth" is accurately defined as "an experimental film history", that is, there has been a category of filmmaking which has for many years been named "Experimental Cinema" implying that other cinema is not "experimental" which isn't true but also signifying that creative and innovative "experiments" are one of the main features of this category. So MacBeth will be an "experimental" film but also it will definitely be "an experimental film history" because a history of this category of filmmaking will be recounted by means of a utilization of Shakespeare's 17th century play.

This will certainly be a "radical" work because the "theatrical" has been more distant in experimental film than it has in narrative cinema.

This will be a thoroughly unique work, I can think of nothing else like it.

Best wishes,
Michael Snow



.....
12th June 2009



Barcelona, 18 de junio de 2009

Eddie Saeta S.A.
Pasaje Permanyer 14
08009 Barcelona
A la atención de Luis Miñarro

Apreciado señor Miñarro,

Por la presente tenemos el placer de confirmarle nuestro interés y apoyo al proyecto cinematográfico "MACBETH" de Antoni Pinent.

Asimismo, también confirmar nuestra disposición para que la obra forme parte de la conmemoración de los eventos que tendrán lugar con motivo del X Aniversario de Xcèntric (El Cine del CCCB).

Aprovechamos la ocasión para transmitirle un cordial saludo,

Angela Martínez
Directora del Departamento de Audiovisuales y Multimedia
CCCB



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Barcelona, 7 de julio de 2009

Sr. Luis Miñarro
EDDIE SAETA S.A.
Pasaje Permanyer 14
08009 Barcelona
A la atención de

Apreciado Luis Miñarro,

Por la presente tenemos el placer de confirmarle nuestro interés y apoyo al proyecto cinematográfico "MACBETH" de Antoni Pinent, actualmente en fase inicial de desarrollo.

Una vez realizado el trabajo de adaptación del guión cinematográfico, tendremos mucho gusto en estudiar la posibilidad de la colaboración en este proyecto.

De nuevo darle la enhorabuena y nuestra apuesta sincera por el proyecto.

Muy atentamente,

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'MGQ', written in a cursive style.

Marta García Quiñones
Jefa Programas Públicos
Macba

New York, 19th October, 2009

To the attention of the producer
Luis Miñarro and his production company:

EDDIE SAETA

Pasaje Permanyer, 14
08009 Barcelona
Spain

This is to confirm that i will be composing and recording the music for the experimental film MACBETH by director Antoni Pinent. It is a very exciting and imaginative project and i am really looking forward to working on it...

with best wishes, John Zorn

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'John Zorn', written in a cursive style.

Luis Miñarro

EDDIE SAETA Pasaje Permanyer, 14 08009 Barcelona

Galiza, 4 de noviembre de 2009

Estimado señor Miñarro:

Por la presente me gustaría transmitirle mi interés por el proyecto MACBETH de ANTONI PINENT.

Como crítico y cineasta experimental, pero especialmente como autor de dos libros sobre el cine de ANDY WARHOL, considero que el proyecto de PINENT va más allá del experimento para convertirse en una elaborada historia del cine experimental (y del cine como materia, del celuloide) contada a través de sus más destacados exponentes, vivos o muertos.

Y tener a una figura como ANDY WARHOL como protagonista implica la recuperación para el público de este cineasta tan conocido como desconocida es su obra.

Con la esperanza de este único e interesante proyecto se materialice, se despide atentamente

Alberte Pagán

RE:VOIR

41 rue du Fbg St. Martin - 75010 Paris France
Tel : 09 53 86 47 00 - Fax : 01 42 77 93 15
email : info@re-voir.com
SARL EUR 53.600 R.C Paris B 394 320 113
INSEE C7501 419527 3

Luis Miñarro
EDDIE SAETA
Pasaje Permanyer, 14
08009 Barcelona
Spain

Paris le 14 novembre 2009

Dear Luis Miñarro,

I am writing to confirm our interest in Antoni Pinent's MACBETH film project.

Not many films have been made about experimental film, and certainly nothing based on Shakespeare... As a story of kings murdering kings based on witches' prophecies, Macbeth is certainly the perfect vehicle for a history of the avant-garde film. Each filmmaker and each movement, from Dada to Lettrism to Fluxus, took inspiration and aspiration from previous makers and movements, finally to replace them. Each radicalized the form anew, amid plots and jealousies arising from the noncommercial cooperative distribution system, more an ecology than an economy, while the experimental film simmered in a no-mans-land between the film industry and the art market; we were kings finally of nothing.

Please be in touch with us about distribution when the work is finished.

Best,
Pip Chodorov, Re:Voir, Paris.





November 2009

John G. Hanhardt
Senior Curator for Media Arts
Nam June Paik Media Arts Center

John Hanhardt has been the senior curator for media arts at the Smithsonian American Art Museum since September 2006. He is responsible for a media arts initiative at the museum which includes acquisitions, exhibitions, educational programs and archival research resources related to film, video and the media arts.

In 2009, the museum acquired the complete estate archive of visionary artist Nam June Paik. Hanhardt, the leading expert on Paik and his global influence, is organizing the archive and the museum's Nam June Paik Media Arts Center. Research into the archive will be the basis for a series of publications of Paik's writings, a catalogue raisonné and a series of exhibitions.

Hanhardt was the senior curator of film and media arts at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York City from 1996 to 2006. From 1974 to 1996, he was curator and head of the film and video department at the Whitney Museum of American Art. Before that, he established the film department and film study collection at the Walker Art Center in Minneapolis, Minn.

Among his many exhibition credits are "Bill Viola: Going Forth By Day" (2002), "The Worlds of Nam June Paik" (2000) and "Andy Warhol's Video & Television" (1991). In addition to his contributions to a number of publications and catalogues, he was the editor of the influential anthology "Video Culture: A Critical Investigation," published in 1986.

Hanhardt holds a master's degree in cinema studies from New York University (1970) and a bachelor's degree from the University of Rochester (1967).

###

New York, 22th November, 2009.

To the attention of the producer Luis Miñarro
and his production company:

EDDIE SAETA

Pasaje Permanyer, 14
08009 Barcelona
Spain

Dear Luis Minarro:

*I had an opportunity to review the material you sent me on Antoni Pinent's film project **Macbeth**. This is a terrific project which offers a distinctly filmic approach to representing and reflecting on the avant-garde film through the films, filmmaking process, and the artists that participated in that history.*

The innovative use of interviews and footage from a variety of film and video sources will create a multi-textual reflection on the world of film and filmmaking and celebrate the cinema as the art of the Twentieth Century.

*Antoni's **FILM QUARTET / POLYFRAME** is a playful and sophisticated treatment of the material of film and the cinematic apparatus. The juxtaposition of Michael Snow's seminal **Wavelength** shown in reverse with a roller coaster ride sets up one of many playful trajectories that Antoni creates across the genres and materials of the world cinema. The soundtrack, manipulation of celluloid, and the genres and styles of filmmaking compressed into this fabulous film make me confident that Antoni's **Macbeth** film project will be a fantastic and serious celebration of the art of film.*

Sincerely,

John G. Handhart

Consulting Senior Curator for Media Arts
The Nam June Paik Media Arts Center
Smithsonian American Art Museum

Amsterdam, June 8th, 2010.

To the attention of the producer Luis Miñarro
and his production company:

EDDIE SAETA

Pasaje Permanyer, 14
08009 Barcelona
Spain

Those who have been involved with film history and the preservation of the cinematic heritage may not want to admit it, but know all too well that rescuing moving images from destruction and oblivion is an act of fiction over a work of fiction. Making a film is, in more than one way, a magnificent act of hubris against the impermanence of memory; in this sense, the ghost appearing to *Macbeth* may be seen as a metaphor of what cinema is in its essence: a terrifying ritual of the ephemeral, a self-inflicted retaliation against our urge to create visions.

I can't think of a better Shakespearian text to illustrate the irresistible beauty of this nightmare.

This is to confirm that I am willing to discuss the contractual conditions for my participation in the experimental film *Macbeth* by director Antoni Pinent.

With best wishes, Paolo Cherchi Usai





Jorge La Ferla

T.E./Fx.: 5411.4361-9358

Email: jorgelaferla@gmail.com

Buenos Aires, 20 de noviembre de 2010.

Por la presente recomiendo con entusiasmo el proyecto de film *Macbeth* de Antoni Pinent.

Conozco el trabajo de Antoni Pinent como artista, curador, investigador y realizador cinematográfico. Su conocimiento de la historia del cine experimental y del video arte es una garantía sobre la manera innovadora y comprometida que va encarar esta compleja lectura de la pieza de Shakespeare concebida desde una escena contemporánea.

Esta transposición concita el entusiasmo pues se basa en una lectura, necesaria y acuciente, de la historia de la imagen en movimiento de vanguardia, aún fragmentaria e incompleta. El casting propuesto, rinde homenaje a una serie de figuras emblemáticas del arte contemporáneo del Siglo XX, y propone una lectura, cargada de dramatismo sobre las maneras de concebir una pieza autorreferencial sobre el cine de vanguardia y el video de creación, que vienen marcando la historia del cine y de las artes visuales.

Considerando la trayectoria de su realizador, Antoni Pinent y de la prestigiosa casa productora *Eddie Saeta* no quedan dudas de la calidad, y la seriedad, de esta ambiciosa propuesta que debe ser apoyada sin vacilaciones y que seguramente va constituir una obra notable.

Sin más los saludo atentamente.


Jorge La Ferla

Licenciado Universidad de París VIII - Master in Arts University of Pittsburgh
Profesor Titular-Jefe de Cátedra: Universidad de Buenos Aires – Universidad del Cine
Profesor de la Universidad de los Andes de Bogotá
Jurado de la Fundación Rockefeller para Nuevos Medios
Director de las MEACVAD – Muestras Euroamericanas de Cine, Video y Digital



Att. Fernando Franco
FERDYDURKE FILMS, S.L.
Luis de Morales 28, 7º D
41018 Sevilla

León, 10 de febrero de 2014

Estimado Sr. Fernando Franco:

Le escribo para recomendar el proyecto cinematográfico de Antoni Pinent "**La eterna muerte del cine**", cuya producción me gustaría que tomara en consideración.

Conocí a Antoni Pinent en 2007, tras visitar la exposición itinerante "THAT'S NOT ENTERTAINMENT: El Cine Responde al Cine", comisariada por Pinent y Andrés Hispano. En esa época yo estaba terminando mi tesis doctoral, en donde exploro la idea de "paracinema" o la posibilidad de expresar aspectos propios del medio cinematográfico más allá de los límites de su aparato tecnológico estándar. Más recientemente, una versión abreviada de mi tesis bajo el título "Paracinema: La Desmaterialización del Cine en las Prácticas Artísticas", obtuvo el Premio "Escritos Sobre Arte" de la Fundación Arte y Derecho, y ha sido publicada por Trama Editorial, Madrid, 2012.

Motivada por el modo en que la exposición comisariada por Pinent reflejaba la evolución deconstructiva inherente a la historia del cine vanguardista y el complejo vínculo con las demás artes que yo trataba de construir analíticamente en mi tesis, decidí ponerme en contacto inmediatamente para entrevistarnos en Barcelona y contrastar proyectos e ideas. Desde entonces no han cesado las colaboraciones y las puestas en común. Entre ellas destacaría la instrumental presencia de Antoni Pinent en 2008 en la muestra "Márgenes: Experimento y Praxis", un encuentro que organicé en varios centros de arte en Dublín (Irlanda), y para el cual Pinent presentó un programa de cine experimental contemporáneo español en la prestigiosa National Gallery of Ireland. En 2008 y 2009, fui invitada por Antoni a participar en el Seminario "RE: Visiones del Cine Experimental" (CCCB), y en el Simposio Internacional "Xperimenta: Miradas Contemporáneas del Cine Experimental" (CCCB), que Pinent ha co-dirigido desde sus inicios. Más recientemente, he tenido el placer de organizar una muestra retrospectiva con gran acogida de su obra fílmica en el MUSAC (León) titulada "Antoni Pinent:

PRESENTOSPECTIVA”.

Durante todos estos años he podido seguir de cerca el sólido trabajo de Antoni, tanto su labor como comisario y ensayista, como la de artista y cineasta. Y más allá del puro ámbito institucional, académico y museístico mencionado, considero que Antoni es una autoridad en el tema desde los dos lados de la cámara: como creador y como historiador/crítico. De hecho, una de las virtudes de la magnitud de su trabajo en general es el hecho de ser extremadamente responsable de mucha de la producción y visibilidad filmica que se produce en España en la actualidad –Pinent es un gran conocedor y catalizador de las últimas tendencias del cine experimental y artístico, como bien demuestra su obra, programas de cine, exposiciones internacionales, y proyectos de investigación. Su responsabilidad con respecto a la producción actual se acompaña de un exhaustivo conocimiento de la historia y la estética del cine vanguardista y sus coqueteos con las otras artes, y su trabajo como comisario supone también un escaparate internacional que visibiliza el trabajo español dentro de este campo de producción más allá de los límites de nuestra geografía. Su obra se ha mostrado en contextos de la talla de la *Primera Bienal de la Imagen en Movimiento. BIM* (Buenos Aires, Argentina), *SFMOMA* (San Francisco, EUA), *BFI. London Film Festival* (Londres, GB), *EXIS* (Seúl, Corea del Sur), *Edinburgh International Film Festival* (Edimburgo, Escocia) o *ARoS Aarhus Kunstmuseum* (Aarhus, Dinamarca); y distinguido con el Premio de la II Bienal del *MoCC* (Museum of Contemporary Cinema, París / New York) en 2008.

En calidad de profesional en el área que conoce el trabajo de Pinent de primera mano, considero que su proyecto “La **Eterna Muerte del Cine**” - motivo principal de la presente carta- va más allá del mero experimento para convertirse en un elaborado ensayo audiovisual de una complejidad tanto creativa como conceptual que hace dialogar aproximaciones al cine en tanto que materia escultórica (celuloide) con expresiones más afines a las tecnologías digitales, sin dejar de lado cuestiones antropológicas de las herramientas de registro de audio e imagen. El cortometraje ya cuenta con la participación confirmada de los más destacados exponentes del vínculo cine/arte, entre ellos figuras de referencia importantísima para nuestro campo, como son Paolo Cherchi Usai, John G. Hanhardt, Tom Gunning, Pip Chodorov, etc.

Como ensayista, programadora, artista que se expresa en el medio fílmico, y docente en la Universidad de Bellas Artes de Cuenca, creo que el ensayo audiovisual en proyecto de Antoni Pinent “La **Eterna Muerte del Cine**”, plantea una de las preguntas más inquietantes que preocupan a artistas internacionales contemporáneos que se enfrentan a la peligrosa situación actual del medio cinematográfico. La representación de las varias muertes posibles del cine no sólo se plantea en un sentido ontológico en este proyecto, sino también en referencia a su inevitable hibridación y expansión en las otras artes. Por otro lado, este planteamiento se enfrenta a la peligrosa situación en la que el medio cinematográfico se encuentra en el presente, amenazado con extinguirse bajo el totalitarismo de las democracias modernas, trayendo consigo el ocaso del valioso patrimonio cultural del arte del celuloide, un patrimonio de más de cien años que sin duda ha transformado irrevocablemente a las demás artes.

Por lo tanto, y con el deseo de que este único, interesante, y necesario posicionamiento creativo en torno a “La Eterna Muerte del Cine”, se materialice, espero que comparta mi visión y dedique toda su atención y consideración al proyecto de Antoni Pinent. Lo recomiendo sin reservas y recibiré con mucho gusto cualquier invitación a expandir o añadir más información a esta carta si así lo requiere.

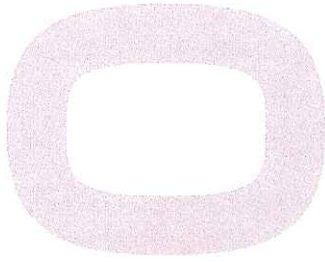
Muy atentamente,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'E. Collado' with a stylized flourish at the end.

Esperanza Collado

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Bellas Artes, UCLM
Edificio Antonio Saura
Santa Teresa Jornet, s/n
16071 Cuenca

TLF: 671265950
esperanzacollado@gmail.com



Att. Fernando Franco
FERDYDURKE FILMS, S.L.
Luis de Morales 28, 7º D
41018 Sevilla

Barcelona, 18 de Marzo de 2014

Apreciado Fernando,

Una vez analizado internamente vuestro proyecto de cortometraje "**LA ETERNA MUERTE DEL CINE**", y como ya manifestamos el 2 de junio de 2009, te confirmo nuestro interés en la explotación de los derechos de vídeo en formato DVD y/o Blu Ray para su distribución en España.

La propuesta está basada en un reparto al 50% de los ingresos una vez recuperados por nuestra parte los gastos de producción, marketing y logística.

Te agradeceré me mantengas informado con los avances del proyecto.

Un fuerte abrazo y mucha suerte.

Juan Carlos Tous
Director General / Administrador
Cameo Media S.L.

cameo media s.l.
p.p.

cameo

Plató 26 | 08006 Barcelona
T +34 932 418 525
www.cameo.es



Att. Fernando Franco
FERDYDURKE FILMS, S.L.
Luis de Morales 28, 7º D
41018 Sevilla

Barcelona, 18 de Marzo de 2014

Apreciado Fernando,

Después de analizar internamente con mi equipo tu próximo cortometraje "**LA ETERNA MUERTE DEL CINE**", te confirmo nuestro interés en la explotación de los derechos de Internet en las distintas modalidades de visionado y descarga en el mercado español.

La propuesta sería comercializarla a través de nuestra plataforma FILMIN, repartiéndonos al 50% los ingresos obtenidos y, también, distribuirla a través del resto de plataformas nacionales tales como iTunes, Filmotech, etc... ofreciéndote un 80% de las liquidaciones provenientes de ellos.

Espero sea de tu conformidad y te agradeceré me mantengas informado con los avances del proyecto.

Un fuerte abrazo y mucha suerte.

Juan Carlos Tous

CEO / Administrador
Comunidad Filmin S.L.

comunidad filmin, s.l.
p.p.

comunidad filmin sl

Plató 26 · 08006 | Barcelona

+34 932 418 525 | contacto@filmin.es | www.filmin.com

Barcelona, 20 de marzo 2014

FERDYDURKE FILMS, S.L.

A la atención de Fernando Franco

Luís de Morales, 28-7D

41018 Sevilla

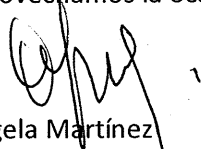
España

Apreciado Sr. Franco,

Por la presente tenemos el placer de confirmarle nuestro interés y apoyo al proyecto cinematográfico "La eterna muerte del cine" de Antoni Pinent.

Asimismo confirmar también nuestra disposición para incluir en nuestro programa de proyecciones Xcèntric la presentación de la mencionada obra una vez finalizada.

Aprovechamos la ocasión para transmitirle un cordial saludo,



Angela Martínez

Directora de Audiovisuales y Multimedia

amartinez@cccb.org

34 93 306 41 32

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

Montalegre 5
08001 Barcelona
T 93 306 4100



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Fernando Franco
Ferdydurke Films, SL
Luis de Morales, 28, 7 D
41018 Sevilla. España.


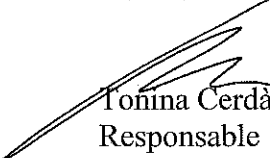
Barcelona 24 de marzo de 2014

Apreciado Fernando Franco,

Por la presente, tenemos el placer de confirmarle nuestro interés y apoyo en el proyecto cinematográfico "LA ETERNA MUERTE DEL CINE" de Antoni Pinent, actualmente en fase inicial de desarrollo.

Una vez el proyecto esté avanzado tendremos mucho gusto en estudiar la posibilidad de colaboración en la difusión de este proyecto.

Antoni Pinent ha colaborado muy satisfactoriamente en diversas ocasiones como programador de cine en el Macba, por lo que nos complace darle la enhorabuena y transmitirle nuestra apuesta sincera a su proyecto.



Tonina Cerdà
Responsable
Programas Públicos y educación
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona
P. dels Àngels 1, 08001 Barcelona

VII- Documentos de las ayudas / premios recibidos / aplicados

A continuación un listado de los diferentes convocatorias a los que se ha presentado el proyecto, y sus resoluciones:

MACBETH / Eddie Saeta – Luis Miñarro Produciendo

- [Marzo 2009] Becas Montehermoso Vitoria / No conseguido.
- [Mayo 2009] CDA. Centre Desenvolupament de la Geralitat / Conseguido, 5.000 €

para realizar ‘teaser’ para buscar financiación.

- [Diciembre 2009] Programa MEDIA Europeo / No conseguido.
- [Marzo 2010] Becas Montehermoso Vitoria / No conseguido.
- [Marzo 2010] ICAA. Largometraje / No conseguido.
- [Julio 2010] ICIC. Largometraje / Conseguido.

CMC/2087/2010 - SUBVENCIONS PER A LA PRODUCCIÓ DE LLARGMETRATGES CINEMATogrÀFICS QUE TINGUIN MÈRITS ARTÍSTICS I CULTURALS

Beneficiari	Finalitat	Import*	Pluriennal	Partida pressupostària
EDDIE SAETA, SA	la producció del llargmetratge cinematogràfic amb mèrits artístics i culturals del projecte titulat MACBETH	87.027,00	Si	43.513,50 D/470000135/442A/0000

- [Marzo 2011] ICAA. Largometraje / No conseguido.
- [Marzo 2011] Becas Montehermoso Vitoria / Conseguido. 9.000 € [ver abajo]

MACBETH / Ferdydurke – F. Franco y Bord Cadre Films (Suiza) / Produciendo

- [Septiembre 2013] CineMart. Festival Rotterdam 2014 / No conseguido.
- [Enero 2014] FIDLab. Festival Marseille 2014 / No conseguido.
- [Septiembre 2015] HANGAR – Fundació Banc Sabadell / No conseguido.

La eterna muerte del cine / Ferdydurke – Fernando Franco / Produciendo

- [Marzo 2014] ICAA. Cortometraje / No conseguido.



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala

Antoni Pinent Carrasco
Avda. San Ruf 50-1º -1º
25004 Lleida

Vitoria-Gasteiz, 26 de Mayo 2011

Estimado Antoni Pinent:

Me dirijo a usted para comunicarle que su proyecto ha sido el seleccionado entre las propuestas recibidas en la sección de guión cinematográfico de la convocatoria "Arte e Investigación: Montehermoso 2011", impulsada desde el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

El jurado reunido el día 10 de mayo, formado por: Xabier Arakistain (Director del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea), Juan Miguel Company-Ramón (Profesor Titular de Comunicación Audiovisual de la Universitat de València), M^{ra} Jesús Díez (Co-presidenta de Barton Films) y Beatriz Herráez (Responsable de programación del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea) ha resuelto seleccionar su propuesta como parte del programa "Arte e Investigación. Montehermoso 2011"

Agradeciendo su participación en esta convocatoria, quiero transmitirle mi más sincera felicitación y cordial enhorabuena.

Atentamente,

Edo. Maite Berrocal

Concejala de Cultura, Educación y Deporte

De los documentos íntegros, incluiremos el que se presentó para CineMart de la edición del Festival de Rotterdam enero 2014. La presentación de este documento fue a finales de agosto 2013.

CineMart's requirements

The application form will be available from August 24 onwards up until **1 September 2013** on [MyIFFR](#).

What information is required in the application form?

The CineMart application form is divided into four sections, allowing you to submit detailed information about your project. The form is available on [MyIFFR](#) one week before the deadline.

Here you can find a summary of what you need to fill out:

1. Project information: Title, production country/ies, type of film, production status, goals at CineMart, logline (max 60 words), synopsis (max 1.500 words), director's statement (max. 1.500 words), most successful recent festival selections or awards for director and producer
2. Film credits: name and contact details for director, producer and if applicable: writer, co-producer, financier, sales agent
3. Technical info: Running time, shooting format, colour/b&w, languages
4. Financial info: Total budget (in Euro), Financing already secured (amount as well as explanatory overview)

-
1. Project information: Title, production country/ies, type of film, production status, goals at CineMart, logline (max 60 words), synopsis (max 1.500 words), director's statement (max. 1.500 words), most successful recent festival selections or awards for director and producer

Title

MACBETH. The Empire State

production country/ies

Spain - Switzerland

type of film

Art Film / Film Essay / Experimental Film / Found Footage Film

production status

Research on the Film material / production's strategy / looking for partners / contacts to obtain the images copyrights /

goals at CineMart

Find potential co-producers
Establish contacts for possible private funding
Receive inputs on the best production's strategy
Strengthen the Project with the inputs of professional expertise

Logline (38 words)

Based on Shakespeare's *Macbeth* plot, we tell the story of avant-garde and experimental cinema through the persona of **Andy Warhol**, as Macbeth, and with **Jean-Luc Godard** as his rival Macduff. The tragedy is set in the Empire State.

Sinopsis (1.499 words)

Of all kinds of ambition, the one that pursues artistic fame is the wildest.

Being ambition the main driving force of Shakespeare's classical play, *Macbeth*, it presents a perfect base to set the plot for a reinterpretation of the history of avant-garde and experimental cinema. We will also use *Macbeth* as a narrative map and chronologic guide, going through the phases of rise, coronation and fall of the main character, Macbeth, with Andy Warhol on that role.

Kingdom of Scotland

The "Kingdom of Scotland" is set at the beginning of cinema, represented by extracts of pre-cinematographic devices, such as laboratories and the innovations used with celluloid. The beginning of cinema is, first, the start of all the experiences that lead to it: "experimental cinema".

Manhattan is the place where the core of the conspiracy takes place. Its emblematic "Empire State Building", being used as the city's epithet, represents Manhattan itself. It played a significant role in the beginning of the century, in helping to raise Manhattan after the Depression, and could be seen as a representation of the American way of life, used in the firsts works of Warhol.

Block I, The Rise of Macbeth

The first block of the story, **the Rise of Macbeth**, comprises the presentation of the witches and the first battle. The following characters are presented:

Andy Warhol as Macbeth

Dziga Vertov as Duncan the King of Scotland

Jackson Pollock as Sweno the King of Norway

Tom Gunning, John G. Hanhardt and Pip Chodorov as the three Witches

In the first sequence a phantasmagoric environment is created and the witches are introduced. They represent the three ages of cinema: the pre-cinema / silent cinema as the past (Tom Gunning), the expanded cinema / cinema inside the galleries as the present or the coronation of Warhol (John G. Hanhardt) and the edit cinema as the future (Pip Chodorov).

The witches introduce the audience into the basic elements of the cinematographic process. They are a key in *Macbeth* play and they will make the three prophecies to our protagonist. They influence his decisions when the critic makes him feel insecure.

Warhol was an innovator in all disciplines he worked in, such as commercial design, painting, serigraphy, cinema, literature and TV, making him a warrior in various art fields. But above all Warhol became the King of Pop Art.

After the presentation of the witches, the first battle takes place in two time periods' respectively two artistic fields. These two conflicts, edited in parallel, lead us to a new era. The first period is the transition from silent to sound movies. This first major technical innovation in cinema will be personified by Dziga Vertov "The King of Scotland" through his films *The man with a movie camera* (1929, silent movie) and *Enthusiasm* (1930-1931, sound movie). Dziga Vertov has won his title as a King being a pioneer editor, a respectable person who worked with the "noble" format of 35mm and nitrate celluloid. The step towards sound cinema will be connected to the construction of the Empire State Building using image archives.

The second artistic period is the transition from the 'American Abstract Expressionism' to the 'Pop Art' movements in painting, confronting Jackson Pollock "Sweno the King of Norway" as an icon of contemporary art and Andy Warhol "Macbeth" as a warrior of Dziga Vertov's Kingdom. Pollock was an influential American painter, well known for his unique style of drip painting or in other words 'action painting', that prescribes when pop art bursts in the artistic scene.

When Warhol praises the American way of life and its symbols, such as the Empire State Building, used in his firsts works, he is driving away from Abstract Expressionism. Bringing it to and end. Warhol is the King of Pop Art.

The war is won and the warrior Warhol returns home. On his way he is visited by the three witches, who make the three prophecies:

1. Our hero is already a successful commercial designer
2. He will be the King of Pop Art (painting)
3. He will be a renowned filmmaker

The first two prophecies are already fulfilled when the battle is over.

Block II, The Coronation of Macbeth

This block refers to a specific period between 1963 and 1968 and three new characters are introduced:

Jonas Mekas as Banquo

Jean-Luc Godard as Macduff

Paul Morrissey as Lady Macbeth

In our interpretation of *Macbeth*, Banquo is a key element that guides us through the play. Jonas Mekas "Banquo" took his Bolex 16mm camera everywhere, what makes him together with our hero a warrior. He captured infinity of moments, which gave him an important and invaluable film material on NYC artistic scene. His experiences are expressed in his "Film Diaries" (since the end of 40's). Mekas is omnipresent. He also has a decisive role in the coronation of Warhol as King, because he is the creator of the legendary *Film Culture* magazine.

Warhol kills the King of Cinema “Dziga Vertov”. This occurs when he receives the 6th ‘Independent Film Award’ from the *Film Culture* magazine (#33. 1964) for his contributions to cinema with his films: *Sleep* (1963), *Haircut* (1963), *Eat* (1964), *Kiss* (1963), and *Empire* (1964). The film *Empire* was directed with a fixed camera, shooting for 8 hours in a row, making it the most representative film of his filmography. He introduces the lack of editing and the building’s portrait as the protagonist. His cinematography works as an extension of his paintings put into celluloid.

After the coronation the king enjoys celebrity at his court, the Factory. This is the most profuse time for Warhol as a filmmaker. He even makes public not to paint anymore. Nevertheless in his essence, he is still a warrior working with 16mm guerrilla material. During this phase, when ‘underground cinema’ has an aura of prestige, there are echoes between the work of Warhol and Jean-Luc Godard, Macduff. They use common references in their work. Jean-Luc Godard as Macduff is also a noble and has his origins in the French cinema and the “Nouvelle Vague” movement.

With the movie *The Chelsea Girls* (1966) the King reaches his maximum prestige. The film steps out of the underground ghetto and arrives to the commercial distribution in America. This change occurs under the influence of Paul Morrissey. He introduces camera movements, a plot, sound and also zoom lens in his film making style. Paul Morrissey as Lady Macbeth represents the voice of his ambition and the desire of greater recognition. The third prophecy is fulfilled!

Even being a King, even if the three prophecies came true, Warhol is not quiet and satisfied. He searches for the witches to know more about his future. They warn him “Beware Macduff, beware Macduff, for non of woman born shall harm Macbeth”.

Warhol and his court are invited to Cannes film festival on the spring of 67. However the film was never shown to the audience there. When Warhol returns to the USA he criticizes Godard for the first time: “The King decides to kill Macduff’s family”. From now on a succession of facts take place. The drugs and the innovations with extra sensorial elements of expanded cinema make his court loose control and they start conspiring against the king.

On June 3rd 1968 Warhol is shot in the Factory. He will never shoot a film again. Morrissey tightens his circle in the Factory and the court eventually falls away. Lady Macbeth gains the power and turns into the director of Warhol’s Production Movies.

Block III, The Falling of Macbeth

In this last block, Warhol and Godard turn into enemies and face each other in battle.

May 68 events in France led to a destabilization and inquietude that made Godard change his cinema. Macduff suspects that Macbeth is not dignified and that he’s not entitled to the throne. Godard grounds then the ‘Group Dziga Vertov’, paying homage to the old King and satisfying his desire for revenge. The Group reflects over sound + image. This reflection dismantles Macbeth’s establishment and both of them prepare for battle, opposing two different ways of understanding images in movement.

Godard introduces video in cinema, starting a new era. According to the witches, the prophecy comes true: Macduff is “the man who wasn’t born from a woman”. Ultimately Macbeth returns to paint, so that he can maintain his throne, but without his court and the Factory, the King feels uneasy and unprotected.

Ultimately Macduff murders Macbeth, not without Macbeth having experienced his greatest wishes of being a successful filmmaker. Godard reestablishes the order by returning the throne to the king's successor with one of his famous reflections about the future of the cinema in his *JLG/JLG: Self-Portrait in December* (1994).

Macbeth is dead, the King is dead, Warhol is dead (1987). His legacy however will be a reference for future generations of artists. After him the cinema could not be the same. His honorable colleague Banquo will remind us of the innovative and stimulating time under Macbeth's Kingdom.

director's statement (1.149 words)

Macbeth project has been growing with me unconsciously for a long time. With my background as curator of experimental film programs, art exhibitions, international itinerant programs combined with my carrier as teacher and filmmaker, it was inevitable for me to bring off such a project. Naturally the project took the form of a film. *Macbeth* is at first a consequence of my passion for a certain period of cinema and my desire to pay a tribute to all the filmmakers that brought new lights into my life.

The ambition inherent to human nature gave me the key to interpret history and the driving force for one of the artists that I admire, Warhol.

Warhol is one of the most important artists of the second half of the XXth century. He was multidisciplinary in artistic fields related to images from serigraphy or painting to cinema. He was also a visionary in each of the fields he worked in. He brought several innovations with him, to put everyday objects in a new context is one of his marks and what he is most renown for. Even today his influence can be found in contemporary art field. He was so prolific and there is such an enormous amount of material from him and about him, that is very attractive for an artist like me to be able to use that material and recreate a story.

Macbeth's play is also a pretext to put on stage technical innovations of movement in pictures, avant-garde art, the two most important paint movements in America and the experimental cinema context mostly of the 60's and 70's. With the time frame from the XIXth century to the beginning of the XXIst century. *Macbeth* contains all the basic elements I need and allows me to be creative and introduce elements of phantasmagoria contained in *Macbeth* as well in cinema. The casting of the characters has been intuitive for me.

I will take two found footage film works *Film Ist. 1-12* (Gustav Deutsch, 1998-2002) and *Los Angeles Plays Itself* (Thomas Andersen, 2003) as a reference and intend to achieve something with both of them. I mean, this project has its roots on found footage as well, but has the clear intention to add a reflection about the images being used. It does not want to be merely illustrative. Through fragmentation and collage of the images, *Macbeth's* plot takes its shape.

Each image is contextualized in a specific moment of the history of cinema, still they talk with each other. The various visual languages and the visions inherited to them will compare and oppose the progress made by each artist and his personal style. With the intention of being faithful to the original formats, even enhancing the differences, the intent is to accomplish a visually appealing work. Opening the door to various reading layers and multiple interpretations.

About 80% of the images are from the artists themselves, archive material, for example

the film Jackson Pollock from Hans Namuth, photographs, canvas, images and headlines from the press. Some of the images belong to our collective imaginary and others haven't been seen often or are even unpublished. The works to be included are from filmmakers such as: Dziga Vertov, Andy Warhol, Jonas Mekas, Jean-Luc Godard, Michael Snow, Marie Menken, Gerard Malanga, Bill Morrison, Maya Deren, Stan Brakhage, Anthony McCall, Kenneth Anger, José Val del Omar, Paul Sharits, Chris Marker, etc. As I want to use the original soundtrack of the images being used, music from The Velvet Underground, Lou Reed & John Cale, Maria Callas are part of the cast, also from their original period of time.

The remaining 20% will be new material directed by me, respectively, the witches act will be put to stage in a museum. In this way, I want to mummify the most important work in experimental such as the "Nervous Magic Lantern" (performance on a proto-cinematic machine) by Ken Jacobs or "Line Describing a Cone" (1973) of Anthony McCall. This works transmit the mystery aura I want to put into the film. There is also a new scene, that is not part of the original *Macbeth*, an autopsy done by a forensics doctor, played here by Paolo Cherchi Usai. With it I want to introduce the question of restauration and conservation of the material, here represented by rests of 35mm nitrate that symbolise the body of the dead King Duncan (Dziga Vertov).

For the original soundtrack John Zorn is in charge. A native of New York City, he has been a central figure in the downtown scene since 1975, incorporating a wide range of musicians in various ensemble formats. He learned alchemical synthesis from Harry Smith, how to make art out of garbage with Jack Smith, and hermetic intuition from Joseph Cornell. Zorn has been composer-in-residence at Anthology Film Archives in New York since 2000. He made also the soundtrack for the films *In the Mirror of Maya Deren* (2001) and *Notes on Marie Menken* (2006), both from Martina Kudlacek. He is in my opinion the perfect composer to give the musical atmosphere I dream about. Besides he has a fine sensitivity with the themes we will be working on. He is also close to Godard, to whom he made a tribute in 1986.

In research of new languages in cinema I would also like to explore following:

- Create a found footage narrative without using original text from *Macbeth's* play.
- Parallel editing of different historical periods with content convergence/merging.
- Free edit associations which should enhance the implicit phantasmagoria or the magical element of cinema as a medium.
- Create an omnipresence throughout the film (Jonas Mekas).
- Build a narration using parts of the story itself, with its own codes, its artistic movements and with the intention to respect audio sync.
- How to introduce image in movements into a exhibition place like a museum.

This work will only be possible after an exhaustive material research, but the more I see, read and check information from innumerable sources (image documents, films, historic documents, biographical books, manifest, exhibition catalogue and so on) the more evidence I find that confirms my thesis and the more interesting the project becomes.

I am aware that the project is complex, which I take as an irony of life. Without feeling the urge to become King myself, the project follows the steps of its main character and is driven by ambition, emphasized by its intention to reach a larger audience. Even if the audience is not familiar with the content, they should at least feel attracted to the images and impelled to know more about them. For an expertise audience, there will be possible levels of interpretation and-enjoyment of the plot.

In this project the images are the protagonists as well as the best ambassadors to talk and inquiry about themselves. I want to give them a voice.

most successful recent festival selections or awards for director and producer

Antoni Pinent [filmmaker]

- **G/R/E/A/S/E**, (2013, 20 minutes. Spain-Switzerland-Germany)
 - **European Premiere**. Official Program. Special Screening. [15th Media Art Biennale. WRO 2013: PIONEERING VALUES](#) (Wrocław, Poland. May 2013)
 - Short Film Competition at Experimental Section [21st Vila do Conde Festival](#) (Portugal. July 2013)
 - Official Selection at Experimenta Section [57th BFI London Film Festival](#) (UK. October 2013)
 - Competition Official Selection at [10th EXIS. Experimental Film / Video Festival](#) (Seoul, South Korea. Sept. 2013)
 - Opening 13th Season. *Carte Blanche* to Antoni Pinent. [Xcètric. The CCCB's Cinema](#) (Barcelona, Spain. January 2014)

Distincions:

- **Award II Biennial Museum of Contemporary Cinema Foundation** (MoCC Foundation, New York / Paris / Madrid. November 2008)
- **KINOSTURM KUBELKA / 16 variaciones**, (2009, 96 seconds. Spain)
 - San Francisco MoMa, December 2012.
- **FILM QUARTET / POLYFRAME**, (2008, 9 minutes. Spain)
 - **Award "Best Experimental Film"**. [Lucca Film Festival](#) (Lucca, Italy. October 2008)
 - **Award "Pablo del Amo" Best Editing**. [18 Semana de Cine Experimental de Madrid](#) (Madrid, Spain. November 2008)
 - Official Section Competition at [63rd Edinburgh International Film Festival](#) (Edinburgh, Scotland, UK. June 2009)

Dan Wechsler (Bord Cadre Films. Switzerland) [producer]

[as producer]

- **Los pasos dobles**, (*The Double Steps* by Isaki Lacuesta. 2011, 86 minutes. Spain-Switzerland)
 - **Golden Seashell** at [59th San Sebastian International Film Festival](#)
 - **Mayahuel Award** at [Gudalajara Mexican Film Festival 2012](#)
 - Competition at Official Selection [Chicago International Film Festival 2011](#)

[as producer]

- **Aurora**, (*Aurora* by Cristi Puiu. 2010, 184 minutes. Romania-Switzerland-France-Germany)
 - Official selection, **Un certain regard** at [Cannes Film Festival 2010](#)
 - **East of West Award** at [Karlovy Vary International Film Festival 2010](#)
 - **Gil Parrondo Award** at [Gijón International Film Festival 2010](#)

Fernando Franco (Ferdydurke. Spain) [producer]

[as a director and producer]

- **La Herida**, (*Wounded* by Fernando Franco. 2013, 96 minutes. Spain)
 - Competition at Official Selection [61th San Sebastian International Film Festival](#)
 - First Feature Competition at [57th BFI London Film Festival](#) (UK. October 2013)
 - Competition at Official Selection [18th Festival du Film Espagnol de Toulouse](#)

[as producer]

- **Buenos días resistencia**, (*Good Morning, Resistance* by Adrián Orr. 2013, 20 minutes. Spain)
 - **Best Documentary** Short Film Award at [21st Vila do Conde Festival](#) (Portugal. July 2013)
 - Competition at [42th Rotterdam Film Festival](#)
 - **Cuadernos Caiman Critics Award** ([Week Short Film of the Comunity of Madrid](#))

[as a director and producer]

- **Les variations Dielman**, (by Fernando Franco. 2010, 12 minutes. Spain)
 - **2nd Award Mikeldi de Plata Zinebi** 2010
 - [Fid Maseille](#) 2010
 - [Punto de Vista](#) 2010
 - Competition at Official Selection [Cork Corna Film Festival](#) 2010

2. Film credits: name and contact details for director, producer and if applicable: writer, co-producer, financier, sales agent

name and contact details for director / writer

Antoni Pinent

antonipinent@gmail.com

Neufeldstrasse 27 F

3012 Bern. Switzerland

Mob : + 41 78 88 12 259

name and contact details for producer

Dan Wechsler (Bord Cadre Films. Switzerland) [producer]

bordcadre@yahoo.com

www.bordcadrefilms.com

CP 5353

1211 Geneva 11. Switzerland

Tel. / Fax : + 41 22 320 90 25

Mob : + 41 79 411 93 87

Fernando Franco (Ferdurdurke. Spain) [producer]

fernandofranco@gmail.com

www.ferdydurke.net

Luis de Morales, 28 – 7D

41018 Sevilla. Spain

contact: +34 696 82 86 16

3. Technical info: Running time, shooting format, colour/b&w, languages

Running time

80 – 100 minutes approx.

shooting format

16mm / 35mm / HD

colour/b&w

colour/b&w

languages

English / French

4. Financial info: Total budget (in Euro), Financing already secured (amount as well as explanatory overview)

Total budget (in Euro)

500.000 €

Financing already secured (amount as well as explanatory overview)

100.000 €

VIII- Diario / Mapa de viaje

Este apartado, quizá uno de los más extensos de todo el trabajo, recoge a modo de entradas dispuestas cronológicamente, las ideas, lecturas –con sus referencias- y demás elementos importantes durante el periodo creativo del proyecto. Para entender mejor su contextualización, arranca con una idea inicial llamada ‘*Lastre*’ en agosto de 2007, que luego poco a poco se va transformando en lo que será el proyecto ‘*Macbeth*’. Su evolución da cuenta de algunas de las ideas acontecidas, así como su andar a través de visionados de películas y lecturas que han ido alimentando sus fases de escritura.

Este apartado se cierra, con su última entrada a finales de septiembre 2011, en plena búsqueda de nuevo productor para el proyecto.

Nota: Se han respetado tal y como es el original, con las mínimas correcciones para su inclusión aquí, de ahí a veces los diferentes usos de tipografía, tamaño de letra y referencias al poner sus referencias.

LASTRE (BALLAST)

Justo después de acabar el manifiesto de los 12 inquietos.

Y el martes 7 (agosto 2007), habiendo localizado un nuevo barbero de confianza. Uno de esos clásicos que viven su profesión como un artesano, antes de cortar el pelo se pasó 6 años viendo cómo lo cortaba su maestro (Joaquín, en Murcia). Cerca de casa, calle Calabria.

Pasé mucho tiempo buscando un nuevo barbero después que de forma inesperada me encontrara con mi habitual de la calle del Carmen cerrado... no sé el motivo.

Hablamos de la ciudad de Barcelona (España).

Revelación, pistas para seguir viviendo.

Sábado 11 de agosto 2007 (15:23h.). Centro Comercial Icaria. En la soledad del espacio vacío, en un día de agosto.

Después de la película *Ratatouille*, de Brad Bird y antes de *The Simpson. The Film*, de David Silverman.

El momento exacto fue en el intermedio –descanso- entre una película y otra.

LASTRE, la traducción literal al italiano ZAVORRA

LASTRE, la traducción literal al inglés BALLAST

Diccionario:

lastre¹ *n. m.* Piedra de mala calidad o conjunto de lajas resquebrajadas que quedan en la superficie de una cantera: el lastre se emplea en trabajos de mampostería.

ETIM Derivado de lastra.

lastre² *n. m.* **1** Peso que se pone en una embarcación, un globo aerostático u otro vehículo para que aumente su peso y su estabilidad: *hay quien piensa que la suciedad del agua de nuestro mar se debe al lastre que sueltan los barcos fondeados en la bahía.*

2 Cosa que impide actuar con libertad y conseguir lo que se desea: *su mayor lastre fue el bloqueo, inexistente y permisivo con los balones que llegaban del otro campo.*

VÉASE *cinturón* de lastre.

ETIM Voz de origen incierto, quizá préstamo (s. XV) del francés anticuado *last* (actual *lest*) y este del germánico *last* 'peso'.

Ideas, anotaciones:

[13/08/'07]

La idea inicial, es que la película debería titularse LASTRE, o al menos utilizar este título provisionalmente.

LASTRE, porque en un momento de este film habrá una escena (o plano secuencia, todavía por determinar) donde se verá la acción de meter todo el instrumental utilizado anteriormente para hacer cine: empalmadora 35 mm, empalmadora 16 mm, mesa de luz, cámaras de súper 8, cámaras réflex 35 mm (NIKON FM2, FM10, lomography, Fujica Half 1.9, Olympus PEN, Polaroid

SX-70, etc.), en un baúl. Dentro de él también se meterá todo el material realizado con anterioridad en formato cinematográfico, y el material realizado con cámara de fotos analógicas.

El celuloide tiene que ser visto como un reducto, un objeto inerte, que nunca más va a ser proyectado porque han dejado de existir los proyectores, los mecanismos, para que sea posible. Un objeto que se puede ver desde fuera pero no desde dentro, y mucho menos el contenido que alberga. La distancia que toma nuestra cámara no lo permite.

La película estará realizado como una improvisación, una búsqueda. Un movimiento continuo. El registro se realizará por impresiones e instinto. Pero su edición posterior no respetará este orden de linealidad a la hora de mostrarlo, pero sí que se indicará la fecha del registro de las escenas. Con lo cual se irán tomando unas notas a la vez que se realice el registro. En el montaje final puede existir una secuencia de diferentes planos con una continuidad pero cada plano puede tener su letrero –en sobreimpresión- indicando que pertenecen a diferentes momentos incluso a diferentes días, no cronológico, sino con saltos fragmentarios.

La pieza se realizará con una cámara ligera de vídeo, pero con una calidad bastante buena como para que más adelante se pueda manipular la imagen sin perder calidad.

Incluirá fotos fijas tomadas con cámara digital.

Si se lleva a cabo la utilización de los carteles del tiempo (día, mes, año y hora, no lugar), se incluirá el fragmento de LASTRE (acción de meter objetos dentro del baúl). Irá en último lugar de la película por orden de planos, pero el cartel que veremos incrustado en la imagen será el primero en el tiempo.

Pueden incorporarse juegos tipo. Carteles indicando un color con el fondo de un color diferente del indicado, al igual que el color de la letra. Ejemplo: ROJO, pero escrito en verde y con el fondo de la pantalla verde. Significado ≠ Significante. Contenido ≠ Continente.

Los encuadres realizados por la cámara no tienen por que ser tomados de la forma clásica, sino que el cielo podemos encontrárnoslo en la parte superior de la pantalla. Y sobre todo también puede haber variaciones en los colores que nos tiene habituados el día a día. La intención es romper con nuestras percepciones, crear un universo particular donde la gente pueda compartirlo donde todo es cambiante.

La primera escena de la película, será la acción de una ducha (redentora y purificadora) del protagonista. En el tiempo iría justamente después de la escena del lastre.

Más sobre el color.

Los colores que habitan en la película tienen que funcionar de una forma que no cree un distanciamiento y no deje ver el contenido, pero sí cree un extrañamiento.

El empleo del color debe ir cambiando a lo largo del film, hasta que al final el espectador se habitúe y no quede sorprendido.

Se debe aplicar de forma muy sencilla, todo lo contrario al barroquismo de un Guy Maddin. Debe ser una cosa sencilla pero que funcione y haga bailar la cabeza del espectador, que al cabo de unos 20 minutos de film lo encuentre como una cosa normal.

Volver a ver *Tuvalu*.

Se puede realizar la edición y aplicar a posteriori (en post-producción) toda la paleta de colores con un filtro, con el que se pueda controlar la temperatura.

Distanciamiento ≠ Extrañamiento

La soledad es el más inspirador de todos los estados. El cine experimental se construye a partir de la soledad de las cuatro paredes. Mientras que este nuevo cine (tradición del documental) es la soledad fuera de esas cuatro paredes.

La edición desarrollada en un lugar neutro, o mejor dicho en un lugar que nos permite acomodarnos, según para que situaciones no interesa. La misma comodidad recibida por un espacio desconocido hace que la edición se impregne de ello. El riesgo es más grande al que estamos expuestos, y por lo tanto tenemos menos que perder...

Esta película no tiene que respirar un aire de contención, sino que debe ser una explosión.

Importante a la hora de trabajar la edición. O bien trabajarla mientras la grabación y vamos construyendo, o bien si la filmación se desarrolla en lugares peligrosos, una vez finalizada la cinta enviarla a un apartado de correos propio para ir acumulando el material. Esta opción es interesante en cuanto que la edición se desarrollaría en un espacio ajeno a la filmación y la influencia del momento del registro. Pero puedo incluso intercalarse. Capturar la imagen en el ordenador-editor y enviar el material para su seguridad, protección.

Esta mañana he visionado *Weather Diary* (George Kuchar, 1986, 79', vídeo). Me han gustado ciertos planos, aunque para mi gusto me gustaría que fueran más largos en duración. Demasiado fragmentados. Pero la tensión del contenido es interesante.

La influencia para esta película debe recaer en más en el trabajo de cámara de Cristóbal Fernández (sus películas *El oficio de mi hermano*, 2004; *Diario de un reflejo*, 2007) y la cosmogonía de Andrés Duque (sobre todo *Landscapes in a Truck*, 2006).

Vamos a seguir los pasos que empezaron Johan Van Der Keuken y está siguiendo ahora Jem Cohen con sus obras *This Is a History of New York, 1987-1988*, imágenes de *Lost Book Found*, 1996 y *Chain*, 2004.

Los movimientos irregulares, los inesperados, son los más placenteros. La irregularidad es la que nos mantiene en vilo, despiertos.

Dejar a un lado la puesta en escena, ver lo que ocurre. Enfrentar la mirada de los nuevos paisajes. Adoptar una mirada o distante (distanciamiento del objeto) o bien demasiado cercano que no nos permita identificar el objeto. Aplicado a demás con el tema de los colores.

El tema del sonido puede ir sincrónico. Pero en esta película aplicaremos el concepto de suma de sonidos, a la vez que los planos se van yuxtaponiendo, mientras que el sonido de cada plano permanece en la pista de audio. Al final no podemos distinguir el sonido del plano que se añade. Falta probar con diferentes usos del plano y sobre todo de sus contenidos de cada uno de ellos.

Importante el romper con el concepto espacial. Tanto en las composiciones como en el montaje, sin que este sea un cúmulo de fragmentos.

Rescatar imágenes del proyecto s//t que quedan fuera: desalojo de una casa, pertenencias, etc. La fotografía de un coche aparcado en un aeropuerto.

[16/08/'07]

Como recuerda Paul Virilio, hay que crear un estado de fascinación tal que el espectador se sienta atraído pero si crear un extrañamiento con lo que presentamos. Hay que conseguir un punto medio entre la ensoñación y la naturalidad de lo presentado. Y sobre todo no crear un distanciamiento por lo que se muestra, sino buscar ese lado que activa la búsqueda de la audiencia en la imagen que aparece en la pantalla.

la cámara digital, los colores están modificados para crear un especie de extrañamiento –que no distanciamiento-.

Ruta por toda Italia. Ciudades no conocidas, preferentemente pueblos de la Italia profunda (trazar un itinerario).

[18/08/'07]

Una de las ideas que se podría trabajar a lo largo del largometraje es, utilizar fotos realizadas con cámara analógica de paisajes, donde los colores se respetan correctamente. Foto fija (el tema de

sonido todavía por determinar), mientras que lo contrastamos con las imágenes tomadas con urante un mes o mes y medio, con una furgoneta recorrer Italia.

Los puntos de filmación y fotografía son paisajes vacíos sin la presencia del hombre (ni rastros de modificaciones trazadas por él), Mercados al aire libre y arquitectura de las casas (siempre vistas desde fuera). A tener en cuenta el filmar las fachadas de los cines de diferentes pueblos (por determinar).

La idea es trazar un diálogo de búsqueda entre las fotos (en teoría) tomadas hace tiempo con la cámara analógica con sus respectivos colores (sin manipulación). Y la re-filmación de esos mismos escenarios naturales, mercados, etc. pero ahora con la cámara digital. Estas, como todos los planos de la película llevan inscrito la hora y el día.

La presentación alternada de las fotos fijas (sonido por determinar) con las imágenes en movimientos no se corresponden, trazando así una lógica de búsqueda para el espectador.

Revisitación de los espacios, capturados analógicamente y digitalmente.

Los espacios de los paisajes y la arquitectura serán tomados con la cámara en trípode. Mientras que los mercados serán tomados en cámara en mano.

Estas anotaciones son entre el visionado de varias obras de Johan Van Der Keuken.

La película puede ir intercalada con las indicadas fotos, las vamos viendo pero no vemos su contexto. Podrían ir precedidas por un escaneado, es decir vemos un scanner trabajando justo antes de que aparezcan en pantalla.

En la secuencia de LASTRE, vemos al final un gran panel con las fotos que hemos ido viendo a lo largo del film reunidas en este gran panel. Las fotos tanto Polaroids (SX-70) como las fotos tomadas con cámaras analógicas son las que se meterán en el baúl, que da título a la película.

[21/08/'07]

El tema del cambio de color, puede ser tan sencillo como modificar la paleta gráfico en efectos de corrector de color, y sacarle un color entero.

Esto tiene mucha correspondencia, porque a la hora de hacer el juego de mostrar un fondo de un color con las letras impresas en la pantalla que hacen referencia al color, veremos, mejor dicho comprobamos que el contenido del continente no se corresponden, pero no es algo arbitrario sino que esa correspondencia no tiene lugar por la modificación, mejor dicho anulación de uno de los colores, que altera a todo su organismo.

Estas ideas han tenido lugar viendo varias películas de Bill Morrison, las cuales están llenas de alteraciones del color, pero a partir de efectos de laboratorio químico de revelado. Y también dándole vueltas al mail enviado unas horas antes a Cristóbal Fernández haciendo referencia al giro que estoy viviendo en mi interior.

También hoy ha sido el día que Heather Dron me ha conseguido una habitación para estar en San Francisco. Mi estancia será del 17 de sept. al 13 de octubre, casi un mes.

Interesante el tema de la exploración del paisaje con las alteraciones del color, mostrando anteriormente las imágenes tomadas con cámaras analógicas réflex. Esto constata que lo que miramos por el objetivo está pasando por un prisma que nos prevee el cómo va a quedar en el negativo de la foto. Que es lo que mostraremos en la foto escaneada. Lo mismo nos va a suceder con las fotos tomadas con la Polaroid, aquí los colores tienen que ser más subidos, más vivos. Las imágenes ofrecidas capturadas con la “nueva” cámara de vídeo digital, están alteradas, dando lugar a esas modificaciones realizadas desde el interior, una imagen más mental y cada vez más distanciada con el mundo que nos rodea. Alteración provocada por nuestros deseos de cambio. Es una manera de mostrar las ganas de que tengo de que todo nuestro alrededor cambie, crear un estado de inestabilidad demostrando que las cosas de nuestro entorno se modifican, nos sorprendemos y eso nos estimula.

Ayer volví a ver “Ratatouille” del magistral Brad Bird... después de hacer una sesión de fotos al cohete AGBAR. Un día espléndido. Esta vez la película la vi doblada, y por lo visto la personalidad del protagonista cambia del todo...

[22/08/'07]

Exorcización del cine.

Con s//t se trabaja desde el mismo interior del cinematógrafo, para sacar su máximo rendimiento, y extenuarlo.

Y con LASTRE, se recoge la nueva herramienta.

[26/08/'07]

Me encuentro leyendo estos días el libro:

- **TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (eds.)**, *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005 (1ª edición).

Concretamente el “Capítulo 5: Film-ensayo y vanguardia” de Josep M. Català. Y también el “Epílogo. Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años” de Josetxo Cerdán.

Uno me está abriendo los ojos [Josetxo] en el sentido de la mezcla tan fácil de introducir el término experimental en según qué ejercicios, lo que creo que se debería estudiar con más cautela y precisar mejor.

Por el otro, Català, con el término de film-ensayo. Me sorprende que muchos de los elementos que estoy pensando para mi nuevo proyecto, LASTRE, tengan tantas coincidencias.

La realización paralela de s//t con la escritura de anotaciones, pensamientos, ideas, estímulos, etc. para mi próximo proyecto, LASTRE. Hace que mi vida funcione en este momento como una bisagra, en la que uno de los proyectos se remonta a los orígenes mismos del celuloide en conjunción con la fotografía y esta emparentada con el movimiento, claro ejemplo del “The

Thaumatrope” en uno de los fragmentos de la película. El estudio de la formas del movimiento en su descomposición. Sólo como recordatorio, decir que me encuentro formando el programa para el 25 aniversario de la Bienale de Cinema Espangol d’Annecy, y esto me está llevando a meditar muchas cosas. Al igual que los encuentros del cine, vídeo, documental, vanguardia, etc. Esto pensamientos hacen que cada vez se retrase más el arranque para el texto del MEIAC-ZKM, pero creo que están avanzando por buen camino.

Siguiendo con lo que decía de la bisagra, el dejar a un lado la realización de s//t, es decir una vez concluida y proyectada en marzo-abril 2008 en Annecy, se dará paso a la grabación de las imágenes por toda Italia para LASTRE. En ella se congregarán muchos elementos que dentro del cine experimental no han encontrado su cabida, por su propia especificidad o por la economía de medios.

Una persona que estoy barajando para el montaje de LASTRE es Cristóbal Fernández, con el que he colaborado en distintas ocasiones y sé que existe un entendimiento y ganas de abrir nuevas puertas. Siempre había sido yo el montador de sus películas, ahora los papeles se van a invertir, buscando nuevas respuesta a este híbrido que estamos por empezar.

Desde un primer momento en la iniciación del proyecto siempre he pensado en Yolanda Gutiérrez para la realización del recorrido por Italia. Ahora a la vuelta de las vacaciones (suyas, no mías, que no he tenido) le haré la propuesta. Mi idea sería realizar el viaje por Italia durante un mes y medio o dos. Recorriendo sobre todo paisaje fuera de la civilización. Centrándonos sobre todo en Sicilia. El viaje habría que hacerlo en furgoneta para alternar las pernoctaciones en albergues o bien en la misma furgoneta, de cara a abril-mayo 2008 (después de Annecy y la publicación del libro de los textos de Bonet para Turner). Mi idea sería que ella recogiese el sonido, sé que no tiene experiencia pero creo que puede resultar interesante, y más como una forma de exorcismo y experiencia de viaje, no tanto en el sentido profesional sino de experiencia de vida, y de crecimiento personal mutuo. Sé lo que estoy diciendo.

Cada vez tengo más claro y estoy convencido de aplicar y rescatar tantas y tantas ideas perdidas por el camino del experimental.

Una de ellas será la incorporación del “Campo contra campO” que quedó en el tintero.

Después de haber visto (ahora hace un minuto, 17:05h.) *D’Est*, Chantal Akerman, 1993, Bélgica / Francia, 110’, 35 mm. color. Saco unas conclusiones que ya me han ido salpicando durante mi visionado.

LASTRE, tiene que ser una película que vaya saltando de un “estilo” / “registro” [hay que encontrar el término adecuado] a otro. Es decir, que no sea como las piezas que estamos habituados a ver, que a los primero 5 minutos ya nos delatan (descubren) cuál va a ser la línea de la película, durante sus minutos restantes. A esto, siempre se le ha llamado siempre una obra coherente en su unidad. Pero creo que al igual que existen piezas musicales con muchos cambios de ritmo y de sentimiento, en esta película también deben existir. Alguien que lo ha conseguido con buenos resultados, para mi gusto es Johan van der Keuken.

Al igual que hablamos que un guión un film convencional da saltos, y no sigue lo estipulado, tipo presentación de los personajes protagonistas y seguirlos, sino que va saltando de uno a otro, sin por ello presentar una película desmembrada.

También se quiere proponer un conjunto de salpicaduras de diferentes posturas de filmar, al igual que sus presentaciones. Pero sin caer en el resultado de película colectiva donde se hace un seguido de partes insoportables y de muy diferentes niveles de calidad, o que carezca de un estilo

unitario. Aquí lo que se pretende es mostrar un conjunto de estilos pero bien articulados y no arbitrarios y que todos ellos formen un organismo. Como un cuerpo vivo, dónde todo coexiste.

[28/08/'07]

« [...] en *Jeanne Dielman, 23 quai du comerse, 1080 Bruxelles* (1975), una película ficticia de tres horas y media que sigue a un personaje epónimo (interpretado por Delphine Seyrig) a través de los minúsculos detalles de su rutina diaria. El título de la película es la primera indicación de sus intenciones, pues describe a la heroína dándonos su dirección. Durante el tiempo que dura la película observamos a Jenne, madre soltera de un hijo adolescente, realizar sus tareas domésticas, tareas como fregar, pelar patatas, dormir o ir al váter realizadas en tiempo real. En el transcurso de esta ordinaria y repetitiva exposición percibimos una narración explotada desde dentro para crear otra especie de ficción –una que, paradójicamente, acaba convirtiéndose en suspense a medida que nos anticipamos a cada gesto, cada escena que se interprete. Es nuestro conocimiento asumido lo que espolea la narración.

Cuando más adelante vemos a Jeanne, en la cama, apuñalar a uno de sus clientes, nuestra reacción es tan visceral como lo sería ante una película de Hitchcock. No obstante, la construcción de la escena de Akerman no podría ser menos propia de Hitchcock, despojada de todos los medios clásicos para generar suspense al revelar por adelantado al espectador los elementos peligrosos que propiciarán el último acto de horror. La tensión que crea Akerman es más bien una de ordinariedad consumada, de la vida observada y de lo impredecible de esas observaciones. Pensamos que conocemos lo que vemos en la pantalla. Pensamos que podemos predecir el decurso de los acontecimientos. Akerman demuestra que tales suposiciones son ilusas.»

- **VV.AA.**, *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman*, IVAM, Valencia, 1996; pp. 50 – 51.

He recogido este fragmento para corroborar cuales son mis intenciones a la hora de despistar o tener atento [en activo] al espectador. Yo no quiero que se la historia la que vaya fluyendo por diferentes ramificaciones, sino la propia película en su estructura externa, al igual que cambios de registro en cuanto al estilo empleado en cada uno de sus fragmentos.

RANDOM [en su defecto el *random* sonoro]

Siguiendo con el discurso anterior, puede que la película pudiera funcionar como capsulas autónomas y que tuviéramos la opción de proyectar la película con la función de Random. Es decir que cada visionado fuera diferente, sé que esto no es ninguna novedad, tampoco es lo que se pretende, sólo que de esta forma, podríamos despistar al crítico y a la hora de leer una crítica, seríamos conscientes que esa versión [visionado] del cual ha escrito puede [seguro] que no coincida con el que hemos presenciado nosotros en nuestro visionado. Habría que especificar el día y la sesión para corroborarlo. Un poco lo que pasaba con la películas de Warhol, concretamente los primeros pases de *The Chelsea Girls* (1966), quien era el mismo proyccionista quien podía elegir el orden de las bobinas, ya que no tenían un orden estipulado y funcionaban como capítulos autónomos. Somos conscientes de que alterando el orden modifica la recepción de la obra, pero también deberíamos ser conscientes de que nuestro estado de ánimo es diferente siempre. Lo interesante de todo esto es que una vez vista la película un par de veces, y sabiendo cuales son los bloques que integran la película, sería estar atento a averiguar el orden. Es como cuando escuchamos un CD de música, una y otra vez, tendemos a reproducirlo con la

opción *random* [o *shuffle*] para que nos sorprenda. La percepción del CD será distinta, aunque el contenido siempre está completo. Muchos CD's están estructurados de forma muy metódica, para que siempre se escuche de esta forma determinada, ya que varía todo su contenido.

Bien, como creo que todavía no existen máquinas de reproducción de DVD que permitan esta función [es una cosa que se debe comprobar]. Lo que propongo es construir la película, con un orden cerrado de imagen, pero la banda sonora dividirla en los bloques correspondientes a la estructura de la película [cápsulas cerradas], y que se reproduzca el audio por separado en un reproductor de CD con la opción de *random* [o *shuffle*]. Las duraciones siempre coincidirán pero el elemento sonoro irá variando. Será un poco como se hacía antaño, de reproducir la imagen por un lado y el sonido se reproducía por otro.

Escena para incorporar en la película es la del embuchado de un pato, todo ello en imagen acelerada.

CARTELES DE TEXTO

La película contendrá una serie de elementos escritos en la pantalla, a modo de tener al espectador en activo. Romper con esa pasividad. Ya hemos indicado antes en alguna anotación la de escribir el nombre de un color, pero que este no se corresponde con el que estamos percibiendo. Todo ello debido a que hemos modificado el color [RGB: rojo, verde, azul] vamos a sacar alguno de estos tres colores y esto afectará a los planos sucesivos.

Los carteles que se indican para esta película serían:

Al inicio del film, en vez de poner los créditos correspondientes un cartel

LOS TÍTULOS DE CRÉDITO
ESTÁN ENTRE
EL MINUTO 37 Y EL 42

Por ejemplo, este sería uno. Estamos avanzando al espectador la ubicación temporal de los carteles (es decir cuando aparezcan sabrán a que altura temporal del film nos encontramos). Y hacemos participe al espectador del juego, a la vez que rompemos un poco con el corsé de protocolo de los créditos.

Otro cartel que se me ocurre es:

CIERREN LOS OJOS.
CUANDO ESCUCHEN EL PIP
LOS PUEDEN VOLVER A ABRIR

[IMAGEN EN NEGRO]

LOS ÚNICOS DESNUDOS
Y PARTE DE LA FICCIÓN.
HAN ESTADO PROYECTADOS MIESTRAS
ESTABAN CON LOS OJOS CERRADOS.

Es un juego un tanto inocente, pero como idea se puede trabajar mucho. La percepción y reacción del público hay que modificarla. Un poco con lo que se pretendía con la película de Isidore Isou y luego en la películas situacionistas de Guy Debord.

[28/08/'07]

« 4) Se habla mucho del cine como método para enseñar, pero no tanto como método para aprender. Mucho de lo que he aprendido –tanto lo que valoro como lo que aún no he aprendido a valorar-, lo he aprendido del cine, lo que equivale a decir que lo he aprendido de los cineastas. Lo que tratamos de aprender a lo largo de nuestra vida es a vivir. La última vez que ví a mi abuela, me dijo: apenas hemos aprendido a vivir cuando estamos a punto de morir. Luego lloró un poco. A mí también me entraron ganas de llorar, pero no pude. No había aprendido.»

- **FRAMPTON, Hollis**, *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*. MACBA, Barcelona, 2007. Edición a cargo de George Stolz. Capítulo "Notas mentales" (1973); pág. 64.

« [...] Nekes concibe el cine como un oficio que consiste en excitar el cerebro; el trabajo formal podría determinar la comprensión del film a niveles de complejidad de estructura que obligue al espectador a tener una misión activa de percepción y de interpretación y a niveles de «fomentar la disposición para la contemplación múltiple (aunque no desconcertada) del problema representado, de forma que quede en primer plano el aspecto activo y analítico, y no la actitud tolerante frente a la novedad». Subraya la importancia de trabajar no sólo sobre el plano del contenido, sino también en su forma de expresión (-comunicación-) esencial. Creo que lo más interesante será reproducir un corto texto que me parece muy clarificador:

«Lo joven que es el lenguaje cinematográfico y su estudio, lo demuestra también el hecho de que a su pesar de su actual estado embrionario se le considera un lenguaje universal, aunque sería difícil de comprender que las diferentes culturas tendrían que desarrollar distintos conceptos de las imágenes, como por ejemplo del sol. La universalidad es válida quizá para un documental sin ideas, o para el film comercial vendido en todos los países, cuya fase de expresión se puede comparar a la del éxito en el esfuerzo de emitir un balido lo más parecido al de una oveja. No será posible que de forma análoga al idioma materno, se desarrolle un cine "materno", y por tanto, habrá que dedicar más atención al cine "provincial" y "amateur", siempre que éste no desaproveche la oportunidad de progresar, libre de la expresión comercial, por sendas imprevisibles. Este cine tendrá que enfrentarse con el eje de rotación de la propia identidad aprendida. Relativamente independiente, podría, a través de la "modificación" del medio, alterar el modo de pensar del público. Como medios de ampliar la estructura del lenguaje fílmico, podría emplear la polivisión, los "clusters" de imágenes, debería concebir el movimiento de la cámara en relación a las coordenadas del espacio, examinar la capacidad de carga de los encuadres, transformar el nivel de calidad, por ejemplo, mediante termografía, para mencionar solamente algunos puntos. Su meta ha de ser la transformación del material fotográfico en energía informativa.»

Esto plantea el problema de la recepción del nuevo cine frente al cine establecido. Como sabemos, el conocimiento del lenguaje viene dado por un proceso de aprendizaje; en el caso del cine, hemos aprendido según los modelos establecidos por el cine comercial, por tanto, un nuevo aprendizaje exigiría la posibilidad de desplazar el monopolio de distribución-difusión, problema de fondo del cine independiente.

Según Nekes, la única forma de crear una nueva educación cinematográfica en la actualidad, sería introduciéndola en las escuelas primarias.»

- **BONET, Eugeni**, "El cine de Werner Nekes", *Star*, nº. 14, Barcelona, 1975; pág. 39.

[31/08/'07]

Idea de las 9:30h. durante el desayuno [nota hoy viernes 31 de agosto llevo de las 7:15h. trabajando].

La idea de filmar los paisajes en Italia, podría ser un poco como dejar la cámara encendida tirada en el suelo, a modo de que estuviera enterrada en el suelo, o bien colgada de un árbol. Resumiendo que sea un objeto (herramienta) producto de la naturaleza. Y que sea un moviendo brusco, como el simple hecho de coger la cámara en mano, la que provoque un corte en el montaje. Sería como una metáfora literal de recolección, esta vez no de imágenes sino coger, recolectar, directamente de la naturaleza, en su propio entorno, la herramienta para seguir trabajando.

Otra idea respecto al sonido. Recordando que no quiero utilizar la palabra verbal, es que en los mercados se puede utilizar sólo el grito de la gente de los puestos. Algo que no tenga sentido, como un grito muy primitivo, o gutural.

También sería como el nuevo sitio donde se destinan estos productos recogidos en el campo.

[Darle vueltas a estas dos ideas].

[04/09/'07]

«El video no es solamente una técnica, es un estado de espíritu, una manera de ver la imagen en futuro anterior. El video, por ahora, va en el sentido del control. "El control," dice Coppola, "es el poder, y es a ello hacia lo que tiende todo organismo." El organismo-Coppola no le gusta a todo el mundo.»

- **DANEY, Serge**, *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004; pág. 153. "Golpe al corazón" Francis Ford Coppola. [29 de septiembre de 1982]

[06/09/'07]

Idea de las 19:22 h. antes de empezar documental sobre "Philippe Garrel, Artista".

Continuación de la idea de los títulos de crédito del inicio de la película: podría empezar con un texto que se va escribiendo, un poco a lo Godard con su máquina de escribir (teclado) en la pantalla a tiempo real. Este podría ser igual o bien la misma cámara grabando a una pantalla de un portátil. Lo que se ve en pantalla:

Una película de (se detiene la escritura, algo pensativo)
(acto seguido borra la frase hasta)
Una (tiempo de reflexión)
Una obra de (se vuelve a detener)
Un documental
Una obra de no-ficción
Un film-ensayo
(seguidamente, por corte, aparece otro cartel como si viniera del consciente más radical)
NO CREO EN EL CINE DE AUTOR

El cartel que aparece después:
Los títulos de crédito aparecerán en el minuto 37'

Esta frase crea un estado de alerta hacia el espectador que dirá si el equipo humano que está detrás de la obra es de fiar o todo lo contrario.

Decisión nuestra de poner los créditos en el dicho minuto. Al ponerlos damos un anclaje del tiempo externo de la película al espectador. Un poco como utilizó el concepto Welles en "F for Fake". Diciendo al inicio de la película algo así (cito de memoria): "lo que van a ver en la próxima es todo real".

Cada vez se hace más firme en mi cabeza el utilizar esos tiros de cámara en el campo (paisajes abierto) como la imagen primigenia, esa que todavía el ser humano no la ha manipulado (contaminado). La propia imagen que nos devuelve la cámara en contacto con la tierra o en su contexto, no es más que su entorno y tal como lo ella percibe. [realizar un estudio de espacios y características que estas pudieran transmitir/aportar]

¿Por qué aguantamos la mirada a un bebé? Puede porque seamos conscientes de que no nos va a hacer nada malo, que es inofensivo. Esta podría ser una de las respuestas.

Es interesante nuestra mirada hacia nuestro entorno, sobre todo hacia animales (perros sobre todo) o seres humanos, cuando sabemos que aunque intercedan nuestra mirada no van a empezar a formular una serie de mecanismos de conocimiento adquirido que inconscientemente nos juzguen.

Miedo a ser juzgado. Buscamos esa mirada inocente para ver su reacción. Cuando estamos en medio de transporte (autobús) y nos encontramos a un bebé en su cochecito, la mirada se nos va a él, su respuesta es totalmente instintiva, a partir de su reacción sabemos si les caemos en gracia, si les damos miedo. Pero nunca vamos a poder saber racionalmente esa reacción, a no ser que la madre lo verbalice, y diga: "es que los señores con bigote le dan miedo".

Al igual sucede con los animales, especialmente los perros que están más cercanos a nuestro viaje diario. Estos en cuestión de segundos nos transmiten su experiencia a partir de las características de la persona que tienen a su lado. Es instintivo.

Lo mismo sucede con la cámara, por eso siguiendo el camino contrario al postulado de Hitchcock que era (cito de memoria): "no ruedes ni con niños ni con animales". Es por esto que mi decisión de incluir a los animales (perros) y a los niños pequeños es porque la cámara no les activa ningún mecanismo de defensa o de cualquier tipo de reacción. La cámara para ellos es un elemento/objeto más que perciben a su alrededor pero no saben (conscientemente) cual es su función. Esto nos lleva a concluir que un niño (todavía en edad de experimentación), al igual que un animal, no sobreactúa o no actúa para la cámara. No se hace el protagonista.

[07/09/'07]

Mostrar el paso de ese trabajo artesanal tangible, físico, realizado con las manos (celuloide). Algo que se puede ver a través de la luz, sin necesidad de reproductores. A los nuevos medios intangibles, mentales, que no sabemos ni sabremos cómo funciona por dentro todos sus complejos mecanismos.

LASTRE no sólo marca ese dejar atrás un nuevo soporte, sino que es un grito desgarrado por hacer un "cine" no sujeto a las normas, pero que las mismas herramientas no lo permiten todavía. Dejar patente el querer hacer uso de SHUFFLE, pero al no poderlo utilizar lo ponemos como una vía de escape en un cartel. Este debe funcionar de forma orgánica, sin ser una pataleta infantil de un quiero y no puedo.

Romper con las barreras de querer apreciar, o contemplar todos una "misma" obra, dejando a un lado el estado anímico-emocional del momento. Nos debemos enfrentar a una experiencia única que sabemos que para referirnos a ella, habrá que mencionar primero el espacio (lugar de proyección) y tiempo (sesión o momento de su visionado), para ponernos de acuerdo de qué sesión vimos ya que cada una de ellas debería ser distinta. Para hacernos una idea es como cuando vamos a ver un concierto de música, existe el CD o LP de referencia para todos, pero después un directo varía en cada concierto, no sólo por el orden del repertorio que se modifica sino las mismas canciones suenan diferentes dependiendo del espacio y también las variaciones que puedan incorporar los músicos en su actuación. Al igual que cuando escuchamos el CD en nuestra casa en función RANDOM, habría que ver cuantas combinaciones existen para su orden.

LASTRE, por lo tanto es una obra estanca en cuanto que ella misma no puede avanzar ni evolucionar, sólo lo hará en las cabezas de sus espectadores. A partir de ella lo que se debe buscar es un trabajo de proyección en director para las diferentes obras.

LASTRE, al igual que todas las demás obras inamovibles, cuando el trabajo de realización (creación) ha terminado la obra ya no respira. Sus posteriores visionados es como ir a visitarlo al cementerio, a su nicho, pero tenemos la seguridad (por desgracia) de que ya no va a sufrir cambios, es una obra intacta, protegida por no sé cuantas instituciones (de derechos de autor) que nos van a asegurar que nadie tiene "derecho" a apropiársela para infundirle nuevos cambios que la actualicen, o la metan en otros nuevos contextos.

Una excavadora (escarabajo) que se mueve de forma mecánica.

Siguiendo con el tema de los extrañamientos habría que tener en cuenta el utilizar todas las velocidades de la película modificándolas. Para crear eso que no conocemos, abrir una nueva forma de mirar.

Un reloj en pantalla, o un marcador de tiempo, pero que manipula el tiempo. El tiempo interno de la película no se corresponde con el tiempo neutro que nos regula a todos.

[09/09/'07]

Acabo de leer la entrevista a Matthew Herbert, y me parece muy sugerente su forma de trabajar. Investigar más con sus trabajos realizados para cine, o bien sus propuestas musicales. Posible candidato para hacer el sonido-música para LASTRE.

Manifiesto: *Personal music for composition of music* (2000). www.magicandaccident.com

- **POLITE, G. Pablo; SÁNCHEZ, Sergi** (coordinadores), *El Sonido de la Velocidad. Cine y Música Electrónica*. Alpha Decay, Barcelona, 2005; pp. 184 - 196. "Matthew Herbert. Debilidad por el ruido".

Matemáticas inexactas de la imagen y el sonido:

[IMAGEN A] + [IMAGEN B] = [IMAGEN C]

[IMAGEN A] X [IMAGEN B] = [SOBRE IMPRESIÓN DE IMAGEN A y B] ó [IMAGEN C]

[IMAGEN A] - [IMAGEN B] = [IMAGEN C]

[IMAGEN A] / [IMAGEN B] = [IMAGEN C]

(dedicar más tiempo a esto. Y conjugarlo con el sonido) Yuxtaposiciones.

Cada vez está más clara que la postura de LASTRE será una agonía interna de la obra por querer escapar de las estructuras clásicas del cine / audiovisual. Será como un grito (no ahogado) por proponer ir más allá pero la jaula-estructura la encierra, como si la estructura fuera una censura que cuando la película se está saliendo de sus cauces permitidos está la obstruye y la vuelve a meter en el camino correcto.

Un grito de dolor por querer hacer un nuevo cine pero que está siendo constringido. Cada vez este tipo de cine tendrá que ver con la función de los vj's en las salas de la noche pero esta vez en un espacio de una sala de cine, en donde el estar centrado a la pantalla sea la máxima prioridad, sabiendo por lo tanto cada uno de los espectadores que están presenciando un acto único e irrepetible, ya que el propio "autor" y creador de sonido están allí para tal evento.

Término provisional: CINE NO UBICUO.

[11/09/'07]

Texto todo entero en el anexo.

Efecto de posición serial. Relaciones entre música electrónica y cine contemporáneo.

Dividido en tres apartados:

1. “Un universo sin memoria”. Menciona las películas y analiza las películas *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002) y *Olídate de mí* (*Eternal Sunshine of Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004). [*Demonlover* (Olivier Assayas, 2002) y *Mulholland Drive* (David Lynch, 2002).]

2. “La imagen no-tiempo”. Analizando *Gerry* (Gus Van Sant, 2002).

3. “La espiral del vacío”. Películas del capítulo analizadas: *Pi* (Darren Aronofsky, 1998), *Réquiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000?), *Corre, Lola, corre* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998).

Sobre todo, para lastre con la idea de la arbitrariedad, elementos que afectan a la estructura de la narración y algunas aportaciones del sonido empleado para las películas. Hacen que el texto sea útil para referirnos a muchas de las intenciones para quebrantar muchas estructuras preestablecidas, y buscar esas que desestabilizan la mira y la audición y con ello la lógica.

- **SÁNCHEZ, Sergi**, “Efecto de posición serial. Relaciones entre música electrónica y cine contemporáneo.” en **POLITE, G. Pablo; SÁNCHEZ, Sergi** (coordinadores), *El Sonido de la Velocidad. Cine y Música Electrónica*. Alpha Decay, Barcelona, 2005; pp. 287 - 307.

De todas las películas que propongo tengo en la memoria imágenes, pero tanto *Demonlover*, como de otras películas tipo *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982?), las he visto mínimo dos veces y no consigo retener ninguna imagen en la memoria de ellas.

Para LASTRE, ¿quiero que el espectador retenga imágenes una vez ha cesado el visionado? O bien, ¿quiero que sean imágenes efímeras que permanezcan en la retina el tiempo que dura la proyección?

OSKAR FISCHINGER Y JAMES Y JOHN WHITNEY: EL IMPULSO PRIMARIO DE LA LIBERTAD.

En «El arte de los sonidos fijados», el músico, cineasta y teórico francés Michel Chion incluye un apéndice léxico donde define, entre otros, dos términos con que distingue otras tantas dinámicas de relación entre imagen en movimiento y sonido: visu-audición y audio-visión.

Escribe Chion: «*Visu-audición: designa el tipo de percepción que presumiblemente está concentrada conscientemente en lo auditivo, pero donde la audición está acompañada y reforzada, así como parasitada, por un cierto contexto visual que la influencia y que proyecta sobre ella ciertas percepciones.*

Audio-visión: designa el tipo de percepción propia del cine y la televisión, en la que la imagen es el centro consciente de la atención, pero donde el sonido le aporta en todo momento una serie de efectos, de sensaciones y de significaciones que, por un fenómeno corriente de ilusionismo y de proyección, son asignados a la imagen y parecen desprenderse naturalmente de ella.»

- **ROSSELL, Oriol**, “Tres digresiones, tres. A propósito de S.M. Eisenstein, Dziga Vertov, Oskar Fischinger y James y John Whitney.” en **POLITE, G. Pablo; SÁNCHEZ, Sergi** (coordinadores), *El Sonido de la Velocidad. Cine y Música Electrónica*. Alpha Decay, Barcelona, 2005; pág. 36.

Siguiendo con el juego de palabras de Michel Chion habría que buscar algún vocablo donde en la misma palabra no existiese ninguna jerarquía tipo: **auvidisio**.

AUVIDISIONO

ONDIO VISAUI

ALDIO VISAUI (AUDIO VISUAL) un ALDIO VISAUI

[17/09/'07] Barcelona – San Francisco (vuelo)

El primer plano de la película es el reflejo de la cámara frente a un espejo, pero este está empañado de vapor, por lo tanto casi no se ve muy bien que hay reflejado en él. Todo en silencio. Intuimos que se está duchando.

El último plano es la palabra LASTRE como título de la película, en fondo negro. Y escuchamos el sonido del agua de la ducha del primer plano. Con lo cual vemos que funciona el audio como contrapunto.

Dilema: cuando cierra el baúl al final del plano, cuando ha acabado de depositar todos los elementos vinculados al cine (imagen) analógico. Tengo claro que en la puerta el baúl tiene que haber un papel (a modo de dirección de envío) donde está escrita la palabra **lastre**. En minúsculas. Corte a negro, fade in de sonido de la ducha. Aparecen las letras LASTRE y cierre de película.

[20/09/'07] sf

“- Los historiadores estamos divididos –dice con aire remilgado-. Algunos creen que la historia empezó con el Big Bang... la aparición de la humanidad... y a partir de entonces añaden de vez en cuando otros Bangs menores. Esta escuela de pensamiento pasa del solipsismo al territorialismo académico sin la intervención de un periodo de madurez. Otros conciben la historia como una máquina oscilatoria que se mantiene a sí misma en creación continua: están abiertos, por un lado, al cinismo político, y a la apatía estética por otro.

- Pero ¿cuál es tu opinión?

Se pone tensa.

- Escucha – responde-, el problema del universo, desde un punto de vista estrictamente histórico, es este: no hubo nadie que fotografiara su principio, y es de suponer que nadie se molestó en hacerlo cuando acabe. Al fin y al cabo, la historia, como la pornografía, no empezó sino con la invención de la fotografía. Antes de eso, todo relato de lo acontecido no es más que la colorista ficción en prosa de algún individuo. ¿Has leído alguna vez la descripción que hace Heródoto de un cocodrilo? Es la *Fanny Hill* del la zoología. Nada se presenta a los sentidos, de modo que en la mente no entra nada que no estuviera antes ahí.

Se toma una pausa para respirar hondo y prosigue:

- Pero si pensamos que el universo tiene su principio y su fin, todo parece indicar que al artilugio se el está acabando la cuerda como al muelle de una cámara de mala calidad. Espero que no pienses que soy vulgar –me confía-, pero tengo la impresión de que hoy en día tanto la basura como los archivos de fotografías están en constante expansión. Tengo la sospecha, asimismo, de que existe algún principio de equilibrio oculto, de armonía interna entre estas dos masas de material. Las fotografías están espléndidamente organizadas según la fecha, el lugar, el autor y el tema; la basura está totalmente deteriorada. Ambas son mudas y rechazan iluminarse unas a otras. En cambio, las imágenes y los restos parecen conspirar para sustentarse mutuamente; incluso aumentan en número, pese a todos los esfuerzos de la humanidad. Entre tú y yo: no pasará mucho tiempo hasta que engullan todo los demás.

- ¿No podemos hacer nada? –digo con dificultad.
- Siempre nos quedará rezar –sugiere ella.
- ¡Por Dios! ¿Me estás tomando el pelo?
- No –dice pensativa-, esta oración no suena que digamos muy apropiada. Es demasiado general. Me inclinaría más bien por la oración del modernista.
- ¿Y eso qué es? –le pregunto.
- Empezaremos con algo tradicional –dice-, como el Padrenuestro o el Jesucristo de mi vida..., y luego añadiremos las siguientes palabras: Dios, ¿no puedes hacer nada con la entropía? Nuestro *tableau vivant* no concluyó así..., pero el resto del álbum parece vacío. Esperad: aquí tengo un foto de mi ex mujer y de un amigo caminando por la nieve con un perro... pero no creo que os interese.
Por favor, recordad que estas instantáneas no existen sino en vuestra imaginación. Después de todo, es posible que no os haya dicho más de lo que queréis saber. Puede incluso que haya olvidado algunos elementos fundamentales. O que los haya olvidado todos sin excepción.”

- **FRAMPTON, Hollis**, *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*. MACBA, Barcelona, 2007. Edición a cargo de George Stolz. Capítulo “Incisiones en la historia | Segmentos de eternidad” (1974); pp. 82 - 83.

“En esta forma de pensamiento y emoción como *bricolage* y montaje, donde el tiempo que cuenta es únicamente el cinematográfico (el de la edición, la narración y la proyección) en el que colisionan el pasado, el presente y el futuro (vividos, soñados, creados) y la geografía, la inventada por la colisión de los tiempos en la memoria, reconocemos a Marker como un pre-moderno posmoderno, como un neobarroco que reinventa el gabinete de curiosidades del barroco que, antes de que la Ilustración generara clasificaciones, temporalidades y categorías unívocas de pensar y organizar el mundo, ordenaba *espacialmente* las maravillas provenientes de todo lugar y época según asociaciones dispares, jugando con la maravilla, la sorpresa y lo insospechado como forma de aprendizaje; también podría reconocerse el montaje entendido como lo hacían los soviéticos, como “geografía creativa”.

- **ORTEGA, María Luisa; WEINRICHTER, Antonio (eds.)**, *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B y Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, marzo 2006. Capítulo “Introducción: itinerarios y bifurcaciones”; pág. 19.

[27/09/'07] sf

El sábado pasado después de una gratificante proyección en el Bicycle Film Festival, cerca de casa, estuve presenciando lo que era una fiesta en la calle. Eran unos saltadores de bicis, y otros artefactos con dos ruedas. Bien comento esto, porque en un preciso momento pasó por allí una familia con dos niños (una niña de unos 3 ó 4 años y otro más pequeño). Lo que me pareció sorprendente de mi experiencia no fue tanto los saltos acrobáticos urbanos de los allí presentes, sino la cara de la niña, esa mirada llena de fascinación. Seguro que ha visto más de una vez una bicicleta, y ha subido en ella cientos de veces, pero nunca antes había visto que también se podía hacer algo tan diferente con una bici. Es esa sonrisa y esa mira límpida la que me cautivó más que todo el espectáculo de calle, o esa gente que intentaba hacerse visible por encima de los demás con sus vestimentas provocadoras.

Siguiendo con el discurso, lo que propongo para esta película, casi a modo de sinopsis. Es una película donde la mirada del espectador vuelva a ser virgen, que le permita (y le obligue al mismo tiempo) a olvidar de qué color es el cielo o cosas parecidas, tales como que existe la gravedad. Hay que buscar otra vez a esa nueva mirada donde no existe la experiencia, y esta no se puede asimilar. Es decir que cada vez que aparezca el cielo va a ser de un color distinto.

El nacimiento de esta nueva manera de mirar nos vendrá dada en el film (aunque nunca veremos su contraplano) por esos nuevos ojo (objetivos, artefactos, pseudos-cámaras) que nacerán en en medio del campo, colgados de un árbol, dentro de un lago, siempre fuera del ámbito de la ciudad. Como si fuera un fruto, un vegetal o algo que ha germinado y es hora de recolectarlo. Donde el lenguaje cinematográfico (audiovisual) de nuevo no existe. No hay que seguir ninguna forma de escritura visual pre-establecida, nosotros (espectadores) volveremos a estar dentro del ojo de la cámara, seremos parte de su cerebro, y veremos tal y como él nuevo formato mira.

Hay que volver a esa mirada de los orígenes, como si se tuviera que reinventar el cine. Y cuando este parece que intenta coger (o le obligan) a tomar el camino perteneciente a una historia ya hecha, el film debe responder y gritar y romper con esas estructura, luchar para no dejarse atrapar.

[24/10/'07] bcn

Robert Nelson, coche. Lineas rectas (carretera) las curvas en elipsis.

- *Hot Leatherette*, **Robert Nelson**, 1967, 16mm, b/w, so, 5m, \$30

Collage, al estilo de Baldwin. Nelson profesor de Baldwin??

Recorrido por carreteras llenas de curvas, b/n, sonido (sin diálogos). Muy interesante. Al final repetición de planos...

[04/11/'07] domingo 20 :58h.

Acabo de ver dos excelentes películas una de Johan van der Keuken (*To Sang Fotostudio*, 1997, 33') y otra sobre Keuken filmando ésta, con insertos de otras películas anteriores, comentarios de actores/personas que han participado en sus películas anteriores, expertos (François Albèra, etc.) la película lleva por título *Vivre avec les yeux* (*Viviendo con tus ojos*, Ramón Gieling, 1997, 55').

La películas de Keuken siempre respiran esa mirada límpida, que dan ganas de empezar a rodar, te cargan de energía. Y la imagen está allí, sin esos intelectualismos... Interesante ver su trabajo tanto en la puesta en escena, el sonido, y el montaje... así como los siguientes visionados que hace comentando impresiones.

A continuación me hace preguntarme, si sería interesante introducir para LASTRE, intercalados de falsos expertos que hablan sobre la filmografía del nuestro protagonista. Pero nunca enseñamos las imágenes de sus películas, ni a las que hacen mención. Al igual que tiene que ser un idioma inventado donde en el subtítulo podamos poner el contenido que deseemos, y mejor se adapte en el montaje.

Aclaraciones:

Los las letras que se escriben al inicio del film (esas que intentan decir qué película, ensayo, documental, etc. y luego cartel brusco) tienen que ser las mismas que ha utilizado Godard en sus películas, con el mismo sonido y cadencia. Hay que buscar en el espectador que piense o tenga la sensación: vaya plagio a Godard (el listo), qué original (el despistado sin *background*)... pero en los minutos posteriores se darán cuenta que es un parodia.

Aclaraciones:

El plano de la ducha. El encuadre tiene que parecer que a primera vista lo importante de éste es el reflejo de la misma cámara en el espejo (recuerdo que hay mucho vapor) que intenta reconocerse, pero al fondo a la derecha está el otro protagonista. Esta imagen la retomaremos al final y veremos que el protagonista no se está limpiando (metáfora) sino que se está masturbando.

Aclaraciones:

El plano del baúl depositando elementos (cámaras réflex analógicas, películas 35 mm, etc.) está tomado desde un plano cenital, visión de cámara de videovigilancia. ¿El espacio podría ser una morgue, y luego este baúl se introduce en un incinerador?

Camarógrafo: Andrés Duque.

El hecho de que el camarógrafo no sea yo, me permite jugar y trabajar en post-producción con los errores de grabación.

[11/11/'07] domingo 13 :03h.

Fin de semana maratón Johan van der Keuken.

Sábado tarde:

- *Amsterdam Global Village*, 1996, 229'.
- *Amsterdam Afterbeat*, 1996, 16'.
- *L'Entretien*, Thierry Novel, 2001, 35'.

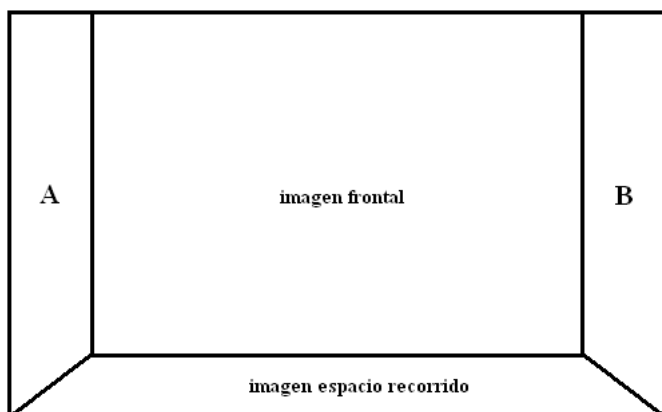
Domingo mañana:

- *The Long Holiday*, 2000, 145'.

Ideas que me han ido surgiendo durante los visionados, sobre todo de este último.

Continuando con la idea de los planos del vehículo donde sólo tomamos del plano las líneas rectas saltando por corte las curvas (a lo Robert Nelson). Uno de los errores de la película de Keuken me ha dado la solución para culminar bien estos fragmentos. La imagen frontal del plano simétrico de la carretera tiene que ir acompañado con un **zoom out** (a la misma velocidad del coche). Es decir que el campo de acción que se recorre siempre es el mismo, cuando este acaba por corte otra vez se procede al mismo proceso (hacer pruebas).

Otro ejemplo a probar es el siguiente:



Haciendo el mismo proceso en la imagen frontal, y a los lados alternando paisaje lateral (no tiene porque coincidir con la derecha y la izquierda). Y la imagen de atrás en posproducción ya veremos si se coloca al derecho o al revés, pero siempre dando la sensación de alejamiento (se podría hacer el inverso del plano frontal, es decir hacer un **zoom in**).

Sobre todo, los puntos donde se unen las imágenes no es una línea limpia, sino que será por sobreimpresión de las dos imágenes en su punto de unión, o bien desenfocado, pero nunca una línea de corte perfecta.

Tanto los planos A, B e imagen del espacio recorrido no tienen porque coincidir ni en el tiempo ni en el espacio. Puede ser una imagen de noche y las otras de día, eso sí siempre desde el interior del vehículo, no importa que se vea ventanilla, parabrisas, reflejos, etc. Es decir todo lo contrario, hablamos de una cápsula del tiempo y del espacio.

Continuación idea entrevistas:

La idea de la incorporación de las entrevistas, se podría intercalar con imágenes de médicos trabajando como si estuvieran haciendo una autopsia del material del cineasta (celuloide). Sería como restauradores de cine, pero en un sentido más de que fueran médicos.

La esencia de todo ello es que los especialistas están hablando de una filmografía en la que nunca nombran títulos (para que el espectador no pueda cogerse), ni fechas, ni el nombre del realizador. Hablan de tecnicismos, de tópicos, exaltaciones, de un material del que hace años que no han podido ver, ya que lo pudieron presenciar en alguno de sus contados pases, ya sean en museos, festivales, pases privados.

Es una filmografía que nunca ha sido telecineada y estamos en un tiempo (años adelante, película futurista) en que las máquinas ya no existen para poner en marcha ese material y poderlo visionar, sólo lo encontramos en una sala de autopsias para dar el parte, y posterior incineración.

El momento de ponerlo todo en un baúl y posterior incineración, al igual que las imágenes de la autopsia (aunque estas hay que pensarlo bien), podrían estar tomadas desde cámaras de videovigilancia con sus tiempos abajo (o arriba de la pantalla) y fecha. Que nos servirá para enclavar la fecha.

Creo que sólo lo haría con videovigilancia las imágenes del principio, empieza a recoger los fragmentos de la camilla y los coloca en el baúl, y volvemos a retomar ese fragmento al final del film hasta su incineración.

Las imágenes de videovigilancia serían mudas (inicio y final).

La imagen (negro) para llegar al metraje que pide su estandarización, se podría introducir para poner los bloques musicales (one plus one). Mientras que los sonidos atonales o difíciles de digerir serían durante le mismo proceso de la imagen, pero nunca en sincro.

[19/11/'07] lunes 13 :00h. bcn

Encuentro con Cristóbal, después de muchos meses (estuvimos antes de julio en Madrid).
Sugerencias de Obal de cara a ese extrañamiento y manipulación de la imagen:

- Sobre todo que sea una manipulación atemporal que no podamos situarla históricamente.

[20/11/'07] martes 21 :10h. bcn (clases presentación pelis)

Andrés Duque me da su conformidad para hacer de cámara en el proyecto LASTRE.
Se queda ansioso por saber más de los contenidos.

[21/11/'07] miércoles 16 – 20h. bcn (masterclass Paul Bush)

Durante la masterclass impartida por Paul Bush en el CCCB dentro de una de las actividades paralelas de L'Alternativa... vi unas imágenes sorprendes... o mejor dicho vi materializadas muchas de las ideas que tenía para LASTRE. Pero las mías llevan otra intención.

Algunos de los contenidos nuevos para LASTRE:

- Ascensores en las fachadas (de rascacielos) ascendiendo (con velocidades manipuladas en post-producción), la cámara enfocando hacia fuera, a modo de cámara de videovigilancia.

- Gráficos, a modo de salvapantallas. Que sirven para despistar, a la vez que dimensionar la "narración", extensión del metraje, dilatar los tiempos, relajar (la tensión acumulada por el sonido de los planos contiguos).

- Las imágenes tomadas en el interior del metro vacío, con movimientos extraños manipulados, llevando la imagen a 4 píxels, así com después desplazar estos píxels... trabajo de post-producción, extrañamiento, amenaza de la imagen, vigilancia capadora de libertad de "malas" acciones. Detalles del interior subterráneo (escaleras mecánicas, detalles difíciles de identificar).

Recapacitar los elementos de las miradas:

- hacia el exterior desde un interior
- del exterior al exterior
- del interior a un interior.

La única mirada exterior hacia el exterior es la de las nuevas herramientas no racionales, no educadas, libres que están en la naturaleza.

Todas la demás, aunque miren hacia fuera están tomadas desde un interior protegido (ascensores, coche-carretera).

Está claro que vamos a tener un rodaje en diferentes localizaciones, con diferentes soportes, y un gran empeño por el tratamiento de la imagen.

Un largo proceso de post-producción, con perseverancia.

Muchas pruebas de montaje.

[23/12/'07] domingo 20h. bcn

«Lo que ha seguido siendo mi regla, que encuentro más simple y que permite hacer otra cosa, es hacer lo que uno puede y no hacer lo que uno quiere: hacer lo que se quiere a partir de lo que se puede, hacer lo que se quiere: hacer lo que se quiere a partir de lo que se puede, hacer lo que se quiere con lo que se tiene, y nada de soñar lo imposible. Si se tienen 50 millones y no hay iluminación, se hace con 50 millones y sin iluminación. Y de ahí se deduce otra cosa: se hace lo que se puede y se intenta querer; creo que ahí está el acierto. Yo siempre he hecho eso. Es la única de mis películas [*A bout de souffle*, 1959] que ha tenido un verdadero éxito y que ha ganado dinero: diez o veiente veces lo que costó.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pág. 33.

[24/12/'07] lunes 11:30h. bcn

«Había otra regla, y es que los primeros films son siempre muy largos. Porque la gente, en efecto, después de treinta años, intenta meter todo en su primera película. Así que son siempre muy largas. Y yo no había faltado a la regla, había hecho un film [*A bout de souffle*, 1959] que duraba dos horas y cuarto, dos horas y media; y eso era imposible, era preciso que no durase más de hora y media, por contrato. Entonces, me acuerdo muy bien de cómo se inventó ese famoso montaje o... que se usa hoy día en los films publicitarios: cogimos todos los planos y sistemáticamente se cortaba lo que podía cortar, pero tratando de conservar el ritmo. Por ejemplo, había una secuencia entre Belmondo y Seberg en el coche, en cierto momento, que estaba hecha a base de plano de uno, plano del otro, según hablaban. Entonces, cuando llegamos a esta secuencia, que había que acortar lo mismo que las demás, en lugar de cortar un poco de los dos, la montadora y yo lo echamos a cara o cruz, diciendo: "Mejor que recortar un poquito de uno y un poquito del otro y hacer planos muy cortos de los dos, vamos a conseguir abreviar la secuencia en cuatro minutos suprimiendo a uno o al otro, y luego simplemente se montarán los fragmentos seguidos, como si se tratase de un solo plano". Así que echamos a suertes entre Belmondo y Seberg, y le tocó quedarse a Seberg. Se hizo así, quiero decir... no es ni mejor ni peor. El principio es hacer lo que se puede. Cuando se tienen cuatro francos en el bolsillo, bueno, pues se las arregla uno para comer con cuatro francos... todos los parados hacen eso; hasta los ricos hacen eso: con cuatro

millones, Rockefeller hace lo que puede hacer con cuatro millones. Es la realidad: se hace lo que se puede, no se hace lo que se quiere. En cambio, se intenta hacer lo que se quiere con el poder que se tiene. Era preciso llegar a la hora y media; mejor que lamentarse, diciendo: “No, no cortaré nada”, lo que hacía falta era cortar, sí, pero ver si eso permitía no sentirse forzado. Porque el ritmo, ¿de qué depende? El ritmo viene de una obligación y de cumplir en un cierto plazo esa obligación. Hay gente que se fuga de la cárcel con mucho estilo. Fidel Castro se fugó y luego volvió a La Habana con un cierto estilo, con un cierto ritmo y una cierta obligación, en un tiempo dado. No dijo: “Batista tiene sesenta mil hombres que me esperan en las calas, así que no volveré hasta dentro de ciento cincuenta años, cuando tenga doscientos cincuenta mil hombres a mis órdenes”. Tenía una obligación. Eso es lo que hace el estilo y el ritmo. Y eso no significa en absoluto plegarse, al contrario, significa reforzarse y flexibilizarse. Y el ritmo procede de los pasajes en los que uno ha conseguido hacerse flexible.

Pues en esa película el montaje se encontró así. Y me parece que, a veces, son los mejores momentos, precisamente; son momentos en los que hay una gran libertad de ritmo: primero hay una obligación y luego hay una gran libertad de ritmo para cumplirla.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 36 - 37.

Viaje de ida. BCN – LLEIDA. 24/12/'07. 3 horas 36 minutos de viaje.

Vuelta. LLEIDA- BCN. 26/12/'07.

Idea y conclusión.

Las entrevistas a los expertos, historiadores, etc.

Realizarlos a los invitados de Xperimenta '09.

Tipo Craig Baldwin, Paul Arthur, etc. Las imágenes definitivamente irán sin audio, pero con subtítulos.

Algunos de los textos podrían ser del libro de Godard. Ya que vemos que son los actos (textos, libros, clases, conferencias, etc.) hechos con pasión los que empujan a salir adelante salvando todos los obstáculos por muy difíciles que sean.

[29/12/'07] Sábado 12:37h. bcn

«Recuerdo que con *A bout de souffle*, o como no sabía nada, hice lo que veía que se hacía, pero al tiempo me entró el pánico a fuerza de escribir. Me acuerdo muy bien de un buen día... me dije: “Bueno, ya no escribo más, voy con lo que tengo hecho y luego ya veremos”, porque era absolutamente imposible, me asustaba por nada, diciéndome: “no lo consigo, no me sale”, y era evidente que no podía conseguir sólo con un lápiz y papel lo que debe hacerse de otra manera. No es que un lápiz y un papel sean malos, es que lo que hay de malo en el cine tal y como se hace es que siempre se hace en el mismo momento, antes. Y yo pienso que está bien hacerlo un poco antes, otro poco después, no todo el rato. Y desde esa época ya no he escrito más guiones. Siempre he tomado notas, he tratado de organizar esas notas de una manera bastante sencilla, con un principio, una mitad y un final cuando hay una historia, o con un tema que se desarrolla lógicamente, intentando seguir una cierta lógica. Y luego, después, de repasarlo de memoria, un poco como un músico trata de tararear la melodía.

En efecto, esto me ha aislado mucho de los demás. Con un operador como Coutard, que era una persona sencilla, que escuchaba, la cosa iba bastante bien, porque no se planteaba

treintaiséis cuestiones, él me seguía bien y no se sentía molesto; pero con los demás sucedía más bien lo contrario.

He hecho películas un poco como dos o tres músicos de jazz; se elige un tema, se toca y luego se organiza.

Pero ahora no sabría muy bien, precisamente, cómo trabajar con actores; porque hay que organizarlo siguiendo un sistema económico, y lo que yo he intentado ha sido cambiar un poco el sistema económico para conseguir otra cosa. Pero el sistema económico depende del todo, de la sociedad en la que se vive y que no puede cambiar por las buenas. Así que hoy está uno un poco aburrido de eso.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pág. 48.

«Efectivamente, el cine no se enseña porque es algo que no se aprende así, como la literatura. De todos modos, hace mucho más tiempo que se enseña a leer y a escribir. No creo que yo sepa hablar; y, por ejemplo, cuando tengo poco que decir hablo mucho, y entonces la gente cree que uno tiene mucho que decir, cuando ocurre lo contrario. Si se quiere, hago lo mismo que la televisión. Se habla mucho para decir poco o para que se retenga algo. Pero entonces, no debería hacerse así. Y es eso lo que saco en limpio hoy día.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pág. 49.

«Sí, llegar a inmortal¹⁵⁶... Todo eso son un poco frases, frases brillantes. Un poco demasiado, al principio, dada la cultura en que me eduqué. Porque hay una posibilidad ahí, para mí, de ver un poco mi propio pasado en una historia en la que yo mismo tengo una historia que, en otro sitio, no me sería posible ver. Se ha hecho porque aquí es más fácil tener películas a nuestra disposición, y verlas hablar un poco sobre ellas; y quizá luego, a fuerza de hacer eso, se pueda establecer un proyecto más preciso, porque es la ocasión de hacer algo que no he podido hacer en otro sitio. Y, además, el buen trabajo se hace siempre un poco en el exilio.

Québec, o el Canadá, es un territorio que es un poco como si de un banco de hielo se hubiese desprendido un témpano, que forma parte de América pero que va un poco a la deriva. Los canadienses son también exiliados; no lo saben: de ahí vienen sus problemas, y por eso, sobre todo, quizá, en Québec, no son en absoluto exiliados de Europa, sino, en mi opinión, exiliados de América. Yo soy un exiliado de Francia.

No se puede hacer nada más que cuando se es dos. A veces, cuando se está completamente solo, es preciso estar en una situación de ser doble: traidor de su patria, o de doble nacionalidad... en fin... en una situación de ser doble, efectivamente. Lenin tuvo todas sus ideas cuando no estaba en Rusia. Luego, tuvo mucho trabajo que hacer, se equivocó la mitad de las veces y después se murió. Pero su gran período de creación fue cuando estaba exiliado en Suiza, cuando en Rusia pasaban hambre mientras él se paseaba en bicicleta por las montañas que dominan Zurich; y es allí donde razonó mejor, cuando se encontraba a la vez en dos sitios.

¹⁵⁶ (41 original pág. 65) Sin duda, Godard responde a una pregunta acerca de la frase con que el escritor Parvulesco (Jean-Pierre Melville) replica, en *A bout de souffle*, a un periodista que le interroga sobre cuál es su máxima aspiración: “Llegar a inmortal y después morir”.

Lo interesante del cine o de la creación de imágenes o cosas semejantes es la posibilidad de compartir con otros el hecho de estar en dos sitios a la vez. Pero debiera ser, además, un lugar de comunicación, y lo es, pero de un modo que impide toda comunicación.

Las universidades me han parecido un lugar extraño, lleno de enfermos, como cárceles o instalaciones militares, y después de todo... bueno, se trata de la cultura, yo formo parte de ella, me molesta menos, pero son lugares completamente exiliados de la realidad, que a veces producen las oportunidades de paro que habrá después. Son lugares que resultan bastante extraños. No me molesta estar en una, pero no le veo mucha diferencia de un hospital. Es un lugar enormemente poderoso, y es interesante hablar en una universidad americana o derivada de la americana; para empezar, porque tiene capacidad para pagarle a uno un poco... Porque, en efecto, si no me pagasen, si el proyecto que tengo con el Conservatoire no fuese un proyecto de producción que debe conducirnos a una historia del cine de la que el Conservatoire será también coproductor, yo no estaría aquí. Y le dije a Losique que no me interesaba venir como conferenciante, si no podía considerarme como coproductor de algo que hacer, bien o mal. Así que a eso se debe que haya venido a Québec. Y luego, después, intento... no explicármelo, porque no pretendo explicar todo, saber por qué, cómo... pero me digo: "Vaya, de todos modos no es por casualidad". No he hecho esto en Estados Unidos. No hubiera encontrado estas condiciones, porque no hay allí nadie que haga del cine a la vez un placer y un negocio, como Losique, a quien considero un productor... Yo siempre me he entendido con los productores; y además, no era para ir a un sitio más lejano. Y me parece que es un productor más interesante que un productor de Hollywood, pongamos por caso... igual que uno o dos que conozco en Francia, con los cuales, precisamente, se puede hacer un poco otra cosa que estrictamente ser pagado por escribir un guión y después acabar con *Fallen Angel* o *Close Encounters of the Third Kind*, lo que es un poco simplista. Y sobre todo, la vida que hay alrededor de eso no es tampoco muy interesante.

Así viaje un poco; esto tampoco es muy divertido, se ve cada cosa... Pero, después de todo, a cada uno su vida. Es una gran fábrica, yo utilizo los medios de comunicación. La comunicación me interesa, y me digo, además... En Canadá, para empezar, se habla una lengua que conozco un poco; si hubiera tenido que hacer esto en inglés, no hubiera podido. No voy a psicoanalizarme en una lengua que no conozco. Al mismo tiempo, es un país que me parece exiliado de algo. ¿De qué? Un poco de su propia identidad. Ahora bien, ese tipo de países me interesan mucho, por haber tenido yo mismo siempre una doble nacionalidad, por haber vivido entre dos países muy próximos entre sí, Suiza y Francia, que para vosotros son países bastante semejantes, pero para mí son países completamente diferentes. Me gano la vida en francos franceses, luego tengo que cambiarlos por francos suizos, el franco suizo está muy caro, a causa de la debilidad de todas las restantes monedas, que van a refugiarse en él... Son cosas interesantes... bueno, en las que se ve la comunicación.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 58 - 60.

[06/01/'08] Domingo 10h. bcn

«Simplemente, me parecen interesantes primeras figuras como Nixon; por ejemplo, la historia del Watergate, que ha sido pronto olvidada. Y este es un asunto que habrá que tratar, y que será una de las prolongaciones de la historia del primer plano, porque el primer plano se inventó. Pero las primeras figuras de la Edad Media, o Luis XIV, no tienen nada que ver con Hitler o con Nixon, cuya imagen es muy diferente. La imagen de Luis XIV estaba únicamente en las monedas; ésa era la única imagen que la gente conocía, y no había muchas otras imágenes en circulación, salvo una o dos imágenes piadosas. Pero la gente conocía a Luis XIV, en su época, porque le veía todos los días en las monedas. Es la historia de la máscara de hierro; era realmente necesario que no

existiesen dos Luis XIV que se pareciesen, así que era preciso ponerle una máscara, ya que hubiese sido reconocido inmediatamente, simplemente porque la gente conocía el perfil de Luis XIV por las monedas

Así que lo de la primera figura, o el primer plano hoy día, no ha sido inventado por la pintura; pero con un primer plano no el movimiento lo que se aproxima y sobre lo que se dirige el foco, sobre lo que se hace la luz; de hecho, se dirige la luz como en un interrogatorio policíaco. La luz es un cono que ilumina, que forma un círculo, y luego se pone algo dentro... produce una mancha de luz que destaca. El primer plano ha sido inventado por el cine. La historia de la primera figura y del star-system, que es una derivación del primer plano y que luego ha repercutido sobre la política, ya que la televisión es el soporte principal de los actores políticos... Por lo demás, todos los políticos actúan como actores, y los actores actúan como pequeños políticos también. Así que me parece que se trata de cosas muy interesantes. Y enlazar esta historia, por ejemplo, el fascismo, en el que Hitler ha jugado con esto de forma muy consciente. No había televisión, pero tenía radio, y se sirvió enseguida de su voz y de la radio, y en sus mítines de un cierto tipo de iluminación. Hay comparaciones muy reveladoras que hacer, y ver eso en la historia del cine, que lo traduce en imágenes... Y me parece que las primeras figuras son muy interesantes en ciertas ocasiones, porque son una especie de fenómenos... com el cáncer, una especie de proliferación de la personalidad bastante simple de un individuo, que se hace algo enorme de golpe. Pero está mal visto, porque no se sabe ver bien, si se quiere mostrar, o se sabe ver, pero no se muestra... Entonces, se pueden ver las cosas como en una plaqueta de microbiología, en la que se ve de golpe cómo se forma la enfermedad, se puede ver con las primeras figuras un fenómeno como Watergate o Hitler y explicar cómo se ha producido. Y se comprende muy bien que no se quiera mostrar, porque una vez se ha visto, visto está. Pero mientras no se haya visto....»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 62 - 63.

«Los niños al nacer o los viejos al morir no hablan, ven cosas. »

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pág. 82.

«Por el hecho de que precisamente dentro del cine, que es el sitio donde se puede cambiar con más facilidad... hasta en la industria del cine, con mucha más facilidad que en la literatura, en las artes (lo que se llaman las artes), porque hay menos, hay menos films hechos que libros impresos. Es más fácil cambiar la forma de hacer un film, simplemente porque hay menos. Hay menos personas, hay menos gente... El número de personas que hacen cine en Francia es menor que el número de personas que escriben. Debiera ser más fácil cambiar la relación entre una cámara y una mesa de montaje que cambiar la relación entre una prensa, o una cadena de montaje, una mesa, una máquina-herramienta en la Renault o en la Ford. Ahora bien, precisamente es donde menos se cambia. Hasta un coche no se fabrica del mismo modo que se fabricaba. Una cámara... si se mira un "Mitchell", es exactamente igual que hace setenta años, no ha cambiado en absoluto.

Todo el mundo exige el cambio. Pero no. Querrían mejorar sin cambiar nada. Porque cuando hay que cambiar... cambiar es muy cansado, cambiar cuesta. Pasar de cinco años a treinta años, ¿cuánto requiere? Requiere veinticinco años. Es cansado, hay que ir a la escuela, hay muchos problemas... es cansado. Podría suceder de otra manera. Pero cambiar es difícil. Nacer, puede hacerse con menos dolor, y con menos dolor ligado al moralismo del dolor. Y yo creo que el cine es un medio en el que es relativamente fácil cambiar, porque tiene importancia... y hasta ahora

podría ser más fácil. Ahí se ve que la gente del cine se aferra a su puesto aún más que en otros sitios

Se le puede prometer a un operador que dice que no se le paga bastante, o a un obrero... le dices: "Bueno, te voy a pagar más..." (esto es lo que yo dije, y me dí cuenta de que era un poco ingenuo) "... te voy a pagar más, pero escribe un poco de los diálogos". Pero él dice: "Serán malos, yo no sé escribir". Yo le digo: "Ya sé que serán malos; pero el hecho de que sean malos me ayudará a encontrar los buenos. Así que déjame que te pague para que al menos te molestes en escribir unos diálogos que serán completamente gilipollas, pero que a mí me darán, al menos, un punto de partida para encontrar los adecuados. Incluso será más fácil, porque tendré ya algo gilipollas al principio, encontrar algo menos gilipollas". Pues bien, él nunca cogerá la pluma; él es operador, y no cogerá la pluma, ni siquiera si se le dice: "Escribe sobre ti mismo". Sobre sí mismo, menos todavía

A hablar está dispuesto, porque no se imprime en ningún sitio. ¡Para hablar sí, la gente habla en el cine! Aún más que en la vida, porque en la vida están limitados por el trabajo: los alumnos no tienen derecho a hablar en clase, los obreros no tienen derecho a hablar en la fábrica, los estudiantes apenas tienen derecho a hablar, las secretarias en absoluto, etc. Así que, en efecto, en el cine, en todos esos sitios, están en los lugares privilegiados: actores, directores... esos hablan mucho, ¡sin parar!

Cuando se les dice: "Rodad en lugar de hablar"... Jamás... Se ha intentado hace poco y ha sido una catástrofe. Se intentó pagar regularmente a los operadores con los que trabajamos, diciéndoles: "Se os da un tema y nos traéis algunos planos. Y además, eso servirá de prueba de un material de un tipo nuevo". Pero fue una catástrofe, hubo que para, porque eran incapaces de tratar de interesarse por algo; porque en ese momento habrían hecho cine y eso no está al alcance de todo el mundo.

Los aficionados... hacen la fortuna de Kodak; ruedan muchos planos, pero siempre ruedan un solo plano: ruedan un plano durante las vacaciones, un plano en Navidades, tal vez un plano cuando nace un niño... pero no ruedan otro plano detrás de eso plano. Así que, una vez que ruedan un plano, ¿qué necesidad tienen de más? Puede que se trate de algo que a lo mejor en ellos es natural, pero que no es natural, para mí, entre los profesionales del cine. De manera que mi enemigo es el profesional del cine que, de hecho, rueda aún menos que el aficionado. Por lo menos, al aficionado puedo preguntarle: "Pero, al hacer ese plano, ¿por qué no haces otro?". En su caso, al menos puedo tener una conversación sobre el cine verdaderamente auténtica. Y él se dará cuenta de que, en efecto, tener que hacer otro plano equivale a empezar a querer contar una historia. Y eso a él no le hace falta; no es eso lo que se le pide... no todo el mundo tiene que hacer películas. Pero a los que tienen que hacerlas sí que se les podría pedir que hiciesen eso.

¿Profesional? Depende en qué sentido, bien sea elogioso o peyorativo. En general, cuando yo discuto con los profesionales, les acuso de no ser profesionales, porque ellos se reivindican como tales. Pero, frente a otros profesionales que me acusan de no ser un profesional, pues bien, entonces yo reivindico la condición de aficionado, y les digo: "En efecto, no sois aficionados (69. Aquí juega Godard con los términos "cinéaste amateur", y "cineasta aficionado", y "amateur de cinéma", que podría traducirse por "aficionado al cine" o, incluso, por "amante del cine"; pág. 91) al cine, sois profesionales todavía peores que los profesionales del base-ball..."

Sí, así es, es una casta... Eso es más o menos, es la mafia, y la gente les tiene miedo. Y se ve claro con el video, que podría ser un poco más sencillo y que al mismo tiempo es algo que se especializa muy deprisa... así están las cosas, y la gente no se da cuenta de lo que podría hacerse con él, y de ese modo no se hace nada.

Se puede decir con relación a lo que se llama a un buen obrero o una mala obrera. Se puede decir: una mesa está bien hecha o está más bien mal hecha... y luego se puede discutir; si cuando uno no se sienta encima se rompe, y el tío dice: "Pero la he hecho yo, yo soy un profesional", se le puede decir: "Bueno... eres un mal profesional".

Ahora bien, el cine es tan fácil como hacer cualquier otra cosa. Pero la gente le insulta a uno mucho, y de hecho, entiende, creo yo, bastante poco. Pocos operadores entienden el

funcionamiento de la cámara y sabrían, si no arreglarla, al menos llevarla a arreglar. Hasta en la propia casa Kodak hay pocas personas que sepan lo que hacen.

Algo que me parece abusivo en el cine y no se da en otras profesiones, y que es una de las cosas que le critico, es que a menudo las personas que hacen películas no las hacen constantemente. No es un oficio digamos regular; salva antaño en Hollywood. Y por eso las películas eran... digamos mejores, con todo, me parece, por lo general; el film medio era mejor que el film medio actual; tenía un poco más de cosas dentro. Eso se debía, simplemente, a que la gente estaba pagada al día por los grandes estudios y que, de buen grado o de mal grado, iba a fichar, como en una fábrica, ya que en la cantina hablaban de unas cosas y otras con otras personas que hacían lo mismo... había un "savoir-faire" medio, una armonía media, que se podía criticar, pero que existía; y hoy ya no existe.

Mientras que cuando alguien... cuando un actor, un director que no ha rodado, no ha tenido acceso a una cámara y a una mesa de montaje durante un año, y de pronto tiene acceso... bueno, extrañamente, en el cine pasa una cosa que encuentro enormemente pretenciosa, que consiste en que... no sé... Richard Burton, o Brian De Palma, que no ha rodado durante un año, si se le ofrece un film pensará sinceramente que es capaz de hacerlo, incluso si durante un año no ha hecho ninguno.

En mi caso, es verdad, porque todo el tiempo estoy haciendo cine; de la manera que yo vivo el cine, se está todo el tiempo haciéndolo. Pero él no. Ningún piloto de avión, si no ha pilotado un "Jumbo" durante un año, se atreverá a cogerlo y hacer el vuelo Montreal-Johannesburgo. En cambio, en el cine se hace eso.

Y ¿en qué estado quedan los espectadores que ven películas hechas por gente de cine que no ha trabajado durante uno o dos años? A veces salen indemnes, pero creo que otras veces salen muy mal librados.

Y ni siquiera se dan cuenta; cuando se les dice esto, lo encuentran perfectamente normal.

Todavía un reportero está a menudo haciendo reportajes, así que siempre sabe hacer fotos. Pero si no se hacen fotos con regularidad, ya ni siquiera se sabe enfocar. En el cine, pasa algo parecido: se cree que se sabe. Y eso es un mito... es el oficio... este arte, por el hecho de que es algo a la vez enfermizo, porque es algo enfermizo y enormemente popular. »

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 82 - 85.

«Yo trato de hacer película para que sean vistas, o con personas que tengan necesidad de hacerlas para sí mismas. Lo mismo que un médico tiene necesidad de una radiografía y que el enfermo tiene necesidad de ese médico, y que en un cierto momento los dos tienen necesidad de la radiografía para tener una relación entre ellos. Yo trato de hacer películas así, es decir, de necesitarlo. En efecto, yo tengo un lado un poco de discípulo, o de eterno discípulo, o eterno profesor, no sé cuál de los dos... pero necesito ver más lejos y hacer algo para aprender, leer un mapa para viajar.

Sí, pero pensar en un público... para tres cuartos de la gente, es una estafa. Dicen "hay que respetar al público", "hay que respetar en el público", "hay que pensar que tal película aburrirá al público"... Hay que pensar, sobre todo, que si tal película aburre al público, pues bueno, no irá a verla, y que la persona que dice eso, si pone dinero en la película, lo perderá. Así que harían mejor diciendo: "Hace falta que trate de atraer al máximo de público, para que yo gane el máximo de dinero..." ...lo que es algo perfectamente correcto, pero hay que decirlo. No hay que decir: "No hay que aburrir al público...", "No hay que...". En ese momento, eso no significa nada.

Precisamente, durante mucho tiempo mi primera reacción consistía en partir de la verdad en que estaba, y decir: "Pero el público, se habla de él sin parar, pero yo no lo conozco, no lo veo nunca, no sé quién es". Y lo que me ha hecho pensar en el público son los grandes fracasos,

fracasos tan estrepitosos como, por ejemplo, el de *Les Carabiniers*, que en quince días no tuvo más que dieciocho espectadores. Entonces, me pregunté: “Pero ¿quién diablos eran? Eso es lo que quisiera saber. Me gustaría ver a esas dieciocho personas, que me enseñasen su foto...” esa fue la primera vez que pensé de verdad en el público. Pero no podía pensar en ese público. No creo que Spielberg pueda pensar en su público. ¿Cómo se puede pensar en doce millones de espectadores? Su productor puede pensar en doce millones de dólares, pero pensar en doce millones de espectadores... ¡es absolutamente imposible! O, si no, hay personas que pensaban como él, pero, en efecto, hay que ver quiénes son estas personas. Y cuando yo veo que mi hija no puede soportar cinco minutos de un film de los que hago, pero sí aguantar horas y horas de publicidad o de series americanas, eso me afecta; me digo: “Pero esto no sirve absolutamente para nada...”. No puedo guardarle rencor, y al mismo tiempo se lo guardo... pero a veces me joroba pagarle la comida. Entonces, pienso en el público; en ese caso tengo una relación real.

Cuando uno hace un film, o de pronto se atreve a decir algo que normamente no osaría decir, algo grosero, por ejemplo, o... no sé, algo que uno no se atreve a decir... -porque la sociedad está hecha así... o mostrar... en la pantalla uno no se ve anda con remilgos, lo hace. Y no se preocupa uno porque no conoce a los chinos que van a ver eso, o los afganos, o los negros, o los suizos, o los polacos. Ni siquiera sé quién va a verlo, estoy perdido, no me preocupa eso. En cambio, desde el momento que dejé París y vivo en provincias, desde que empecé a vivir en una ciudad muy pequeña y en un país tan puritano como Suiza, y hago en esa pequeña ciudad un film, sé que el carnicero que va a verlo me conoce, y eso cambia todo. Eso se debe a que hago televisión, sé que va a ver la imagen que yo hago, y sé que su hijo va a la escuela con mi hija... y que a partir de lo que hago como imagen, bueno eso jugará... -como en un ciudad pequeña o en ciertos países o...- eso jugará un cierto papel... en ese momento uno empieza a pensar en el público. Y para eso la televisión es mucho más interesante. Y es el hecho de decirse uno... no qué público, sino... “eso existe, la gente puede verlo...” Y, en consecuencia, efectivamente, si vuelvo a hacer una película después, bueno, voy a pensar que algunas personas la van a ver, y ahí estoy de nuevo perdido, porque me pregunto: Pero, ¿en qué cine...? ¿En qué condiciones ven las películas...? Se trata de condiciones de ‘no man’s land’ (71. En inglés en el original: “tierra de nadie”; pág. 91), así que eso le hace a uno sentirse un poco perdido, precisamente. Uno querría hacerlo pero, al mismo tiempo, se dice uno que no es capaz de hacer ni siquiera lo que querría hacer, porque o bien le joderán a uno, y uno no quiere que le jodan, o bien se convertirá uno en dominador y uno no quiere ser dominador... así que uno se dice: más vale hacer pequeña televisión de barrio. Por desgracia, ¡no existe!

¿Quién piensa en el público, en la Paramount? No en el director. En todo caso, puede acabar pensando en él, en mi opinión, si ha recorrido, a su manera, el mismo camino que yo. Esto es, en los momentos, en los lugares en que recibe lo que ha hecho. El aparato de televisión es esencial en ese momento. Un film como *Numéro Deux* no lo haría en el sitio en el que vivo, porque ya no podría ir al café, porque me sentiría demasiado violento si fuese al café de Flore después. ¡Lo digo en serio, de veras... me ha costado quince años, de quince a veinte años pensar eso!»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 86 - 88.

«No se comunica en abstracto. Se vive en una sociedad con dinero, que hace que se ejecuten órdenes y que, en efecto, se condene al jefe... ¡lo que es completamente disparatado! Se condena como criminal de guerra al jefe que dado la orden de disparar. ¡No ha hecho más que decir una palabra, y una palabra no es una cosa muy peligrosa! En cambio, el que disparó, los miles de soldados que dispararon... como no hacían sino ejecutar las órdenes (¡y ejecutar personas al mismo tiempo!)... sino ejecutar órdenes, en ese momento no han hecho más que obedecer. Y

¿qué es lo que se protege? El hecho de obedecer. A veces, se protege el hecho de desobedecer sólo un instante, porque durante un instante eso estaba bien, pero luego...

O, en términos cinematográficos: un sindicalista que film a un jefe de Estado y que luego se queja de que ese jefe de Estado le dé un salario bajo. Pero le filmará, y hará su trabajo. Pero ¿cómo puede hacerlo? No se puede encuadrar en abstracto. No se puede filmar a Pinochet inocentemente. Puede uno negarse a filmarlo.

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 88 - 89.

«Yo era un poco el productor, porque muy pronto me dí cuenta de que en una película lo importante era controlar el dinero; el dinero, es decir, el tiempo; es decir: tener el dinero, poder gastar el dinero al ritmo y al gusto de uno. Siempre me acuerdo de que, cuando le pedía dinero, mi padre me decía: “Dime lo que quieres y yo te lo compraré”... Eso no servía para nada. Lo que yo quería era dinero y poder gastarlo como quería. Y ese ha sido mi principal esfuerzo en el cine: primero, hacer admitir que incluso si no era yo el que firmaba los cheques, en definitiva era lo mismo. Yo decía “se hace esto”, “se hace aquello”, “se cambia de opinión”, “no se cambia de opinión”... Ese es el verdadero poder, que muy poca gente tiene, creo yo... excepto gente muy pobre; entonces se les deja controlar el dinero, porque, como hay tan poco, no es peligroso. Pero a partir del momento en que hay mucho, el verdadero poder no está en las cantidades, sino en el tiempo en que se gastan.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pág. 94.

«Si se le preguntase al espectador: “¿Cómo se hace el cine?” después del film ruso, podría decir: “Bueno, consiste en poner la cámara por todas partes y luego tratar de filmar un poco en todas partes, tanto a la gente que trabaja como a la gente que hace deporte o la gente que hace esto...”, podría decir: “Pues bien, el cine consiste en eso”. Si en cambio, hubiese visto *The Bad and the Beautiful*, podría decir: “Bueno, por lo que veo, el cine es, en cualquier caso, cuestión de dinero... hay alguien que tiene dinero, que se lo da a otro, y luego ese otro finge ser un artista, pero en realidad...”; en fin, podría decir algo. *Le Mépris*... podría decir: “Bueno, no sé muy bien, veo a gente que trabaja en el cine y luego veo que eso deteriora un poco sus relaciones, así que no debe ser un ambiente...” ... Pero después de *La Nuit américaine*, ¿cómo podría describir lo que es hacer un film? Diría... no sé qué diría... sería incapaz de...

Y a eso se debe precisamente que sea poderosa, porque reafirma a la gente en su idea de que es un misterio y que además, al mismo tiempo, se conoce muy bien ese misterio, ya que se dan cinco o seis dólares a la semana por ir...

El cine o la televisión deberían ser más como los periódicos de provincias, hay pequeños diarios. Aquí los estudiantes... imprimís un periódico para vosotros; los hay que hacen un pequeño periódico para la universidad, y no se dicen: “Es preciso que este periódico se distribuya en el mundo entero”, lo aceptan como algo interno. Yo creo que con las películas pasa exactamente lo mismo. Puede haberlas que sean, quizá, para todo el mundo, pero lo que está mal es partir de todo el mundo desde el principio. Yo creo que eso tiene consecuencias muy malas, de las que la gente no se da cuenta.

Los films rusos, por ejemplo (por eso hay que ponerlos de vez en cuando), funcionaban en todos los sentidos; fueron demasiado aprisa, hubieran debido ir un poco más despacio, tratar de funcionar durante más tiempo. Hasta en el film de Dreyer, hay de todo modos un plano de cada tres o cuatro que es... no es que no sea bueno, es que no hace falta; podría estar hecho de una

forma más sencilla. Y uno no se da cuenta; y es que uno se ve arrastrado por el movimiento de contar una historia sin dejar un hueco. Un film debe contar la vida, pero, al mismo tiempo, debe contarla con tal concentración que hay que evitar, por encima de todo, que tenga alguna relación con la vida de la gente, porque la vida de la gente está hecha de huecos, de agujeros, de sacudidas, de cosas que van muy deprisa o muy lentamente. Pero es preciso que todo avance con regularidad durante una hora y media, con una cierta forma, porque, si no, no lo soportarían. De hecho, esto es lo que opina la persona con la que trabajo un poco, que se llama Anne-Marie Miéville (89. Colaboradora de Godard desde la fundación de Sonimage, ha intervenido en todas las películas que ha hecho desde 1974; pág. 109) y que siente una gran reticencia hacia el cine, que le parece un poco repugnante porque lo encuentra un tanto inútil.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 104 - 105.

«Pero hay una cosa que siempre me ha desconcertado, que es: “¿Cómo se pasa de un plano a otro?, es decir, a fin de cuentas, ¿por qué se hace un plano después de otro? Ayer hablábamos del cineasta “amateur”, que no filma más que un plano. Filma a sus niños, o a su mujer que sale del agua, en la playa... y luego en Navidad... o en su aniversario... Esa es, por lo demás, la publicidad de las cámaras: “Filme a su niño soplando las velas”... pero no hay nunca dos imágenes. La Kodak dice: “Filme tal imagen”, pero no le dice después: “Filme la imagen del momento en que le pega la bofetada”... pero entonces, sería preciso que se tuviese interés por la vida familiar... Bueno... se tiene interés por la vida familiar porque se vive, pero haría falta que el papá o la mamá que filma pensase que la película va a ser útil para las relaciones que tienen en la familia; entonces tendrá la necesidad de hacerlo: sólo por eso. Si no tienen la necesidad de ello, no hace falta que hagan cine. Los cineastas aficionados no lo hacen; no tienen necesidad de ello. Pero con los cineastas profesionales, que no sólo ponen un plano detrás de otro, ponen ochocientos, unos detrás de otros, se puede apostar muy bien (y es lo que sucede actualmente) que esos ochocientos planos son todos el mismo: es un plano multiplicado por ochocientos. Entonces, se coge a los actores para mostrar... o se cambian los títulos de las películas, únicamente porque si se conservase el mismo título, la gente dejaría de ir. Entonces, como están enormemente embrutecidos por el trabajo —en la universidad o en la fábrica— que han hecho, no se dan cuenta de que se trata de la misma película. De vez en cuando, cuando está en ruso, japonés... tienen la impresión de que es un poco otro film... pero apenas. Creo que es así.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pág. 105.

«Mi problema, en nuestra sociedad (91. Se refiera a Sonimage; pág. 110), consiste en ser tres. Si pudiera contar con un operador, pero un operador que esté dispuesto a hacer algo más, no sólo la fotografía, o que por lo menos necesite la fotografía... pero para él mismo; y que esté contento, por lo tanto, de ganarse la vida y de venderse, que le sea necesario, que tenga necesidad de una foto también para él, no sólo para la agencia o par mí si se la pido.

Si es un operador, vale. Si es un financiero... un financiero. Si es un guionista... un guionista. Si es un actor... un actor... tanto da, cada uno será un poco el tercero. Pero no lo hemos logrado. Efectivamente, se piensa... las grandes películas de Hollywood se hacen solas, a veces con dos, cuando son buenas, cuando son mejores. Y si, por ejemplo... me he dado cuenta hace bastante poco de que la fuerza de la Nueva Ola, de que si pudo, en un momento dado, abrir una brecha en Francia, fue porque éramos simplemente tres o cuatro que hablábamos de cine entre nosotros. La fuerza del cine medio americano de antes de la guerra procedía de esas personas que estaban todo el día juntas y que hablaban por la mañana, en la cantina o en otro sitio de un fábrica; era

una fábrica, pero una fábrica de un tipo muy particular, lo que explica que pudieran hablar. Mientras los obreros de Detroit o de la Renault no tienen medios para hablar, están demasiados cansados para hablar. Y de que cada vez que ha habido lo que se ha denominado una “escuela” o algo así... las cosas han funcionado mejor. El cine está más cerca de la pintura, en ese sentido. Cuando se ha dicho “la escuela impresionista” o... algo así... Picasso y Braque hablaban entre sí de pintura. Luego, cuando se hicieron célebres, no han vuelto a hablar. Eso es lo que ha sucedido entre nosotros: desde que hemos hecho una película, no nos hemos vuelto a ver, y vuelta a empezar... Hasta el reciente cine americano: Coppola, Scorsese, De Palma son personas que estaban un poco agrupadas en algún sitio y que en un momento dado se han visto y han hablado de cine entre ellos. Luego... se acabó (92. Buena parte de los cineastas americanos de la última hornada, que fueron juntos a la universidad o algo parecido, siguen colaborando asiduamente: Coppola produce films de George Lucas o Carroll Ballard, Lucas de otros, Milius actúa como guionista o productor de Coppola o Spielberg, Scorsese y Paul Schrader siguen trabajando juntos, etc., etc.; pág. 110). Lo mismo que los alemanes (93. Aparte de realizar films colectivos como *Deutschland im Herbst (Alemania en otoño, 1978)*, muchos de los integrantes del “Nuevo Cine Alemán” siguen trabajando juntos y distribuyendo o produciendo sus películas a través del Filmverlag der Autoren; pág. 110). También el neorrealismo italiano. En un momento dado, Rossellini hablaba con Fellini (94. Roberto Rossellini y Federico Fellini, al comienzo de sus luego muy divergentes carreras, hicieron algo más que hablar: Fellini colaboró en el guión de varias de las primeras películas de Rossellini y fue uno de los intérpretes principales de *L'amore (1948)*; pág. 110). Y eso, con respecto a los demás, ha sido suficiente... porque decían algo y tenían necesidad de decirse algo, tenían la necesidad de pasar por la impresión de algo, y ese medio de impresión era el film mejor que el libro: si no, no se hace cine.»

- **GODARD, Jean-Luc.** *Introducción a una verdadera historia del cine.* Ediciones Alphaville, Madrid, 1980; pp. 107 - 108.

[10/11/'08] lunes 21:44h. bcn

Después de tantos meses, hago otra nueva entrada en este diario de abordó, justo cuando hace unos minutos que Luis Miñarro me ha llamado para decirme que le interesa mi proyecto **G/R/E/A/S/E**.

Hace días, no hace tanto, hará un par de ellos que se me cruzó la idea de volver a retomar el proyecto de **Macbeth** e interrelacionarlo con *Lastre*. Fue cuando estaba pensando de ponerle un mail a Juan Antonio para quedar para Navidades en Lleida y proponerle de retomarlo. Claro está primero si tenía disponibilidad de tiempo.

Durante el fin de semana, luego hoy con un diálogo con Cristóbal en el que me ha comentado que estaba escribiendo un guión, y que no hemos hecho nada narrativo o que con la gente con la que nos rodeamos no hacemos narración. Le he soltado sobre mi idea de llevar a cabo el **Macbeth**, y me ha comentado la película de Jean-Luc Godard sobre el *Rey Lear*.

La nueva adaptación, o la idea de cruzar los proyectos. Vendría a ser algo por el estilo de que cada personaje de la obra de Shakespeare estuviera representado por un formato, por ejemplo: el Rey Duncan, el 35mm; dentro del castillo del 70mm; Macbeth, Lady Macbeth y Banquo serían los 16mm, así como sus súbditos representados como el súper 8; contra quienes luchan, es decir el enemigo es el vídeo. Y la pieza fundamental sería el nuevo formato digital, representado por Macduff, aquel no nacido de madre, en este caso sería no nacido de algo físico directo de la realidad sino algo mental, imagen de síntesis, imagen numérica...

Otro elemento interesante a nivel visual serían las brujas, sobre todo con la idea de las tres edades, mostradas como el formato en su estado primigenio, es decir en su forma y apariencia y no como soporte con imagen como sería el de Duncan, Macbeth, etc. [pensar sobre este aspecto]

Una escena que tengo clara sería la de la muerte del Rey Duncan mostrada como una especie de autopsia, donde encima de una mesa de quirófano-laboratorio de cine, esta la película cortada y deteriorada con las perforaciones rotas.

Por ahora preveo todo el largometraje sin diálogos, sólo ruidos, y sin personas en la pantalla.

Macbeth

[12/11/'08] miércoles 23:20h. bcn

Ayer me anunciaron que había ganado el **Premio II Bienal Museum of Contemporary Cinema Foundation** (MoCC Foundation 2008).

Dándole vueltas por la noche, en la que no pude conciliar el sueño, llegué a la conclusión de que las tres brujas estarían representadas con la técnica que quería emplear en **CINE / DIGITAL**.

En cuanto a duración de la película largometraje, voy arrancar con el audio del *Macbeth* de Orson Welles, para tener las partes y sino recuerdo mal está todo el texto original de Shakespeare. Mirar duración de película.

[08/12/'08] domingo 10:17h. bcn

«Tratar de discernir las influencias que han conferido a una obra su forma definitiva no supone rebajar su valor. En vísperas de comenzar una película, un cineasta se encuentra movilizado por su proyecto hasta tal punto que su atención se agudiza; todo lo que lee, todo lo que ve, todo lo que oye le proporciona material para reflexionar o crear y le parece que está relacionado con su proyecto.»

- **TRUFFAUT, Françoise**. "Prólogo" escrito en Julio de 1978 (en el avión París-Los Ángeles) para el libro **BAZIN, André**. Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pág. 46.

[14/12/'08] domingo 10:34h. bcn

[...]

«Por eso suponemos que, de algún modo, al proponer el proyecto de un *Macbeth* rodado en menos de treinta días, Welles estaba decidiéndose a asumir su condición de director de vanguardia.

De este modo, *Macbeth*, una película con la que recupera la libertad, la sencillez y genio intactos, inaugura una trilogía shakesperiana de Orson. Jean Cocteau es la persona que mejor ha hablado de esta película: «El *Macbeth* de Orson Welles posee una fuerza salvaje y desbocada. Los protagonistas del drama, tocados con cuernos y coronas de cartón, vestidos con pieles de animales como los primeros automovilistas, se mueven por los pasillos de una especie de metropolitano de ensueño...».

La idea de cuento, de fábula, se ajusta especialmente bien a la noción de universo cerrado: para conservar el encanto y el estilo del universo cerrado, es importante renunciar a los exteriores reales, al cielo auténtico, al sol, a todos los elementos naturales y eternos que sonarían como acordes desafinados en la orquesta, como incongruencias documentales y antificción. En cambio, todos los elementos del decorado que teatralizan nuestra vida cotidiana son bienvenidos: puertas, ventanas, techos y, sobre todo, los marcos de puertas y ventanas, puesto que vienen a reforzar de modo visual el «Había una vez...»

En *Macbeth*, funciona perfectamente este principio del universo cerrado; la humedad artificial que rezuman las lonas que imitan a rocas, los cascos y las armas están tallados en un hierro viejo primitivo y bárbaro, la máquina de humo suelta una niebla que exagera la luz: en esta película, todo es salvaje y la perspectiva claustrofóbica constituye uno de sus puntos fuertes.

De igual modo, en *Macbeth*, Orson Welles lleva lo más lejos posible un estilo de interpretación que, sin lugar a dudas, procede de sus puestas en escena shakesperianas sobre el escenario y que va introduciendo en sus películas de forma progresiva, sobre todo en *The Stranger* y en *La dama de Shangai*. El personaje que interpreta debe caminar hacia la cámara, pero no por el eje, debe mostrarse como un cangrejo, mirando hacia el otro lado; la mirada no se dirige casi nunca a los ojos del compañero, sino por encima de su cabeza, como si el héroe de Welles sólo pudiera dialogar con las nubes. La expresión de la mirada también resulta muy particular, se trata de una apariencia distraída a la par que melancólica, dolorosamente preocupada, que sugiere pensamientos secretos que vienen a sumarse a las palabras pronunciadas. Este estilo interpretativo, levemente alucinado, único en el mundo, posee una fuerza poética sin parangón. Estamos tan acostumbrados a considerar que Welles tiene una personalidad fuerte que, a menudo, nos olvidamos de que se trata de un actor prodigioso. »

- **TRUFFAUT, Françoise**. "Prólogo" escrito en Julio de 1978 (en el avión París-Los Ángeles) para el libro **BAZIN, André**. Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pp. 55 - 56.

«Entonces Welles tuvo la genial idea de montar su famoso *Macbeth* negro, trasladando la acción Escocia a Tahití, en la época del emperador negro Jean Cristopher, convirtiendo las brujas en hechiceros «vudús». «Nuestra idea no era extravagante –ha escrito Orson Welles-, queríamos dar a artistas negros la ocasión de interpretar papeles que fueran auténticos en vez de confinarlos a los eternos personajes de nodrizas almidonadas o de tíos Tom.» Con la música de Virgil Thomson y el vestuario de Nat Karson, este *Macbeth* fue un espectáculo memorable, en el que Orson Welles pudo dar la medida de su genio y afirmar su joven autoridad.»

- **BAZIN, André**. Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pág. 82. "Capítulo: Primeras armas. El teatro y la radio."

[31/12/'08] miércoles 20:34h. bcn

Entrada ahora, libro leído durante la estancia en el CGAI (A Coruña). Del 14 al 21 de diciembre.

«
Macbeth

Pero antes de dejar Hollywood, Welles se esforzó en demostrar que sabía ser, tanto en el cine como en el teatro, un director metódico y económico. Venía insistiendo hacía ya tiempo en la posibilidad de llevar a la pantalla a Shakespeare con un reducido presupuesto, a condición de preparar minuciosamente la realización mediante largos ensayos y rodando casi continuamente cuando los actores dominasen a fondo sus papeles y sus movimientos, bajo iluminaciones cuidadosamente reguladas, etc. En suma, lo que Welles estaba a punto de inventar, con una anticipación no adecuadamente valorada en aquel momento, era la técnica de puesta en escena de la televisión. Logró incorporar a este proyecto, atractivo al menos por lo módico de su coste, al director de la Republic Pictures, que no era entonces más que una pequeña compañía especializada en *westerns* de tercera categoría. Ya que Welles se había comprometido a ello, *Macbeth* se rodó en veintidós días, pero después de cuatro meses de ensayos sobre un plató improvisado. No costó más que 75.000 dólares.

La obra en principio iba a ser interpretada por el grupo de la Mercury Theatre, pero de hecho lo fue por un equipo de segunda clase, que no se podía comparar a los viejos diseminados por Hollywood. ¡Qué Lady Macbeth hubiera podido ser Agnes Moorhead! En su ausencia Welles confió el papel a Jeannette Nolan, una actriz de la radio que no dio en absoluto la talla. El propio Welles encarnó a Macbeth.

A pesar de algunas irregularidades en el reparto, *Macbeth* es una obra enormemente atractiva, tanto desde el punto de vista shakespeariano y teatral, como desde el propiamente cinematográfico. La consciente y acusada pobreza de medios, su voluntaria teatralidad, la extremada tosquedad del vestuario, la rusticidad de los decorados de cartón piedra y de la iluminación, sorprendieron desfavorablemente a la crítica, y tanto más cuando que el filme concurre al Festival de Venecia de 1948 junto con el *Hamlet* de Laurence Olivier, que había sido realizado con extremado lujo y según una planificación rigurosamente inversa. Welles intuyó una opción netamente favorable al famoso intérprete de la tradición shakespeariana y retiró en el último momento su *Macbeth* de la competición.

Cuando se estrenó en Francia (no fue hasta 1950), el filme todavía dividió a la crítica. No encontró defensores apasionados más que entre los más jóvenes, que se entusiasmaron ante esta obra y, creo ahora, que tenían razón en preferir, al *Hamlet* freudiano de Laurence Olivier, el *Macbeth* de Welles, desgarrado entre el cielo y el infierno. Ese decorado de cartón embreado, esos escoceses bárbaros, vestidos con pieles de animales, blandiendo una especie de lanzas-cruces de madera nudos, esos parajes insólitos desbordantes de agua, cubiertos por brumas que nunca permiten adivinar un cielo en el que las estrellas puedan posarse, constituyen literalmente un universo prehistórico, no el de nuestros antepasados, los galos o los celtas, sino una prehistoria de la conciencia al nacer del tiempo y del pecado, cuando el cielo y la tierra, el agua y el fuego, el bien y el mal, no se han diferenciado aún nítidamente. Macbeth está en el corazón de este universo equívoco, como su conciencia naciente, a imagen de ese cielo, mezcla de la tierra y del agua, en el que el encantamiento de los brujos lo ha sumergido. Este decorado, que puede parecer feo, evoca, al menos por ese drama telúrico cuyas metamorfosis muestra, el drama metafísico de Macbeth. La ambigüedad psicológica de Kane está aquí totalmente purificada de sus incidencias biográficas. La de Macbeth, sumido en sus crímenes, pero en el que sentimos, sin embargo, palpitar un misterioso hálito de inocencia y como la fortuna de una gracia y de una salvación, traslada al plano más elevado de la ética y de la poesía el drama inicial de Kane.»

- **BAZIN, André.** Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pp. 125 - 127. "Capítulo: Gira por Europa. Obstinación y versatilidad."

[...]

«*Otelo* y más tarde *Mister Arkadin* están resueltos en planos cortos «porque un plano largo necesita un equipo técnico muy importante, muy hábil, y hay muy pocos equipos europeos capaces de resolver bien un plano largo, muy pocos técnicos que puedan realizarlo con éxito. En

Sed de mal, por ejemplo, de hecho un plano que se desarrolla en tres partes, con catorce actores, en el que se pasa de un gran primer plano a un plano general, etc., y que dura hasta una bobina; fue con mucho la parte más costosa del filme. Así pues, cuando ustedes reparen en que yo no hago planos largos, no es que no me gusten, es que no me ofrecen posibilidades para ello. Es mucho más barato hacer esta imagen, luego esta otra, y tratar de empalmarlas más tarde en la sala de montaje. Prefiero evidentemente controlar los elementos que están delante de la cámara mientras ruedo, pero esto exige dinero y la confianza del productor». Esta declaración es muy importante porque revela, en primer lugar, que para Orson Welles el plano largo constituye un ideal y que, por otra parte, el montaje es, sea cual fuere la técnica de planificación, un elemento creador de primer orden. Desde este último punto de vista, *Otelo* es un filme capital ya que es, después de *Ciudadano Kane* y *Macbeth*, el único del que ha controlado el montaje. Por eso, Welles no se reconoce plenamente autor más que de los filmes que él mismo ha montado por entero. «El montaje es esencial para el director, es el único momento en que controla completamente su filme. Cuando ruedo, el sol produce efectos contra los que nada puedo hacer, el actor hace intervenir elementos a los que debo someterme, igual sucede con el argumento; yo no hago sino arreglármelas para dominar lo que puedo. El único lugar en el que ejerzo un control absoluto es la sala de montaje, donde el director es en potencia un verdadero artista... busco el ritmo exacto entre un encuadre y el siguiente. Es una cuestión de oído, el montaje es el momento en el que el filme tiene que ver con el sentido del oído... En la sala de montaje trabajo muy despacio, lo que suele desencadenar la cólera de los productores, que acaban por quitarme el filme de las manos. No sé por qué esto me lleva tanto tiempo. Podría trabajar indefinidamente en el montaje de un filme. En lo que a mí respecta, la cinta de celuloide es como una partitura musical viene determinada por el montaje, análogamente a como un director de orquesta puede interpretar una pieza completamente en *rubato*, otro de manera muy seca y académica, un tercero muy románticamente, etc. Las imágenes en sí mismas no son suficientes, son muy importantes, pero no son más que imágenes. Lo esencial es su duración, lo que sigue a cada una de ellas; toda la maravillosa elocuencia del cine se forja en la sala de montaje.» Se haya rodado el filme en planos largos o cortos (fenómeno esencialmente contingente y que depende del presupuesto de la producción) el montaje es, por tanto, para Orson Welles, un momento creativo esencial. Pero es lógico pensar en su importancia, si no cualitativa sí al menos cuantitativa, es mayor en los filmes en planos cortos, como *Otelo*, en que la cadencia es en cada segundo determinante del ritmo de la obra. Importaba hacer notar esto y tener en cuenta este factor ulterior a la puesta en escena, con mucha frecuencia olvidado y tanto más cuanto que en América son escasísimos los realizadores que supervisan el montaje; el filme se les retira después de realizadas las tomas y es confiado a otro equipo de técnicos que le da su forma definitiva. Esto es por otra parte lo que sucedió como sabemos con *El cuarto mandamiento*, *La dama de Shangai* y *Sed de mal*.

- **BAZIN, André.** Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pp. 132 - 133. "Capítulo: Gira por Europa. Obstinación y versatilidad."

«En el cine, hay muy pocos que sean auténticos realizadores y de éstos son contados los que tienen ocasión de dirigir alguna vez. La única puesta en escena de verdadera importancia tiene lugar durante el montaje. He necesitado nueve meses para montar *Ciudadano Kane*, trabajando seis días a la semana. He montado *El cuarto mandamiento* pese a que había escenas de las que no era autor, pero se alteró mi montaje. El montaje de base es mío, y cuando una escena tiene fuerza es que yo la he montado. En otras palabras, es como si un hombre pinta un cuadro, lo termina y luego otro lo retoca, naturalmente sin llegar a cubrir toda la superficie de la tela. He trabajado durante meses y meses en el montaje de *El cuarto mandamiento* antes de que me fuera arrebatado. Todo este trabajo está ahí, en la pantalla. Sin embargo, para mi estilo, para mi visión del cine el montaje no es un aspecto, es *el aspecto*. Dirigir un filme es un invento de tipos como

ustedes; no es un arte, todo lo más lo es un minuto al día, un minuto terriblemente crucial que muy pocas veces llega. El único momento en el que se puede ejercer un control sobre el filme es durante el montaje. Por tanto, en la sala de montaje trabajo muy lentamente, lo que siempre desencadena la cólera de los productores, que acaban por quitarme el filme de las manos. No sé por qué esto me lleva tanto tiempo. Podría trabajar indefinidamente en el montaje de un filme. En lo que a mí respecta, la cinta de celuloide es como una partitura musical cuya ejecución viene determinada por el montaje, análogamente a como un director de orquesta puede interpretar una pieza completamente en *rubato*, otro de manera muy seca y académica, un tercero muy románticamente, etc. Las imágenes en sí mismas no son suficientes, son muy importantes, pero no son más que imágenes. Lo esencial es su duración, lo que sigue a cada una de ellas; toda la maravillosa elocuencia del cine se forja en la sala de montaje.

- *El montaje parece, efectivamente, esencial en sus últimos filmes, pero en Ciudadano Kane, El cuarto mandamiento, Macbeth, etc., había muchos planos-secuencia.*

- Mark Robson era mi montador en *Ciudadano Kane*. Con Robson y Robert Wise, como asistente, trabajamos casi un año en el montaje. Es por tanto, falso creer que no había nada que montar, simplemente porque había hecho muchos planos largos: todavía podríamos seguir trabajando en ello. Pueden observar que a lo largo de estos últimos años en los filmes que he rodado utilizo preferentemente planos cortos, porque tengo menos dinero y el plano corto es el más económico. Para un plano largo hace falta muchísimo dinero con el fin de poder controlar todos los elementos situados ante la cámara.

- *Otelo está hecho en planos cortos.*

- Sí, porque nunca lograba reunir a todos los actores a la vez. Cada vez que se ve a alguien de espaldas, cubierta la cabeza con una capucha, se trata, sin duda, de un doble. He tenido que hacer todo en campo-contracampo, porque nunca llegaba a reunir a Yago, Desdémona, Rodrigo, etc., ante la cámara.»

- **BAZIN, André.** Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pp. 161 - 162. "Capítulo: Entrevistas."

[01/01/'09] jueves 11:58h. bcn

Entrada ahora, libro leído durante la estancia en el CGAI (A Coruña). Del 14 al 21 de diciembre.

« - *Decía que Macbeth era detestable, pero es también un poeta. En cierto sentido ¿esto no lo justificaría?*

- Es despreciable hasta que llega a ser rey, y una vez coronado está perdido, pero a la vez se convierte en un gran hombre. Hasta entonces es víctima de su mujer de su ambición, la ambición es algo detestable, una debilidad: todos los que son víctimas de la ambición son, de una manera u otra, débiles. Shakespeare ha elegido siempre grandes temas; los celos: *Otelo*; la ambición: *Macbeth*. Cuando hace rey a Macbeth estamos sólo en la mitad del tercer acto: quedan dos actos y medio en los que Shakespeare puede por fin respirar y decir: ya he acabado por fin con esta maldición, ahora puedo ponerme a hablar de un gran hombre que sabe apreciar el buen vino.

- *¿Piensa que Otelo o Macbeth son unos perfectos pesimistas?*

- Shakespeare lo era.

- *¿También en La tempestad?*

- Enormemente. Recuerden:

«And deeper than did ever plumed sound

I'll drown my book».

Shakespeare era terriblemente pesimista. Pero como muchos pesimistas era también idealista. Sólo los optimistas son incapaces de conocer lo que significa amar un ideal. Shakespeare estaba muy cercano a los orígenes de su propia cultura: la lengua en la que escribía acababa de formarse, la vieja Inglaterra de la Edad Media vivía todavía en el recuerdo de las gentes de Stratford.

Estaba, dense cuenta, muy cerca de otra época. Estaba a las puertas del mundo moderno y sus abuelos, las viejas gentes del pueblo, la campiña misma, eran de la Edad Media, eran todavía la vieja Europa; y de todo ello algo le ha quedado: su lirismo, su vena cómica, su humanidad provienen de sus lazos con al Edad Media que era tan cercana a él; y su pesimismo, su amargura – cuando les da rienda suelta alcanza cotas sublimes- tienen siempre que ver con el mundo moderno, ese mundo que acababa de ser creado, no el mundo tal como existía desde hacía siglos, sino su mundo.»

- **BAZIN, André.** Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pp. 182 - 183. “Capítulo: Entrevistas.”

[...]

« - *¿Macbeth, por ejemplo?*

- No exactamente. Macbeth es mucho más una gran obra que un gran personaje. Otelo tiene carácter pero no Macbeth. El gran momento, saben, el gran destello de carácter en Shakespeare está en una de sus obras menos logradas: es cuando Romeo conoce la muerte de Julieta. Dice entonces: «Is it e'en so Then I defy you, stars». Y en ese instante es Shakespeare quien habla, no Romeo.»

- **BAZIN, André.** Orson Welles, Paidós, Barcelona, 2002; pág. 201. “Capítulo: Gira por Europa. Obstinación y versatilidad.”

[26/01/'09] lunes 9:46h. bcn

Después de conseguir que tu hobby sea tu profesión y viceversa. Diferencias los proyectos que te aportan beneficios económicos de aquellos más arriesgados y personales. Y es cuando llega la etapa de poder seleccionar sólo aquellos proyectos creativos que te estimulan y te hacen avanzar. Ahora estoy en un periodo donde doy mis seminarios, dirijo Xperimenta (jornadas de debate bienales), programo en Xcèntric, etc. Pero todavía tengo que dedicar los fines de semana para desarrollar mis proyectos como cineasta...

Esperemos que en el 2010 pueda centrar mis energías en este proyecto *MACBETH*, consiguiendo ayudas o bien producción. Poderme centrar en la investigación y el acto creativo de este proyecto.

[03/04/'09] viernes 9h. Laie Pau Claris bcn

Encuentro con Fernando Hernández Hernández, mi director de doctorado que aprueba el cambio en los contenidos de mi investigación para tesina y tesis.

[18/04/'09] sábado a lo largo de todo el día (empecé el viernes)

Cambio de disposición de los muebles de la habitación (Barcelona, c/París, 67) con la oficina con tal de procurar tener una pared sin muebles para disponer en ella un diagrama. El esquema visual hace que todo el trabajo sea más visual, trazando líneas de diálogo en la obra, ya que tienes una visión global (del conjunto) de la pieza y no dispuesta de forma lineal.

[25/04/'09] sábado. 9:35h.

Después del cambio de muebles y de tener despejada una pared de la habitación. Disposición del material en la pared, esquema realizado a lo largo de marzo – septiembre 2003 en Barcelona (c/ Guipuzcoa. Barcelona).

[26/04/'09] domingo. 18:30h.

Sesión en Xcèntric de Dziga Vertov con su *Entuziazm (Simfonia Donbassa)*, de la versión restaurada (sonido) por Peter Kubelka. Nuevas ideas del personaje Duncan-Vertov referente a la utilización de *El hombre de la cámara* (vista) y *Entusiasmo* (oído), como imágenes previas a la batalla (vista) y luego la victoria representada como el paso técnico de la utilización del sonido en el cinematógrafo.

[02/05/'09] sábado. 21:55h. (recién acabo el partido Barça – Madrid)

Acabo de descubrir, después de iniciadas pocas páginas del prefacio de Alain Bergala, que he decido empezar a leer durante el fin de semana. La traducción está realiza por Jos Oliver (de Rosebud).

- **BERGALA, Alain.** *Nadie como Godard.* Paidós. Barcelona, 2003. Traducción: Jos Oliver. Original: *Nul Vieux que Godard.* Éditions Cahiers du Cinéma, París, 1999; Prefacio, pp. 15-16.

La lectura de libros hasta el momento no está siendo sistemática, haciendo una lectura de personaje por personaje del MACBETH. Sino que está siendo impulsiva, y de está manera se va conformando el tejido de intersecciones que necesito para endurecer el núcleo de la adaptación.

Durante estos días, justo después de *Entuziazm (Simfonia Donbassa)* de Vertov, he empezado a ligar cabos del creado por Grupo Dziga Vertov. Que podría utilizarse alguno de los fragmentos de esas películas realizadas después del Mayo del 68. Para utilizarlas como grupo reunido de Godard y Gorin para el ataque al castillo de Dunsinane, intercalado por el pasaje de Michael Snow y su **WVLNT (Wavelength for those who don't have the time, [200?, 15'10", color, sonora, vídeo]** como pasaje del bosque Birnam moviéndose. Tiene una atmósfera muy misteriosa y además está vinculado a la utilización de herramientas digitales.

Esta semana también me ha definido de forma intuitiva a presentar para la tesina un estudio sobre la elección de los diferentes cineastas para encarnar a los personajes. Un trabajo dividido de la siguiente forma:

- justificación de las elección. Historial.
- material de trabajo de cada cineasta y vinculándolo con pasajes del MACBETH. Cronología-biográfica de cada cineasta, filmografía completa.
- intersecciones de los personajes como se encuentran en la cronología de la obra de Shakespeare y la de sus propias vidas.

El mismo sábado 2 de mayo por la mañana en dirección al Icaria Yelmo Cineplex (para ir a ver la última obra maestra de animación de Hayao Miyazaki "Gake no ue no Ponyo" (*Ponyo en el acantilado*). Idea de las brujas:

- 1ª Bruja. (PASADO). **HANHARDT, John G.** (EUA). Comisario, escritor, profesor y responsable de cine y artes audiovisuales del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

- 2ª Bruja. (PRESENTE). **CHODOROV, Pip** (FR). Cineasta, compositor, fundador y director de la distribuidora Re:Voir dedicada exclusivamente al cine experimental. Director de The film Gallery (París).

- 3ª Bruja. (FUTURO). ¿?

Toda la escena primera, la introducción de las tres brujas al principio de la obra, se podría realizar en un espacio expositivo museístico con el transfondo de la inserción del cine dentro del museo. Pasando por algún pasaje de obra de Douglas Gordon (*24 hours Psycho*) por ejemplo, darle vuelta a esta idea.

El mismo sábado se da la coincidencia, revisando el material de la entrevista de Godard en el film *Room 666*, de Wim Wenders (1982, 44', Francia/Alemania, colors, 1:1'37), que el siguiente entrevista a Godard es Paul Morrissey. El tema es el de la televisión y el cine. Se podrían coger frases de lo que dicen tanto de Godard como de Morrissey, tenerlo presente. [durante la tarde del sábado 2 de mayo, 15:45h aprox.]

[06/05/'09] miércoles. 22:47h. BCN

Semana con exceso de movimiento, clases en Estudio de Cine, ayer en la universidad de Bellas Artes (doctorado), hoy en el Observatorio de Cine, etc.

El lunes conferencia magnífica de Michael Snow en el MACBA, ayer inauguración de su expo (primera en España individual) en la galería dels Àngels Barcelona.

Esta mañana a las 11h. encuentro con Snow en la misma galería para pedirle el material para MACBETH. Le ha encantado el proyecto.

Gloria ha sido la encargada de explicarle el proyecto y de hacerme de intérprete.

[11/05/'09] lunes. BCN

Fin de semana en Munich, boda de Miriam y Christian.

Hoy lunes conexión de ADSL en casa.

[01/06/'09] lunes. BCN (festivo)

Esta mañana reunión con David Torrents para apuntes y preparación del teaser de MACBETH. Idea interesante (David desde un primer momento) de hacer el cartel con serigrafía.

El viernes pasado (29 mayo) conversación con Ricard Casals para tema sonido de la película, me sugiere finalmente contactar con Jordi Arqués y que junto con él está dispuesto a hacer todo el diseño de sonido de la película.

Contactar con Tomàs Pladevall (Télf. 609 366 803) para sugerirle de que sea el director de fotografía de la película.

[24/08/'09] lunes. BCN

Hoy segundo día de montaje del Teaser con Cristóbal en su casa de la Calle de la Cera, 27. 3º - B. Idea de poner la música en la entrada de Andy Warhol o bien de The Velvet Underground o de Maria Callas, ya que era lo que sonaba todo el día en la Factory, con las propias palabras de Warhol.

En los años que siguieron a mi decisión de ser solitario, pasé a ser siempre más popular y tuve siempre más amigos. Profesionalmente, las cosas me iban bien. Tenía mi propio estudio y un grupito de gente trabajando para mí y llegamos a un acuerdo por el cual podían vivir en mi taller. En aquellos días, todo era suelto y flexible. La gente estaba noche y día en el taller. Amigos de amigos. **María Callas siempre estaba en el fonógrafo** y había un montón de espejos y un montón de hojas de estaño.

[...]

La ubicación era estupenda: Calle 47 con Tercera Avenida. Siempre veíamos las manifestaciones rumbo a Naciones Unidas. El Papa pasó por la 47 en una ocasión cuando iba a Saint Patrick's. También paso Jruschov una vez. La calle estaba muy bien y era ancha. Gente famosa había empezado a venir por el taller para curiosear, supongo, en aquella fiesta ininterrumpida: Keroauc, Ginsberg, Fonda y Hopper, Barnett Newman, Judy Garland, los Rolling Stones. Los Velvet Underground habían empezado a ensayar en un rincón del local, justo antes de que consiguiéramos nuestra gira en 1963. Era como si todo estuviese empezando entonces.

La contracultura, la subcultura, el pop, las *superstars*, las drogas, las luces, las discotecas, todo lo que considerábamos «joven y en la onda» probablemente empezó entonces. Siempre había una fiesta en algún lugar: si no había una fiesta en un sótano, la había en un ático; si no había una fiesta en el metro, la había en la estatua de la Libertad. La gente se estaba siempre vistiendo para ir a alguna fiesta. *All Tomorrow's Parties* era el título de una canción que solían interpretar los Velvet en el Dom cuando el Lower East Side estaba empezando a desprenderse de su condición de zona de inmigrantes y a alcanzar categoría. «¿Qué vestidos se pondrá la pobre chica / para todas las fiestas de mañana...» Realmente me encantaba esa canción. Los Velvet la tocaban y Nico cantaba.

[...]

En los años sesenta, todo el mundo se interesaba por todo el mundo. Las drogas tenían algo que ver en eso. De repente todo el mundo era igual: chicas bien y chóferes, camareras y gobernadores. Una amiga mía de Nueva Jersey llamada Ingrid apareció con un apellido nuevo, muy apropiado para su nueva, efímera carrera en el *show business*. Se hacía llamar «Ingrid Superstar». Estoy seguro de que Ingrid inventó esa palabra. Al menos, siempre invito a quienquiera que tenga recortes que predijeran

la fama de *superstar* de Ingrid para que me los enseñe. A cuantas más fiestas asistíamos más escribían su nombre en los periódicos, Ingrid Superstar, y la palabra «superstar» empezó su carrera en los medios de comunicación. Ingrid me llamó hace pocas semanas. Ahora maneja una máquina de coser. Pero su apellido sigue ahí. Parece increíble, ¿no?

En los sesenta, todos se interesaban por todos.

En los setenta, todos empezaron a dejar a todos.

Los sesenta fueron un lío.

Los setenta son muy vacíos.

- **WARHOL, Andy**. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tuquets Editores, Barcelona, (1975) 2002; pp. 33-35.

[25/08/'09] lunes. BCN

Tecer día de trabajo de montaje del teaser.

Probamos con varias músicas, una de ellas el acto II de *Madama Butterfly* de Maria Callas.

[30/08/'09] domingo. BCN

«Un día escuché a Picasso explicarle a alguien, al hablar de Van Gogh: “Es el hombre que nos enseñó a pintar mal”. Y, bien, el hombre que nos enseñó a hacer películas mal se llama Andy Warhol. [...] Si miráis bien una película de Godard, o una de Warhol, veréis que los dos están inmersos de lleno en la vida. Es lo que llamo el cine en libertad. Un cine que no tiene miedo a estropear alguna cosa y de mostrarlo.» [Henri Langlois]

En 1976, en sus “anti-cursos” impartidos en Canadá, Henri Langlois señaló que el problema del cine es que ya no había malos alumnos, con la salvedad de Warhol y Godard.

- Extraído de: - **DE LUCAS, Gonzalo** (2008). ‘Cálculo, escritura, información’. Barcelona, España: Intermedio / Prodimag; pp. 30-31.

“Se trata del lado biológico del cine y la tarea científica del cineasta (o del investigador), de un Godard que se acerca al pensamiento de Lucrecio y ve los signos de las imágenes como átomos, pensando que el montaje nos muestra la naturaleza de las cosas o la realidad de las cosas: no en vano *De Rerum Natura* es un cartel que aparece en alguno de sus últimos films. En esa experiencia sobre el montaje, JLG se sometió al ejercicio árido de empobrecer sus films para examinar su gramática.

Para Godard, esa clase de montaje artístico –o mejor, de su atisbo, pues hay que insistir que en sus últimos años considera que el montaje es una posibilidad que no ha sido desarrollada- tiene que ver particularmente con la elección del ángulo, tal como desarrolla en un sorprendente análisis del famoso montaje conceptual de *Octubre* (1928) de Eisenstein, en que la yuxtaposición de tres planos de estatuas de leones suscita la idea en el espectador de la revolución que se alza, y que acaba por llevarle a la reflexión sobre planos finales de *They Live by Night*.

- Extraído de: - **DE LUCAS, Gonzalo** (2008). ‘Cálculo, escritura, información’. Barcelona, España: Intermedio / Prodimag; pp. 34-35.

[21/03/'10] domingo. 8:22h. Buenos Aires.

[...]

MA – Y más cerca de nosotros, entre los contemporáneos, ¿cuáles son los pintores o las corrientes de la pintura más importantes para usted?

FB – Es una pregunta difícil la que me hace. No sé muy bien qué responderle. Después de Picasso, no sé mucho. Hay en este momento una exposición de pop art en el Royal Academy. Fui a verla diciéndome: “Quizá haya algo que pueda ayudarme. Me va a aportar algo, o quizá me va a producir un choque”. Pero cuando se ven todos esos cuadros reunidos, no se ve nada. Creo que no hay nada allí adentro, que está vacío, completamente vacío. Desde luego está Warhol y es el mejor, es incluso el mejor en relación con los otros, pero los otros son verdaderamente malos.

MA – Pero entonces, ¿qué piensa de Warhol?

FB – No puedo negar que Warhol tiene cierta importancia, aunque para mí no sea importante. De todos modos, ocupa un lugar en la historia de la pintura contemporánea, aunque no diera cuenta de lo que debía hacer, aunque no hubiera comprendido en qué era el mejor.

MA – ¿Lo conoció?

FB – No puedo decir en verdad que lo conociera, pero lo había encontrado en Nueva York, en casa de la princesa Radziwill. Me llevó a la Factory. Era muy inteligente. Creo que sus películas, aunque para mí no me dicen nada directamente, son interesantes y forman parte de lo mejor que hizo. Aunque las que hizo Paul Morrissey son probablemente mejores. ¿*Flesh*, por ejemplo, la vio?

MA – Sí, *Flesh* era interesante.

FB – Sí, pero de hecho estaban realizadas a partir de ideas de Warhol. Vi también otra cosa de éste, no recuerdo el título, creo que duraba seis u ocho horas, ya no recuerdo, no vi más que una parte. Había dejado rodar la cámara, pero hay que decir que no presentaba en verdad ningún interés.

MA – ¿Quizá parezca muy antiguo hoy, quizá envejeció muy rápido? Pareció muy moderno en una época y después, de repente, muy superado.

FB – Sí, es como las modas, no queda mucho, pasan muy rápido. Esa exposición en la Academy, la encontré finalmente muy triste, muy deprimente. Es una pena, porque en Warhol había cosas interesantes, por ejemplo *La chaise électrique* o las series de variaciones de colores sobre un mismo tema. Los *Accidentes de voitures* tampoco estaban mal, pero no estaba tan bien porque finalmente giraba al realismo. De una manera general, Warhol tenía buenos temas, sabía elegirlos muy bien pero, en el fondo, su problema era que hacía realismo, simple realismo y, en definitiva, no desembocó en algo muy interesante.

MA – Sin embargo, por lo menos una vez usted pintó el mismo tema que él; usted también hizo el retrato de Mick Jagger.

FB – Ah, pero era una suerte de encargo. Alguien me pidió que hiciera ese retrato, pero yo no conocía a Jagger y no pensaba en Warhol al pintar ese cuadro, de ningún modo.

Sabe, aunque fue el más inteligente de los artistas pop, la inteligencia nunca hizo arte, nunca pintó... por desgracia.

MA – ¿Qué es lo que hace a la pintura?

FB – No se sabe.

MA – Pero si no es sólo una cuestión de inteligencia, ¿de dónde viene la pintura: del corazón, del estómago, de las tripas?

FB – No se sabe de dónde viene.

- Extraído de: - **ARCHIMBAUD, Michel** (1999). *Francis Bacon. Entrevistas*. Buenos Aires, Argentina: Temas Grupo Editorial; pp. 38-41. Comprado el día anterior, día de llegada Bs.As.

[24/03/'10] miércoles. 19:18h. Montevideo.

[...]

MA – Si entiendo bien, ¿para usted el gran referente sigue siendo Shakespeare?

FB – Sí, probablemente porque soy de lengua inglesa, aunque me guste mucho leer a autores franceses, a pesar de mi francés limitado. Pero es verdad que siempre vuelvo a Shakespeare. Ha escrito cosas tan insólitas. Por ejemplo, el último gran parlamento de Macbeth, esos versos tan famosos sobre la muerte y la fugacidad de la vida, el tiempo que pasa y que ya no tiene ningún significado. Es un pasaje extraordinario y hay tantos otros, magníficos también. Pero puedo sentir un choc idéntico con otros textos.

- Extraído de: - **ARCHIMBAUD, Michel** (1999). *Francis Bacon. Entrevistas*. Buenos Aires, Argentina: Temas Grupo Editorial; pp. 76-77. Comprado el día de llegada a Bs.As.

[05/05/'10] miércoles. Barcelona.

Laie Pau Claris. Compra de libro fundamental sobre las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc:

- **RUIZ, Natalia** (2009). *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*. Bilbao, España: Universidad del País Vasco.

[29/06/'10] martes. 14:35h. Berna.

Llamada telefónica de Luis Miñarro para indicarme la denegación de la subvención del ICAA.

[29/09/'10] miércoles. 12:36h. Berna.

Después de mi boda el 11 de septiembre en Lisboa con Filipa Machado, y la luna de miel en las islas Azores, ya de vuelta a Suiza.

Ahora preparando la siguiente etapa de entrega de seguimiento para la tesis doctoral.

Las previsiones para el siguiente año son intentar dar una vuelta más para acudir a las convocatorias de las subvenciones y buscar dinero en Estados Unidos, posiblemente en Nueva York.

Entrega del material de seguimiento de la tesis doctoral para la UB.

Programa de doctorado de Artes y Educación.

Universidad de Bellas Artes. Barcelona.

[29/09/'10] miércoles. 16:13h. Berna.

Acabo de ver la película "King Lear" (Jean-Luc Godard, 1987). Una obra prodigiosa que me ha disparado la cabeza y está llena de muchos elementos para ser utilizados en "Macbeth".

Confirmar que la obra de Godard está realizada en vídeo, y ver exactamente la fecha de su realización, ya que coincide perfectamente con la muerte de Andy Warhol.

"King Lear" de Godard contiene todos los elementos para la lucha final entre Macbeth vs. Macduff, y la vuelta a la normalidad, o al menos elementos donde aparece el propio Godard como profesor y Shakespeare (V).

Incluso hay una escena de una persona recogiendo material en 35mm en un bosque que podría ser el momento de la muerte de Dziga Vertov, representada de esta manera. Al final de la película hay una escena con la moviola de fondo y una mano cosiendo celuloide, pero antes vemos a un tipo con una cámara de vídeo sentándose en un montón de película en 35mm.

También contiene en alguna de las imágenes de la película la pintura de Henry Fuseli "Lady Macbeth" (1874). Que luego aparece también en las "Histoire(s) du Cinéma" (1988-1998) de Godard.

[29/09/'10] miércoles. 17:20h. Berna.

Llamada de Luis Miñarro (escucho el sms de voz) indicando el premio del jurado a la mejor fotografía recibido por "Aita" en el Festival de San Sebastián (la semana anterior).

[29/09/'10] miércoles. 18:14h. Berna.

JEAN-LUC GODARD ↔ **MACDUFF**

“Hay ejemplos parecidos en el cine contemporáneo: Stan Brakhage, Gregory Markopoulos y Jean-Luc Godard acometían su trabajo con la misma minuciosidad; tampoco queda gran cosa que otros cineastas puedan hacer en los terrenos a los que ellos se dedicaron. Los cuatro cineastas citados han abarcado con su trabajo extensas áreas de forma y contenido, y han explotado todas las cuestiones formales, los procedimientos técnicos y las soluciones. En Brakhage se analiza un determinado ámbito de contenido, forma y procedimiento técnico; en Markopoulos, otro; en Godard, otro más; en Warhol, todavía otro más. Ni el contenido, ni la forma, ni el estilo, ni la tecnología son iguales en ninguno de los cuatro casos. Cada artista llegó y desveló una visión diferente del mundo.”

- **MEKAS, Jonas**. “Apuntes tras un repaso a las películas de Warhol” (“Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol”, *Andy Warhol*, **John Coplans ed.** Nueva York, New York Graphic Society, 1970), en - **GUARDIOLA, Juan** (comisario - ed.). *Andy Warhol: cine, vídeo y tv*. Fundació Antoni Tàpies, Diputació de Granada, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, Barcelona-Granada-Málaga, 2000; pág. 305.

“Podríamos afirmar que el cine de Jean-Luc Godard es el cine de propaganda aplicada. Utilizada, ingenua y totalmente, todos los medios del cine –el vocabulario, la sintaxis- con el propósito de transmitir determinadas ideas literales. Como resultado, el medio está mal empleado, y las ideas mismas distorsionadas, como toda propaganda.”

- **MEKAS, Jonas**. “Apuntes tras un repaso a las películas de Warhol” (“Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol”, *Andy Warhol*, **John Coplans ed.** Nueva York, New York Graphic Society, 1970), en - **GUARDIOLA, Juan** (comisario - ed.). *Andy Warhol: cine, vídeo y tv*. Fundació Antoni Tàpies, Diputació de Granada, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, Barcelona-Granada-Málaga, 2000; pág. 314.

[07/10/'10] jueves. 15:10h. Barcelona.

Laie Pau Claris. Compra de dos libros editados recientemente:

- **AIDELMAN, Núria; de LUCAS, Gonzalo** (eds.). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio, Barcelona, junio 2010. (tirada de 2000 ejemplares).

- **GOLDSMITH, Kenneth** (ed.). *Andy Warhol. Entrevistas 1962-1987*. Blackie Books, Barcelona, primera edición: septiembre 2010. Título original: *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987*.

[12/10/'10] martes. 17:47h. Barcelona.

Visionado de “Passion” (1981) de Jean-Luc Godard. Material en dvd prestado por Luis Macías, con una introducción de Colin McCabe. (Productor de Minerva Films).

La película contiene 4 planos interesantes para incorporar en el “Macbeth”:

- 1- El plano inicial (troceado) del cielo con el avión (dejando una estela de humo).
- 2- El plano del sol al fondo.
- 3- El plano de secuencia de grúa en el que se vé la cámara de televisión rodando en estudio.
- 4- Plano de grúa también en el que entran en escena unos caballos en un castillo recreado a partir de un decorado.

[15/10/'10] viernes. 11h. Barcelona.

Reunión en el MACBA con Marta García para potencial exposición en el MACBA sobre el proyecto "Macbeth".

[26/10/'10] martes. 12h. Barcelona.

Encuentro con Fernando Hernández Hernández, director de la tesis, para definir los puntos del proyecto de tesis. Marcar fechas de trabajo.

Posibilidades de pedir una carta de invitación para ir a la NYU.

Encuentro con Ainara por la tarde 18h. Me pone al día de cómo moverme en NY.

[01/11/'10] lunes. 20h. Barcelona.

Día después del cierre el congreso y presentación de CINE A CONTRACORRIENTE: LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA.

Visionado de *Scénario du film "Passion"* (1982), película clave que tiene todos los elementos para articular la presencia de Jean-Luc Godard (Macduff) para la batalla final y el avance del bosque de Birnam.

Palabras clave en el film:

- set up, video level.
- la region central.
- discurso final sobre "amar el cine".
- el plano de la entrada de los caballos en la fortaleza.
- cita a Picasso "yo no busco, encuentro". Para ponerlo en relación de la obsesión de Warhol con superar a Picasso en cuanto a producción, y celebridad.
- fade out / fade in.
- Cuando habla a cámara explicando el proceso de montaje cuando empieza.

Cada vez tengo más claro que la obra de Macbeth, tiene que estar desencadenada por Godard, en su etapa de los '80 con la utilización del vídeo y su presencia en sus films como es *Guión del film "Passion"* (1982) y *King Lear* (1987), este último año de la muerte de Warhol. En enfrentamiento es perfecto para incluir el fragmento La region central y también el Wavelength (reducido). **WVLNT (Wavelength for those who don't have the time, 15'10"**.

Y la parte final, una vez se le da muerte a Warhol, la obra de Macbeth debe acabar con un extracto de *Histoire(s) du Cinéma*, y un gran interrogante para el Malcolm... en caso de que Guy Maddin no fuera el más indicado para ello, ya que estamos sufriendo un momento de cambio dentro de la hibridación.

[02/11/'10] martes. 11:26h. Barcelona.

Esta noche después del visionado del film de ayer de Godard, me he despertado con una lucidez de montaje en la que mi cabeza ya estaba montando las secuencias, y viendo que ya tenía casi todos los elementos de construcción para la misma.

Otra cosa que debo encontrar durante mi estancia en New York es los audio y/o entrevistas de Warhol en vídeo para poder articular bien el discurso de la batalla final cuando se encuentra con Godard-Macduff.

Cada vez tengo más claro que este proyecto, y después de haber hablado con mi director de tesis te tirar adelante todo... y con la intención de mirar hacia un horizonte que ya está cada vez más definido. Creo que el largometraje se tiene que realizar aunque sea de forma clandestina y no se pueda estrenar, un poco lo que le pasó a *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998) de Godard, ya que no tenía los derechos de imagen de las imágenes con las que trabajaba.

Alfonso del Amo (ESP). Jefe de la Sección de Investigación de Fondos Fílmicos de la Filmoteca Española.

Después de la intervención dentro del congreso *CINE A CONTRACORRIENTE*, en la mesa "Conservar contracorriente" el viernes 29 de octubre 2010 a las 17h. en el Hall del CCCB.

Veo más claro cómo se debe desarrollar la escena (la única incluida que no está en el original de Shakespeare) basada en la autopsia de Paolo Cherchi Usai al film en nitrato de *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov. Será como la autopsia que incluye *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991). Cuando en una grabadora hacen el parte forense de uno de los cadáveres. En nuestro caso sería un parte "forense" de una obra de nitrato (*El hombre de la cámara* o *Entusiasm*) hablando de lesiones.

- **AMO GARCÍA, Alfonso del** (1996). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Cuadernos de la Filmoteca. Número 3*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Educación y Cultura.

- **AMO GARCÍA, Alfonso del (Ed.); FERNÁNDEZ, Colorado; CARDONA ARNAU, Rosa; GALLEGO CHRISTENSEN, Jennifer; RUS AGUILAR, Encarnación** (1999). *Los soportes de la cinematografía 1. Cuadernos de la Filmoteca. Número 5*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Educación y Cultura.

- **AMO GARCÍA, Alfonso del; CATALINA, Fernando** (1999). *Los soportes de la cinematografía 2. Motion Picture Film Stock 2. Cuadernos de la Filmoteca. Número 6*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Educación y Cultura.

[02/11/'10] martes. 22:29h. Barcelona.

Marcos Ortega ha aceptado para colaborar en el proyecto, para tener material para el visionado y pre-montaje.

Marcos Ortega mortegam@gmail.com
para Antoni Pinet antonipinet@gmail.com
fecha 2 de noviembre de 2010 22:29

Estaré encantado de echarle una mano, pero desde ya te advierto que sólo acepto pago en especie... (birras) ;-)

Para mi, el regusto final del congreso también ha sido positivo, tras algún 'susto' de alguna mesa floja y la presencia un tanto incomprensible de ciertas películas (de la que ya me aclaraste sus razones). Esperemos que el proyecto siga su camino, evolucione y especialmente que estas obras y otras muchas circulen y se den a conocer.

Un abrazo,
Marcos

[05/11/'10] viernes. 15:33h. Berna.

Ideas recogidas durante el vuelo de Barcelona a Zurich después de un mes en Barcelona cerrando ciclo de Benet Rossell en el MACBA y congreso-ciclo CINE A CONTRACORRIENTE: LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA en el CCCB.

Vuelo inspirador.

July 30, 1964

WARHOL SHOOTS *EMPIRE*

Andy Warhol is unquestionably the most productive film-maker in the world today. In less than a year he has completed fifteen movies, most of which are features: *Sleep* (six hours), *Eat, Kiss, Haircut, Naomi and Rufus Kiss, The End of Dawn, Salome and Delilah, Tarzan and Jan Regained Sort of, 13 Most Beautiful Boys, Blow Job, Dance Movie, Dinner at Daley's, The Rose Without Thorns, Soap Opera*, and *Empire* (eight hours).

Last Saturday I was present at a historical occasion: the shooting of Andy Warhol's epic *Empire*. From 8 P.M. until dawn the camera was pointed at the Empire State Building, from the 41st floor of the Time-Life Building. The camera never moved one. My guess is that *Empire* will become the *Birht of a Nation* of the New Bag Cinema.

The following are excerpts from a conversation with the Warhol crew – Henry X., John Palmer, Marie Desert, and the poet Gerard Malanga:

John: Why is nothing happening? I don't understand. Henry: What would you like to happen? John: I dn't know. Henry: I have a feeling that all we're filming is the red light. Andy: Oh, Henry!!! Henry: Andy?! NOW IS THE TIME TO PAN. John: Definitely not! Henry: The film is whole new bag when the lights go off. John: Look at all that action going on. Those flashes. Tourist taking photos. Andy: Henry, what is the meaning of action? Henry: Action is the absence of inaction. Andy: Let's say things intelligent. Gerard: Listen! We don't want to deceive the public, dear. John: We're hitting a new milestone. Andy: Henry, say Nietzsche. Henry: Another aphorism? John: B movies are better than A movies. Andy: Jack Smith is very garage. Marie: Someday we're all going to live underground and this movie will be a smash.

John: The lack of action in the last three 1200-foot rolls is alarming! Henry: You have to mark these rolls very carefully so as not to get them mixed up. Jonas: Did you know that the Empire State Building sways? Marie: I read somewhere that art is created in fun. Jonas: What? Gerard: During the projection, we should set up window panes for the audience to look through. Andy: The Empire State Building is a star! John: Has anything happened at all?! Marie: No. John: Good! Henry: The script call for a pan right at this point. I don't see why my artistic advice is being constantly rejected. Henry to Andy: The bad children are smoking pot again. John: I don't think anything has happened in the last hundred feet. Gerard: Jonas, how long is this interview

supposed to be? Jonas: As much as you have. Andy: An eight-hour hard-on! Gerard: We have to maintain our cool at all times. John: We have to have this film licensed. Andy: It looks very phallic. Jonas: I don't think it will pass. John: Nothing has happened in the last half-hour. John: The audience viewing Empire will be convinced after seeing the film that they have viewed it from the 41st floor of the Time-Life Building, and that's a whole bag in itself. Isn't that fantastic? Jonas: I don't think the last reel was a waste. Henry to John: I think it's too playful.

AN INTERVIEW WITH ANDY WARHOL

Jonas: Tell me something about the Empire State Building.

Andy Warhol: No matter how the visitor comes to New York... by land, by sea, or by air... one of the first landmarks he can see is the Empire State Building soaring more than a quarter of a mile into the sky above Manhattan. The tallest building ever erected by man... 1,472 feet or 448 meters... this towering [foto en el libro] achievement is a magnet which attracts people from every corner of the earth to marvel at its beauty and the breathtaking glory of the view of the world's greatest city.

Jonas: How is the building's tower lighted?

Andy Warhol: Empire State Tower is bathed in light from dusk until midnight – more than 125,000,000 beam candlepower shines on top of world's tallest building.

Each year the Empire State Building plays host to many Heads of State and other dignitaries and celebrities. Had you been here on the right days in the past, you might have seen Queen Elizabeth II and Prince Philip of England, or the King and Queen of Thailand, or the Princesses Birgitta and Desiree of Sweden, or Queen Frederika of Greece, or even your favorite movie actor.

Jonas: What do people think about this building?

Andy Warhol: "Empire State... one of U.S.A.'s seven engineering wonders" – *Time* magazine; "The unbelievable Empire State Building" – *Reader's Digest*; "... see New York from the top of Empire State. There's nothing like it" – Dorothy Kilgallen; "From Empire State you can see 50 miles" – *Allentown Sunday Call Chronicle*; "No visitor should miss Empire State" – *The New York Times*; "Empire State's best view is at night" – *Glasgow (Scotland) News*; "Empire State's view is breathtaking" – Britain's Queen Mother; "New York's most visited building" – NBC.

Jonas (to the readers): Andy Warhol's next film will be *Warhol Bible* – a film version of the Old and New Testaments. The complete version of Warhol Bible will run thirty days.

- MEKAS, Jonas. *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Coliers Books, New York, first edition 1972; pp. 150-153.

August 13, 1964

ON CINÉMA VÉRITÉ, RICKY LEACOCK, AND WARHOL

[...]

It is the work of Andy Warhol, however, that is the last word in the Direct Cinema. It is hard to imagine anything more pure, less staged, and less directed than Andy Warhol's *Eat, Empire, Sleep, Haircut* movies. I think that Andy Warhol is the most revolutionary of all film-makers working today. He is opening to film-makers a completely new and inexhaustible field of cinema reality. It is not a prediction but a certainty that soon we are going to see dozens of *Eat, Haircut, or Street* movies done by different film-makers, and there will be good and bad and mediocre *Eat* movies, and very good *Eat* movies, and someone will make a masterpiece *Eat* movie. What to some still

looks like actionless nonsense, with the shift of our consciousness which is taking place will become an endless variety and an endless excitement of seeing similar subjects or the same subject done differently by different artists. Instead of asking for Elephant Size Excitement we'll be able to find aesthetic enjoyment in the subtle play of nuances.

There is something religious about this. It is part of that "beat mentality" which Cardinal Spellman attacked this week. There is something very humble and happy about a man (or a movie) who is content with eating an apple. It is a cinema that reveals the emergence of meditation and happiness in man. Eat your apple, enjoy your apple, it says. Where are you running? Away from yourself? To what excitement? If the people could sit and watch the Empire State Building for eight hours and meditate upon it, there would be no more wars, no hate, no terror – there would be happiness regained upon earth.

- MEKAS, Jonas. *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Coliers Books, New York, first edition 1972; pp. 153-155.

December 7, 1967

ON TACTILE SENSE AND TELEVISION

There is this so-called "single frame" technique widely used now in the underground cinema. Each frame a different image. Last time I was in Europe, I stopped at the Filmmuseum of Vienna, which has a beautiful print of Dziga Vertov's film *Man With the Movie Camera*, made in 1928. I looked through the print, frame by frame (on a moviola). And sure enough: Vertov used bursts of single frames in at least two sequences. It took us another forty years to catch up with the eye of Dziga Vertov, the mad Russian, but here we are, finally...

- MEKAS, Jonas. *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Coliers Books, New York, first edition 1972; p. 299.

February 20, 1969

[...]

Recently, I saw a few old Kino-Pravda newsreels (1919-22) by Dziga Vertov, and his *Man With a Movie Camera* –and it amazed me again, its directness, its simplicity.

[...]

- MEKAS, Jonas. *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Coliers Books, New York, first edition 1972; p. 337.

June 4, 1970

PRAVDA – GODARD'S ABSTRACT NEWSREEL

Now a few heresies. *Pravda* is Godard's best film to date. With *Pravda* Godard finally abandons commercial cinema and joins the underground. As I have stated on a number of occasions before, we have much higher and stricter standards in the underground. A commercial film can never be discussed in terms of the perception we have in the underground film. But *Pravda* is cinema. It's beyond the commercial cinema. *Pravda* is Godard's clearest film. But it also is his most mysterious film. In one place the commentator speaks about how the truth comes

through the chance relationships of image and sound. Part of the mystery of the film is that even on second viewing I haven't managed to understand more than one tenth of what's being said on the sound track. Only chance words and meanings reached me. How much of this is chance, how much calculation? Is Godard really making a newsreel for the people? I think Godard is a romantic, and *Pravda* may be his most romantic film. He deals with contemporary romanticism. To be a romantic today you don't have to go into the woods and ruins of old mills. *Pravda* is a film of nostalgia for revolution, for truth. The film doesn't show truth at all (did Dziga Vertov really show the truth?). It rather crates a pattern of sounds and images and voices which sets you into the mood of revolutionary search for truth and class struggle. The class struggle of the midcentury. And it's there that the film's art and success is. It's unquestionably the first (and maybe last) abstract and universal newsreel film, to end all newsreels. *Pravda* is Godard's *Breathless* of the newsreel film. It's not the beginning but the end of the old. I wonder what Godard's new newsreel will be.

- MEKAS, Jonas. *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Coliers Books, New York, first edition 1972; pp. 385-386.

October 22, 1970

CINEMA AS PASSION

I want to sum up my thoughts on the European underground. One thing is clear: The American underground film is no longer alone. From now on, there will be a dialogue between the American and the European film undergrounds. I hope that this will bring some new excitement. The European underground scene is at the level of excitement and productivity of, say, New York or San Francisco of 1964-65. As we all know, the underground film scene in New York today is at its low ebb. The London gathering, the bustle, the excitement brought back memories of the early New York days. There is one difference, however, between the early New York film underground scene and what's going on in Europe. The main drive in New York and in San Francisco, the main excitement came from one central fact: We had rediscovered the film medium and the camera. This fact generated so much energy and passion that it produced a whole body of new cinema that was like a new beginning of cinema, another big step in film form and language. The only other case of similar magnitude I could cite would be the Russian revolution, which produced the cinema of Dziga Vertov and Eisenstein. In Russia, the excitement was generated by the revolution (and the tools of the medium). It seems that the movements, steps, transitions in cinema or in any other art, the real steps, the real marks are made, happen only when such total passion for something comes into existence and takes over an entire generation, unconditionally, totally. I do not yet see such passion in Europe. I see some excitement but not totally involving passion which would eliminate any other thought, calculation, any other cinema, as happened in the American film underground between 1960 and 1968. What I see in Europe is a good application of some of the achievements, principles, directions of American underground, and, of course, some original artists and original works, singular cases. Some of these works will take place in the larger repertory of the new cinema. But the passion is individual, not a mass passion, as it was in America. This is caused partly by the changing political realities. There was a noticeable political (I mean short-run politics, not long-run politics) preoccupation in most of the film-makers I met in London, both first- and third-rate. But the political interest hasn't become yet a passion strong enough to produce a cinema of passion.

- MEKAS, Jonas. *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Coliers Books, New York, first edition 1972; pp. 401-402.

[18/11/'10] viernes. 09:44h. Barcelona.

«La gramática era más importante que la frase en sí misma, y la gramática se convirtió en un souvenir de lo que las frases habrían sido. La frase no había sido creada, la gramática sí. Es como un teorema matemático que no tiene ningún éxito entre los científicos porque en el teorema no hay más que sumas, restas y signos de igualdad.

Sí, esto es el inicio del cine. Lo único que podemos hacer de vez en cuando es ser suficientemente honestos para honrar este poder una vez más. Si lo haces en matemáticas, no tiene sentido. Tampoco puedes hacerlo en literatura, porque la frase y la gramática están tan estrechamente ligadas que no puedes cortarlas. Pero en cine sí puedes. Si sólo haces un plano en movimiento o un paisaje sin nada más... Pero me gustan algunas películas underground americanas, por ejemplo la magnífica película de Michael Snow *La Région Centrale*, que es sólo un largo movimiento. Eso es una película, es puro cine.» [106. "Jean-Luc Godard", entrevista realizada por Gavin Smith, *Film Comment*, marzo-abril de 1996. En Jean-Luc Godard: Interviews, op.cit.]

- AIDELMAN, Núria; de LUCAS, Gonzalo (eds.). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio, Barcelona, junio 2010; pp. 340-341.

[18/11/'10] viernes. 10:52h. Barcelona.

Tuesday June 19, 2007

5 min. 38 sec.

Peter Kubelka

makes a

declaration re.

essence of

cinema ----

<http://www.jonasmekafilms.com/365/day.php?month=6&day=19>

“Extracto en el que indica Peter Kubelka que sus películas no quiere que sean transferidas a ningún otro medio (vídeo, digital, etc.). Así que si el cine muere (formato cinematográfico) su obra morirá con el medio”.

[25/11/'10] jueves. 11:19h. Barcelona.

Después de 5 días (desde el sábado 20) sin descanso empaquetando las cosas de c/París, 67. tenía marcada la mudanza para el jueves 25 a partir de las 8:30h. Me anularon la mudanza...

A las 11:29h. Rocío de EDDIE SAETA me llamó para anunciarnos que nos habían concedido la subvención del ICIC (Institut Català de les Indústries Culturals) por el importe máximo que habíamos pedido, 87.000€. (eran 90.000€) cosa que no está nada mal para empezar. Un 15% de la cantidad total presupuestada (654.000€).

El miércoles 1 de diciembre a las 13h. reunión con Lluís Miñarro para hablar del tema.

[02/12/'10] jueves. 08:30h. Barcelona.

Reunión con Àngela Martínez para ver posibilidades de co-producción con el CCCB.

La cosa está bastante delicada por temas de la crisis.

Al menos se intentará. Àngela me facilita los contactos de Lisa Berger, así como ella fue la que me da la recomendación de Lisa.

Llamada a Lisa desde EDDIE SAETA.

[02/12/'10] jueves. 11h. Barcelona.

Dentista Dr. Deus, potencial inversor privado en el proyecto.

[02/12/'10] jueves. 13:30h. Barcelona.

Comida-encuentro con Lisa Berger.

La persona ideal para el proyecto. Neoyorkina pero afincada en Barcelona desde hace más de 10 años.

Ha trabajado tanto el sector del museo así como en la producción cinematográfica y publicidad.

Encaja bien con los calendarios del proyecto.

Perfirl perfecto.

Será la jefa de documentación y permisos así como la directora de producción de todo el proyecto.

[02/12/'10] jueves. 16:30h. Barcelona.

Me confirman para dar clases en la Universidad de Valencia. Dentro de los cursos de doctorado.

Fechas a elección de mi disponibilidad.

[02/12/'10] jueves. 19h. Barcelona.

Dejo el apartamento de Barcelona [c/ París, 67. 3º-1ª. 08029]

19:38h tren destino a Berna. Llegada a las 11h del día siguiente.

Durante el trayecto me viene la idea de Paolo Cherchi Usai para la escena de la autopsia.

[06/12/'10] sábado. Berna (Suiza).

Trabajo con el guión de nuevo, ya pensando en los temas de rodaje, así como un guión que sirva para la siguiente subvención del ICAA (marzo 2011).

[07/12/'10] martes. Berna (Suiza).

Idea de parar la imagen para presentar a cada uno de los personajes principales, un poco inspirado en Quentin Tarantino. Al igual que buscar bien la unidad entre la música escogida y las imágenes rodadas, como por ejemplo la escena de la Factory (música de The Velvet Underground) y a continuación la escena de la autopsia de Paolo Cherchi Usai (ver guión para la descripción).

El orden es:

Escena del crimen / Escena The Factory, coronación / Autopsia con encabalgamiento de música-grabadora doctor para dar los datos de las lesiones.

[06/01/'11] jueves. Berna (Suiza). [Día de Reyes, pero aquí no es festivo]

Después de pasar todas las Navidades en Suiza con Filipa, lleno de nuevas ideas para la película.

Apuntar que estuve en Barcelona del martes 14 al viernes 17 de diciembre, la estancia fue en casa de Maxi y Raquel, recordar que ya no tengo mi piso en Barcelona.

El objetivo era presentar a Lisa a EDDIE SAETA (reunión el miércoles 15 con Luis Miñarro, Rocío y Lisa Berger).

El viernes 17 antes de coger el vuelo de avión a Berna (con escala en París) tuvimos la reunión con Mario Deus y su mujer Julia, en su casa para la potencial inversión en el proyecto.

Finalmente decidimos proponerles que hagan una inversión del 10% del proyecto para poder pagar toda la primera fase del mismo, que comprende de enero a mayo, con los honorarios de Lisa, Cristóbal y mío, incluida mi estancia en Nueva York y Pittsburg a lo largo de 3 meses.

A día de hoy (jueves 6 de enero) todavía no tenemos respuesta de ellos.

Los días antes de Navidad y los posteriores desde la fecha del 3 de enero han sido fructíferos en los que mi cabeza está centrada en los contenidos de "Macbeth". Incorporando personajes como el de Val del Omar, así como trabajando mentalmente las escenas que hay que rodar sobre todo la primera de las brujas –inicio del film- y la de la autopsia del médico.

Para la del médico tengo pensando hacerla en montaje paralelo con la entrega del premio de Film Culture a Warhol (fue **December 7—At midnight Warhol receives the sixth annual Film Culture award, cited by Jonas Mekas, for Sleep, Haircut, Kiss, Eat, and Empire.** - Información sacada de la web de Steven Watson "Factory Made: Warhol and the Sixties"). Texto de la entrega del premio.

En montaje paralelo con Paolo Cherchi Usai en la "escena del crimen" con la banda de "cinta amarilla letras negras" escrito **KING'S LINE DO NOT CROSS**, haciendo fotos polaroid (ver modelo o modelos que empleaba Andy Warhol) de la escena o los restos del crimen. Suena una de las canciones de la Velvet Underground cantada por Nico del disco "The Velvet Underground & Nico", *Sunday Morning* (2'56"). Disco aparecido el 12 de marzo de 1967.

La secuencia de las fotos polaroids estará rodada con cámara de 16mm al hombro...

SUNDAY MORNING

Sunday morning brings the dawning [La mañana del domingo trae el amanecer]

It's just a restless feeling by my side [Es sólo un inquieto sentimiento en mi costado]

Early dawning, sunday morning [Temprano amanecer, mañana de domingo]

It's just the wasted years so close behind [Son sólo los años desperdiciados hace tan poco]

Watch out the world is behind you [Fíjate bien el mundo está detrás de ti]

There's always someone around you who will call [Siempre hay alguien alrededor de ti que dirá]

It's nothing at all [No es nada en absoluto]

Sunday morning and I'm falling [Mañana del domingo y me estoy cayendo]

I've got a feeling I don't want to know [Tengo un sentimiento que no quiero conocer]

Early dawning, sunday morning [Temprano amanecer, mañana del domingo]
It's all the streets you crossed not so long ago [Son sólo todas las calles que cruzaste no ha mucho]
Watch out the world is behind you [Fíjate bien el mundo está detrás de ti]
There's always someone around you who will call [Siempre hay alguien alrededor de ti que dirá]
It's nothing at all [No es nada en absoluto]

Watch out the world is behind you [Fíjate bien el mundo está detrás de ti]
There's always someone around you who will call [Siempre hay alguien alrededor de ti que dirá]
It's nothing at all [No es nada en absoluto]
Sunday morning [Mañana de domingo]
Sunday morning [Mañana de domingo]

La siguiente escena entra por corte (estudiar si primero de audio o de imagen) la idea es que la música la corta el propio doctor (Paolo Cherchi Usai) ahora en una mesa de autopsias, en la mesa de trabajo una escabechina de trocitos pequeños de 35mm de nitrato en blanco y negro. El médico vestido para trabajar (bata blanca o verde, con gorro, mascarilla y guantes) se dispone a hacer la autopsia-investigación-catalogación de los diferentes fragmentos destrozados encima de la mesa de autopsia.

La canción se detiene en seco al accionar el Rec en su grabadora. La escena estará filmada con plano estático, imagen digital frontal, del doctor haciendo una autopsia (inventario) detallada de los restos de Duncan (Dziga Vertov, ahora representado por la película *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (1931, 35mm, sonora, b/n).

Esta está parece un relato en clave de humor más al estilo del agente Cooper hablando a Diane (en la serie "Twin Peaks"), que en la autopsia de *The silence of the lambs* (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991), pero sí podríamos añadir los gestos y el protocolo de colocarse la pomada debajo de la nariz para que el hedor que desprende el 35mm en nitrato en descomposición no entre por las fosas nasales.

Elemento a destacar importante es la idea de trabajar con formato 1:2'35 (anamórfico) jugando con los diferentes tamaños de formato utilizado a lo largo de toda la película.

Sería una cosa a medio camino entre algo de multipantallas o trabajando la espacialidad de las dimensiones de la pantalla, puede que integrando texto, o fichas a los lados.

A su vez en alguna parte del film se utilizará todo el Scope en su máximo esplendor como es los fragmentos de *Le Mépris* (*El desprecio*, Jean-Luc Godard, 1963) cuando hace su primera aparición. O cuando hace gala de su esplendor en la película *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966), rodada a doble pantalla en 16mm.

En algunos momentos se utilizará el fondo de la pantalla para trabajar los colores, sobre todo los colores planos en momentos puntuales, o el color plateado.

La idea es no abusar mucho de este efecto, para no matarlo y no hacer una obra barroca. Tomar distancia de algunos de los trabajos cargados y un tanto pretenciosos de Peter Greenaway.

Este mes de enero ha salido publicada la entrevista que me hizo Gonzalo de Pedro para *Cahiers du Cinéma. España*.

También me he quedado sorprendido ya que soy candidato en la categoría de "efectos especiales" para la película *Aita* de José María de Orbe.

Importante estos días el trabajo de archivos de imágenes escaneadas para el trabajo del nuevo guión con vistas a la convocatoria del ICAA 2011 (en marzo).

Para esta también estoy archivando vídeos de YouTube.

Estudio en preparación para demostrar el paso de la pintura realizada al óleo o acrílico sobre lienzo, hasta dar con las primeras serigrafías y terminar haciendo trabajos cinematográficos.

Idea de estos días también la de acabar la película de *Macbeth* con la imagen de Godard enwarholianada...
Portada de la revista Cahiers du Cinéma. Suplemento nº 437. Nov. 1990.
Spécial Godard. 30 ans depuis.
Aparecido en *Cahiers du Cinéma. España*, nº40. Diciembre 2010. pág. 27.

[11/01/'11] martes. Berna (Suiza). [Día de Reyes, pero aquí no es festivo]

Mañana en la que salían las nominaciones de los finalistas para los Goya, no salí elegido para los premios.

Contestación de Dr. Mario Deus, la respuesta ha sido negativa.

Potencial reunión para el día 19 en Barcelona para ver cómo procedemos con el proyecto.

[18/01/'11] martes. Berna (Suiza).

El viernes pasado conversación con Luis Miñarro telefónica, para resolver cuáles serían los siguientes pasos después de la negación de Mario Deus para la inversión económica en la película.

La cosa sigue como siempre, Miñarro no cree que estemos todavía en pre-producción hasta que no tengamos la ayuda del ICAA y TVE.

Se acuerda reunión con Jordi Balló para presentarle el proyecto, y así por convenio intentar que entre TVE.
Reunión acordada para el 9 de febrero a las 13h.

Hoy hemos confirmado llamada telf. mañana para decidir ciertos puntos para seguir adelante con el proyecto.

[19/01/'11] miércoles. Berna (Suiza).

Conversación (13:20h.) por Skype con Lisa Berger (directora de producción y jefa de documentación), 53 minutos para esclarecer ciertos puntos, y establecer el trabajo a realizar después de la negativa del inversor.

Puntos hablados:

- Reunión con Jordi Balló. Para el 9 de febrero 2011.
- Viaje a Nueva York, finales de abril principios de mayo.
- Convocatorias para CDA, MEDIA e ICAA.
- Cartas para dar entrada a los visionados en las diferentes insituciones en EUA.
- Valorar económicamente el proyecto con los costes reales.
- Cartas faltantes de recomendación de Jonas Mekas y Tom Gunning, y actualización carta del CCCB.

[16:30h]

Visionado de:

· ***Sauve qui peut (La vie)***

(1979, 85 minutos, color, sonora, 35mm / Original Francés)

Título castellano: *Que se salve quien pueda (La Vida /ó/ Sálvese quien pueda (la vida)*

Versión editada por Intermedio, con subtítulos en castellano. En pack "Ficciones".

El dvd tiene una introducción del film a cargo de Alain Bergala (duración 14 minutos)

En la introducción habla de unos temas muy interesantes:

- 1ª película de Godard hecha en Rolle (Suiza, en la casa de su infancia. Entre Ginebra y Lausanne, en el lago Lehman), después de dejar Grenoble. Lo que le lleva a un cambio de estilo. Película con la importancia del paisaje.
- Decisión de rodar o en vídeo. Votación con el equipo, ellos deciden "vídeo", así que Godard decide "cine".
- El tema de la prostitución comparado con los actores.

Película:

Copyright en la cartela con el título en el inicio:

Copyright 1979 Sonimage

Minuto 41. Persona gritando en la cola de un cine, "¡No hay sonido!", "se ha cortado el sonido", "Esto es increíble", "¿es que no hay proyccionista?", "estás de broma?", "hace tiempo que no hay proyccionista."

- Interesantes la carteles con un tema y un número encima, empieza con el número 0.

Los temas son: El miedo, El comercio (3), La música (4),

- Dos planos de un paisaje en el que la cámara tiembla.

- Interesante también algún paisaje, por ejemplo en el que salen dos caballos solos.

- Plano de con el personaje "Paul Godard" en la clase con la pizarra "Caïn et Abel / Cinéma et Vidéo".

[19/01/'11] miércoles. 16:31h. Berna.

[19h]

· ***Scénario de "Sauve qui peut (La Vie)"***

(1979, 21 minutos, color, sonora, vídeo / Original Francés)

Título castellano: *Guión de que se salve quien pueda (La Vida)*

Versión editada por Intermedio, con subtítulos en castellano. En pack "Ficciones".

El dvd tiene una introducción del film a cargo de Alain Bergala (duración 7 minutos)

Comenta Bergala que es una pieza realizada por Godard acorde con la idea de hacer un guión para buscar la subvención pero en este caso presentado con imágenes y sonidos.

[26/01/'11] miércoles. Berna (Suiza). 10:31h.

Después de la conversación ayer con Filipa, y después de todo el trabajo realizado durante unos largos días trabajando en el Timeline del proyecto "Macbeth". Cada vez tomo más consciencia de que lo que busco es inundarme o sumergirme de todo el contexto, acaparar la mayoría de información de los años que acontecen la historia, así como los datos biográficos de cada uno de los personajes... para finalmente saber desgranar el material y quedarme con la esencia y construir coherentemente mi largomentraje.

Todavía estoy en la fase de asimilar toda la información, seguir encontrando datos, seguir con las lecturas que me llevan de un sitio a otro, como estos días en la descubierta de las menciones que hacen Michael Snow y Christian Marclay en sus conversaciones sobre Godard. O en el mismo libro (Christian Marclay: Replay) Rosalind Kraus haciendo menciones al trabajo de Dziga Vertov y su "El hombre de la cámara". Una cosa me lleva a la otra.

Mi cabeza va constantemente de querer hacer una obra compleja inundada de contenidos fechas clave, a pasar a construir una película en la que se sostenga de nomás de 20 piezas esenciales del experimental. Y puede que haciendo fuerza con algunos intertítulos al estilo Mekas.

También tengo todavía dudas de los equivalentes de las profecías de las tres brujas para/con Warhol. Puede que una de ellas recaiga un peso importante vinculado con la banda The Velvet Underground. Poco a poco lo iré viendo más claro.

Sí que me ha servido el Timeline estos días para dar fechas precisas del paso de la pintura (clásica) con pincel en acrílico u óleo al empleo de la serigrafía en la trayectoria de Andy Warhol [diciembre 1961 Warhol aprende las reglas básicas de la serigrafía de manos de Floriano Vecchi]. Así como tener fechas exactas de la entrada de una videocámara Norelco en la Factory [30 julio de 1965], o su primera grabadora [inicios 1964], o cuando compra su primera cámara muda (Bolex 16mm) [julio 1963] o la adquisición de su cámara sonora (Auricon) [noviembre 1964]. Todo ellos se puede encontrar de forma detalla en el Timeline.

Todavía le estoy dando vueltas al tema de que pueda que el narrador principal sea Mekas, pero para debería hacer una grabación exprofesso para la obra.

O bien se sostenga toda la obra con los audios extraídos de películas o entrevistas de: Warhol pero sobre todo de Mekas y de Godard.

[01-02/02/'11] martes - miércoles. Berna (Suiza).

Visionado:

· **JLG / JLG, autoportrait de décembre**

(1994) / JLG/JLG, autorretrato de diciembre.

(1994, 53 minutos, color y blanco/negro, vídeo / Original en Francés)

Versión editada por Intermedio, con subtítulos en castellano.

El dvd tiene una introducción del film a cabo de Alain Bergala (duración 13 minutos)

Interesantes los contenidos que toca Bergala, sobre las fotos de cuando era pequeño. / Película hecha desde la soledad, desde la oscuridad, etc. / 2 gags en la película: CNC y la chica de la limpieza. / Bergala también recalca la obsesión de Godard por el cine hecho con las manos.

[01/02/'11] martes. 17h. Berna.

Comentarios:

Los primeros 6 minutos son impresionantes para utilizar la voz en off de Godard y descontextualizarla a través de la película de *'Macbeth'*.

El sonido del "ring" del teléfono se podría emplear para trazar una conversación cruzada con alguna de las entrevistas telefónicas de Warhol que tanto le gustaban.

Interesante y útil los textos (palabras) escritas en el cuaderno, a puño y letra del propio Godard, pasando las páginas.

En el minuto 21, hay una escena de Godard junto a un lago (supongo que el Lago Lehman), en que se acerca a cámara, y escribe algo en una hoja pequeña de papel y luego mira a cámara y habla del "Reino de Francia" (en inglés dice: The Kingdom of France"). Escena casi que podría servir para cerrar la película de "Macbeth", antecediendo o después quizá la imagen de Godard al estilo Warhol de la portada del especial de Cahiers.

La escena acaba haciendo un elogio a la tierra patria, y luego pregunta "¿Dónde estás?". Hasta el minuto 24 aprox.

Plano de la estantería llena de libros, la librería del propio Godard, en movimiento de travelling lateral, primero de derecha a izquierda y luego al revés [min. 24].

Entrada del Centro de Cine [min. 31 aprox.]

Cartelas en la libreta muy buenas, para utilizar en *'Macbeth'*, por ejemplo:

- Caminos que no llevan a ninguna parte. [min. 37'01". Escrito en francés].
 - La hoja en blanco es el verdadero espejo del hombre. [min. 37'05". Escrito en francés].
 - Imagen del bosque nevado, con la voz en off de Godard ("*El paisaje atravesados, ¿por quién?, ¿por qué?*") / En JLG por JLG, / ¿qué quiere decir ese "por JLG"? [min. 37. En francés]
 - "*Un asunto tenebroso.*" [min. 39'36". Escrito en francés. Cartela].
 - "*La tentación de existir.*" [min. 45'02". Escrito en francés. Cartela].
 - "*Soy un leyenda.*" [min. 45'06". Escrito en francés "Je suis une légende." Cartela].
 - Imagen oscura, sólo iluminada por una cerilla que se apaga alguna vez y vuelve a encender otra. Godard escribe con rotulador sobre un folio con el logo de SONIMAGE (productora suya en Rolle, Switzerland) [min. 46'10" – 46'41". En francés]
 - Voz en off de Godard "*... es necesario que me vuelva universal.*" [min. 46'50" – 47'40". En francés]
 - Voz en off de Godard "*Dirigir con humildad, con precaución, / con mi propia carne, / la universalida en la que primero me he sumergido, a lo loco./ He aquí mi única posibilidad, / he aquí la única orden. / He dicho que amo, he aquí la promesa. / suena el teléfono / ¿Qué se le ha perdido? ¿Qué es esta oscuridad? / Pregunte más bien qué es un gobierno (en la imagen de la vídeo cámara está Godard) / He dicho que amo. / Es un conjunto de personas que gobiernan. / No, dice ella con una pálida sonrisa / Un gobierno es vuestro acuerdo para dejaros gobernar. / Pero eso es ridículo. Eso querría decir que no hay nada allí, / absolutamente nada. / Exacto. / Es simple, la oscuridad. / Precisamente. / Autorretrato. / No autobiografía.*" [min. 47'55" – 49'04". En francés]
 - "*Cuarenta Treinta.*" [min. 49'11". Escrito en francés. Cartela].
 - "*Nuestra preguerra.*" [min. 49'16". Escrito en francés. Cartela].
 - "*El pasado no muere nunca.*" [min. 49'32". Escrito en francés. Cartela]. Intercalado con Godard jugando a tenis.
 - "*Ni siquiera ha pasado.*" [min. 49'37". Escrito en francés. Cartela].
 - Godard jugando a tenis dice. "*Yo experimento tanto placer en ser pasado como en estar pasado.*" [min. 49'44". En francés]
 - Las hojas de las libreta pasando pero esta vez están vacías, estamos casi al final de la película. [min. 52'05".]
 - Voz en off de Godard "*He dicho que amo. / He dicho que amo, he aquí la promesa. / Actualmente, / me tengo que sacrificar para que la palabra amor tenga sentido. / Para que haya amor sobre la Tierra. / Como recompensa, al final de esta larga empresa, / llegaré a ser aquel que ama, / es decir, merecer finalmente el nombre que se me había dado. / Un hombre, nada más que un hombre, / que no vale más que otros ni otros valen más que él.*" [min. 52'17" – 53'44". En francés. Atención que algunas partes de este texto tienen una música clásica de cuerda por debajo de la propia banda sonora de la película. Pero las últimas están sin ruido de fondo, casi susurrando].
- Interesante para el final de la película, quizá para acabar con la imagen de la tumba de Warhol, se verá mejor durnate el periodo de montaje.

[27/02/'11] domingo. Berna (Suiza). 13:07h.

La anterior semana estancia en Barcelona para hacer entrega de los materiales disponibles para el dossier de la convocatoria del ICAA (deadline 01.03.2011).

Miércoles 23 y 24 de febrero estancia en Vitoria, invitado para el ZINEMASTEIA v.2. KREA en Vitoria, para dar una conferencia sobre "Cine sin cámara". Aprovechando el viaje para hacer entrega de los dossieres de la convocatoria del Centro Montehermoso de Vitoria para los apartados de "Investigación" y "Guión cinematográfico", acababa la convocatoria el 13-03-2011.

Reunión con Luis Miñarro, Rocío y Lisa Berger en EDDIE SAETA, para preparar dossier del ICAA.

A la vuelta, mucho más tranquilo para ponerlo todo en marcha, a partir de la tranquilidad y confianza que me transmite Luis Miñarro durante la reunión.

Entre ayer sábado y hoy domingo ya en Berna (Barcelona del lunes 21 al viernes 25), se confirma la idea de utilizar los gatos como elemento importante a lo largo de todo el Macbeth. La lectura, por tercera vez, del libro de Wayne Koestembaum, con uno capítulo dedicado a los gatos con el título "El cielo de los mininos" (pp. 51 – 72).

A lo largo de bastantes imágenes el gato puede ser bastante recurrente, desde las piezas de Marie Menken en la Factory (gato negro mirando a cámara); alguna de la películas de Mekas *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [Mientras avanzaba ocasionalmente percibí breves atisbos de belleza, Jonas Mekas, Estados Unidos, 2000. 288', 16mm, color.], y los libros del propio Warhol, «El primer libro de gatitos, impreso en 1954, se tituló *25 Cats Name Sam and One Blue Pussy* / El segundo libro de gatos, *Holy Cats by Andy Warhols' mother*, aparecieron en 1957...».

- **KOESTENBAUM, Wayne.** *Andy Warhol*, Mondadori, Barcelona, 2002.

Obras donde aparecen gatos:

- **Films Chronophographiques**, Étienne-Jules Marey, 1890-1904; b/n.
- **The Cat of the Worm's Green Realm**, Stan Brakhage, (1997) 18 minutes
- **Night Cats**, Stan Brakhage, 1956. 9',
- **Cat's Cradle**, Stan Brakhage, 1959. 6'20", color, muda, 16mm.
- **As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty**, Jonas Mekas, 2000. 288', color, sonora, 16mm.
- **Andy Warhol**, Marie Menken, 1965. 18', color, sonora, 16mm.

[04/03/'11] viernes. Berna (Suiza). 19:56h.

Semana movida para buscar alojamiento para la semana siguiente para ir a New York. Al final ha sido todo demasiado precipitado, sin resultado.

Aplazado el viaje para el 10 de abril, hasta mediados de junio.

Con el curso de inglés con fecha de inicio el 9 de mayo.

El martes 1 de marzo, idea después de terminar de correr, de filmar la primera escena de las brujas al la inversa. Así tenemos el audio de las brujas pero al revés, como ya sucedía en la película de Welles, al inicio. [comprobado ahora, no va al revés, sinó que la dicción es marcada].

[Ahora mismo mi disco externo de 500 GB me ha dado un susto, no se cargaba y he tenido confirmación al mismo tiempo de mi director de tesis, Fernando Hernández Hernández, de utilizar su nombre para la estancia en New York para el alojamiento.]

[06/03/'11] domingo 14:07h. Berna (Suiza)

La concentración de estos días en Berna del jueves 3 al domingo 6 de marzo ha ido muy bien para ajustar cosas de estructura, y al realizar la transición 2 [antes del baile] he encontrado la solución para realizar una entra doble a la acción siguiente [o casi podría ser triple]. Creo que doble sería lo correcto para trabajar con doble imagen en las perforaciones, de la acción que se lleva a cabo en el exterior (gradas) y en el interior del pabellón.

Para trabajar en profundidad en la escena del baile, la que tendría que ser más apoteósica.

Durante el día de mañana voy a realizar una estructura visual de toda la pieza 'G/R/E/A/S/E' para equilibrar los efectos incluidos en cada una de las partes, y así ir "in crescendo" a la hora de ir incluyendo elementos en la imagen y en el montaje. Aunque soy consciente de que la afinación final será una vez el material esté en digital, ya que es cuando podré ver todo el material en movimiento.

A la vez estoy trabajando con la escritura de la tesis de 'Macbeth'. El día 1 de marzo se hizo entrega de todo el material para el ICAA, por segunda vez.

Y estoy con Miguel trabajando los contenidos del cuadro de Xperimenta '11 que tendrá lugar del 4 al 6 de noviembre.

En el día de hoy he tenido la idea de incorporar la canción "Andy Warhol" de David Bowie en la pieza de 'Macbeth'. Escrita en 1971 en el disco "Hunkey Dory". Aquí la letra.

Andy Warhol" is a song written by [David Bowie](#) in 1971 for the album [Hunky Dory](#).

Letra Andy Warhol de David Bowie original
(This is Andy Warhole and it's take one, take one)
It's, it's Warhol actually
(What did I say)
Whole, it's whole as in wholes
(Andy Warhol)
Wah, Andy War hol, Andy War hol (he)
Like whole hub
He
Ha
Are you ready
(Yeah)
Ha ha ha ha ha ha

Like to take a cement fix
Be a standing cinema
Dress my friends up just for show
See them as they really are
Put a peephole in my brain
Two New Pence to have a go
I'd like to be a gallery
Put you all inside my show

Andy Warhol looks a scream
Hang him on my wall
Andy Warhol, Silver Screen
Can't tell them apart at all

Andy walking, Andy tired
Andy take a little snooze
Tie him up when he's fast asleep
Send him on a pleasant cruise (hm hm hm)
When he wakes up on the sea
He sure to think of me and you
He'll think about paint and he'll think about glue
What a jolly boring thing to do

Andy Warhol looks a scream
Hang him on my wall
Andy Warhol, Silver Screen
Can't tell them apart at all

Andy Warhol looks a scream
Hang him on my wall
Andy Warhol, Silver Screen
Can't tell them apart at all

(Handclaps)

Letra Andy Warhol de David Bowie en español

(Este es Andy Warhole y es tomar uno, tener uno)
Es, en realidad es Warhol
(¿Qué he dicho)
Total, es todo como en conjuntos
(Andy Warhol)
Wah, alcohol Guerra Andy, Andy Guerra alcohol (él)
Como centro de todo
Él
Ha
¿Estás listo
(Si)
Ja, ja, ja, ja, ja, ja

Al igual que para tener una solución de cemento
Tenga un cine en pie
Vestido de mis amigos para arriba apenas para la demostración
Verlos como realmente son
Poner una mirilla en mi cerebro
Dos nuevos peniques para tener un ir
Me gustaría ser una galería
Ponerlo todo dentro de mi programa

Andy Warhol parece un grito
Colgarlo en la pared
Andy Warhol, la pantalla de plata
No puedo decirles además a todos los

caminar Andy, Andy cansado
Andy tomar una siesta poco
Atarlo hasta cuando está dormido
Enviar a un agradable crucero
Cuando se despierta en el mar
Asegúrese de pensar en mí y que
Él va a pensar en la pintura y que va a pensar en cola
¡Qué cosa más alegre aburrido hacer

Andy Warhol parece un grito
Colgarlo en la pared
Andy Warhol, la pantalla de plata
No se puede decir que, aparte del todo (coro x2)

[08/03/'11] martes 10:07h. Berna (Suiza)

Día centrado en poner en un documento todo el material vinculado con gatos, capturas de fotos y textos.

Localización de gatos en '*Film Socialisme*' (2010), último film de Jean-Luc Godard.

Haciendo un repaso y descarga de varios vídeos de Jean-Luc Godard en entrevistas desde los años 60 hasta las ruedas de prensa más recientes, he tenido la percepción que tengo que darle más empaque al guión y apostar por la palabra también.

Quizá remarcar más la idea de la palabra cómo la utiliza Godard, y la imagen utilizada en muchos de los films de Warhol del 1963 al 1968 (descubrimiento en Ubu.web el documental de 1989 de Keith Griffiths sobre el cine de Andy Warhol de esta época.

Keith Griffiths (Productor)

<http://www.screenonline.org.uk/people/id/503319/>

<http://www.imdb.com/name/nm0341702/#Director>

<http://mubi.com/lists/9803>

Ha co-producido la película:

· **Uncle Boonmee, recalls his many past lives**, Apichatpong Weerasethakul (2010)

En la que también estaba EDDIE SAETA.

Ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes 2010.

Ha dirigido (entre otros):

· **WARHOL's CINEMA - A Mirror for the Sixties**, Keith Griffiths, 1989.

64 min documentary on Andy Warhol's cinema of the sixties, made for Channel 4 in association with THE FACTORY, MOMA and the Whitney Museum of Art and in collaboration with Simon Field. Directed & Produced Keith Griffiths.

http://www.ubu.com/film/warhol_cinema.html

· **DOODLIN': Impressions of Len Lye**, Keith Griffiths, 1987.

50 min. Documentary. Directed & Produced Keith Griffiths.

Escribió algún texto para el libro colectivo que hicimos en Xcèntric:

http://www.cccb.org/es/l libre_o_cataleg-xcentric-10115

Colin MacCabe (Productor de Minerva Films).

Se puede acceder a él supongo que a través de Didac Aparicio de la editorial de DVD Intermedio.

Hace la introducción de las películas editadas por Intermedio:

· **Passion**

(1981, 88 minutos, color, sonora, 35mm? / Original Francés) / *Pasión*.

· **Prénom Carmen**

(1982, 81 minutos, color, sonora, vídeo/ Original Francés).

Colin MacCabe (profesor de las universidades de Londres y Pittsburgh. Autor de la biografía de Godard). Productor para Minerva Films.

Especialista tanto en Godard:

- **MacCABE, Colin**. *Godard*. Seix Barral, Barcelona, 2005 (2003).

Como en Warhol:

- **MacCABE, Colin; FRANCIS, Mark; WOLLEN, Peter** (eds.). *Who is Andy Warhol?* 1977.

Extraído de:

- **KOESTENBAUM, Wayne**. *Andy Warhol*, Mondadori, Barcelona, 2002; p. 269.

Este material de arriba está sacado del documento preparado para el trabajo de Lisa de los contactos con potenciales co-productores, o bien para que se incorporen al proyecto o nos ayuden a abrir puertas para conseguir los materiales de los diferentes autores-cineasta-personajes.

Siguiendo con la idea de los dos personajes:

Andy Warhol → tiene cierto problema con la palabra escrita [en el libro de - **KOESTENBAUM, Wayne**. *Andy Warhol*, Mondadori, Barcelona, 2002; pp. 46-48]. Queda muy bien explicada su teoría] durante sus estudios de arte, luego sería un buen aforista [quizá podría hacer uso de los aforismo en alguna parte de la

película para hablar de futuro a través de sus palabras «En el futuro, todo el mundo será famoso durante quince minutos.»

Jean-Luc Godard → siempre ha tenido cierta habilidad con la palabra, utilizándola como voz en off en muchas de sus películas a partir de finales de los 60 y en su etapa de Suiza –a partir de los 70- en sus obras más conocidas como ensayos.

[...]

Bien, aquí debería hacer un buen listado de los dos personajes.

Con ello quiero decir que la película de “Macbeth” debería recaer en partes equilibradas en las dos figuras, que se contraponen y se complementan, como ya indica Langlois en su cita.

«Un día escuché a Picasso explicarle a alguien, al hablar de Van Gogh: “Es el hombre que nos enseñó a pintar mal”. Y, bien, el hombre que nos enseñó a hacer películas mal se llama Andy Warhol. [...] Si miráis bien una película de Godard, o una de Warhol, veréis que los dos están inmersos de lleno en la vida. Es lo que llamo el cine en libertad. Un cine que no tiene miedo a estropear alguna cosa y de mostrarlo.»

[Henri Langlois]

Intentar construir un guión más sólido, siendo en la línea de los media utilizados para la construcción pero haciendo más hincapié en la voz de cada uno de ellos e hilar un buen discurso. La idea no sería dejar a un lado la obra de Warhol posterior a 1968 –después del disparo- sino trabajar más la parte de que Morrissey continua su línea de trabajo en Italia, vinculado siempre a la figura de Warhol, pero éste camina por otros senderos mucho más visionarios de la utilización del audio para transcribir entrevistas o publicar sus libros, y la utilización del vídeo y más delante de la televisión. Creo que abriendo el espectro del trabajo de Warhol realizado en los años 80 en televisión, haciendo anuncios para TDK y otros –creo que SONY-, va a quedar más marcada la lucha.

Abarcar más fechas, remarcar cuando a inicios de los 70 sepulta su obra cinematográfica (como si fuera un destierro voluntario) cambia de sitio. Y se junta con otra gente como Vincent Fremont para trabajar en TV.

Aquí la lucha de Godard y Warhol no será tanto por el hecho de los formatos, sino por la utilización de los mismos.

Interesante el vídeo de Godard en una rueda de prensa en Cannes en 1988, cuando habla del “enemigo” refiriéndose a la TV [ver vídeo YouTube, Godard habla en inglés].

Pues, hay que intentar trabajar mejor el guión, equilibrando los fragmentos de imágenes escogidas por su contexto, intención, vínculo con la obra de “Macbeth” y por su capacidad de atracción visual; pero ello bien mezclado con audio que haga avanzar la obra y le dé peso de intención política en cuando al uso contrapuesto del medio.

Por ejemplo Warhol soñaba con grabarlo todo las 24h. lo que más adelante sería en Gran Hermano, mientras Godard fue a parar al ensayo en sus últimas obras.

En algún momento recuperar la idea de que Godard fue una "pop star" de los media durante los años 60 [ver texto de Ípsilon, suplemente del Público de Lisboa del viernes 4 de marzo de 2011. Hay un especial sobre Godard, a propósito del estreno *Film Socialisme*].

Puede que las fechas o los acontecimientos vinculados con las profecías que indican las brujas deba modificarlas para ver cómo se cruzan estos dos personajes.

Ver cómo se pierde Warhol con la influencia de Morrissey, pero una vez sale del medio saber trabajar con la revolución de la tecnología y seguir a Warhol para ver cómo la trabaja.

Así como seguir la figura de Godard, viendo cómo trabaja la obra más lo pop, sobre todo con la utilización del color y los títulos de crédito de sus películas hasta el 1967-1968. Para después pasar a una etapa más radical y militante con el Grupo Dziga Vertov. Para luego estar en el retiro de Suiza y hacer desde allí sus trabajos más íntimos.

El epílogo podría recaer en los últimos trabajos de Godard, a partir de lo que hace después de *King Lear* (1987).

[09/03/'11] miércoles. Berna (Suiza)

Durante todo el día visionado y descarga de material de UbuWeb, un gran descubrimiento tanto por los archivos encontrados de films como de audio.

Visionado de:

· **WARHOL's CINEMA - A Mirror for the Sixties**, Keith Griffiths, 1989.

64 min documentary on Andy Warhol's cinema of the sixties, made for Channel 4 in association with THE FACTORY, MOMA and the Whitney Museum of Art and in collaboration with Simon Field. Directed & Produced Keith Griffiths.

http://www.ubu.com/film/warhol_cinema.html

En él he encontrado un pieza fundamental que es que en el film **Eat** (1963, 39 mins /otras fuentes como la de Guardiola indica que la película es de 1964, y su duración de 35 minutos. Ahora contrastado con el catálogo del MoMA y pone de 1964 y duración 35') aparece un gato buena parte del metraje junto a Robert Indiana. En la imagen de la película le ofrece de comer.

El gato aparece del:

- **Eat**, Andy Warhol, 1964. 35', b/n, muda, 16 mm (18fps).

El gato aparece del:

IN 15'38" aprox.

OUT 16'46" aprox.

La acción es Robert Indiana coge al gato que aparece de abajo, entra en cuadro. Este se lo pone al hombro, permanece así quieto en pie pero mirando hacia atrás, dando la espalda a cámara, y moviendo la cola.

A mitad del plano [16'25"] se gira sobre su eje hacia la cámara. Revisa y husmea para ver qué está comiendo, se queda un rato olisqueando... parece que va a probar, pero no. A continuación desaparece de cuadro por abajo.

IN 17'10" aprox. (aparece en un inicio de bobina).

OUT 19'06" aprox.

Inicio de otra bobina. El gato ya aparece en los brazos de Indiana. En este fragmento mira fijamente a cámara con atención, mucho tiempo. En el 18'34" parece que hable y a continuación mira hacia arriba (hacia fuera de cuadro), Robert Indiana mira al gato con más atención, se ríe y en algún momento también dirige la mirada hacia cámara. Luego se mece hacia atrás (deducimos que está sentado en una mecedora), y se lo cambia de la lado.

IN 21'59" aprox. (interesante porque aparece en un inicio de bobina).

OUT 22'44" aprox.

La acción es Robert Indiana coge al gato que aparece de abajo, entra en cuadro. Los sienta, le ofrece de comer al gato, este mira a cámara. Luego Indiana lo alza en alto dándole una vuelta, y se lo sube al hombro. El gato se pone erguido sobre su hombro, para finalmente saltar hacia abajo. Sale de cuadro, e Indiana sigue con su acción de "comer" un champiñón y mira fuera de campo hacia la izquierda. Escena muy interesante.

Apuntes del miércoles 09-03-2011 [Bern]

El vídeo de David Bowie, quien hace una performance en la Factory hace una acción perfecta para dar a entender que una persona saca algo de sus tripas y lo lanza.

Podría ir perfecto para la parte de la profecía de Hécate (en Macbeth), cuando le dice a Warhol: "Beware, Macduff". Y le explica que es una persona no nacida de mujer.

Este vídeo sería perfecto para representar esa acción.

<http://www.youtube.com/watch?v=AcGA3B42vkE&NR=1>

- **WARHOL's CINEMA - A Mirror for the Sixties**, Keith Griffiths, 1989.

64 min documentary on Andy Warhol's cinema of the sixties, made for Channel 4 in association with THE FACTORY, MOMA and the Whitney Museum of Art and in collaboration with Simon Field. Directed & Produced Keith Griffiths.

http://www.ubu.com/film/warhol_cinema.html

• **Inicio. 00'22" IN.** Voz en off de Jonas Mekas explicando el premio de Film Culture concedido a Andy Warhol en 1964. Cita todos los títulos de los films de Warhol por el que se le da el premio "Sith Independent Film Award" [**Sleep, Haircut, Eat, Kiss and Empire**]. Acabado Mekas diciendo la fecha: **1964**. Mientras imágenes de:

- **Award Presentation to Andy Warhol**, Jonas Mekas, 1964. 12', b/n, sonora. [en el documental no indica la fuente]
01'07" OUT

- **Step Across the Border**, Nicolas Humbert and Werner Penzel (1990).

La introducción de los puentes de New York, también son interesantes habría que valorarlo.

• **Inicio. 03'05" IN.** Jonas Mekas explicando el "efecto mariposa":

Aparece primero su mano golpeando un puerta de hierro, a continuación a cámara:

- "Este tono también ha recorrido el / mundo entero y sigue haciéndolo. / Va por todos lados y vuelve. / La teoría de las alas de mariposa. / No ha oído nunca hablar de ellas? / Cuando en alguna parte / de China aletea una mariposa en el aire, / eso repercute en todas las cosas. / Ese suave aleteo está conectado / con todas las otras cosas. / La más pequeña acción, / por insignificante e invisible que parezca. / Está influenciada por ese aleteo. / Lo uno pone lo otro en movimiento, / y lo otro lo siguiente, / cambiando así el mundo. /

04'12" OUT

[14-16/03/'11] Berna (Suiza)

Durante estos dos días he tenido varios aciertos descubrimientos durante el escaneado de diferentes imágenes vinculadas con Warhol.

- **Mao Tse-Tung** → vincula con la época maoísta de Godard, y los Maos de 1972 de Warhol [ver documento WARHOL'S SERIES].

- **Brigitte Bardot** → primero fue Godard que la tuvo en cuenta para su película *El desprecio* (1963); y más tarde Warhol la retrató (1974). Nuevos puntos en contacto de los dos...

- **Mick Jagger** → primero fue Godard que la tuvo en cuenta para su película *One plus One* (1968); y más tarde Warhol la retrató (1975-1976). Nuevos puntos en contacto de los dos...

Nuevas ideas para el principio de la película a través de los gatos de Marey [ver nuevo guión versión VII].

Los logos de las subvenciones del principio de la película quizá podrían ir apareciendo a lo largo del metraje, y con el inconfundible estilo pop de de Warhol.

Quizá otra idea que se me ocurre, aunque debería estar muy bien integrado, sería los logos tirados dentro de un recipiente por las mismas brujas.

Imágenes abstractas podrían ser: una pizarra mal borrada.

Mezcla del sonido de las entrevistas encontradas en Ubu.web con los originales.

Hacer unas máscaras en la foto de Richar Avedon de la Factory (30 octubre, 1969).

. *Meeting Woody Allen / JLG Meets Woody Allen*

(1986, 26 minutos, color, sonora, vídeo / Original Francés e Inglés)

Versión editada por Intermedio, con subtítulos en castellano. En pack "Ensayos". DVD 4.

El dvd tiene una introducción del film a cabo de Alain Bergala (duración 8'29")

Comenta Bergala que es una pieza realizada por Godard con mucho respeto mutuo hacia Allen, respeto recíproco.

Precedente de la utilización de las cartelas de Histoire(s) du cinéma.

Explica que Godard siempre ha sentido admiración por las estrellas, y que ha intentado rodar con Robert De Niro, pero sin conseguirlo. Esta película –siempre según Bergala– es una pieza corta que Godard rodó en Nueva York, para convencer a Allen que saliera en su película *King Lear* (1987), que ya tenía en mente.

[08/02/'11] martes. 18:15h. Berna.

Comentarios:

- Hasta el tiempo 1'40", tenemos a Jean-Luc Godard en contraluz en un ventana (supongo que la de la casa de Allen) en Nueva York, mirando hacia fuera. Se ve el Central Park y una parte de los edificios de al lado, mientras cita a Milan Kundera sobre los mirlos cuando migraron del campo a las ciudades siguiendo a los hombres.

- 3'35", Cartela **STRUGGLE** (Lucha), fondo negro letra blanca. A continuación la voz en off de Godard dice "Don't be afraid my hand." (no temas mi mano, lo dice en inglés) [3'44"]
- 7'09", Cartela **THE ANXIETY OF THE MAN IN THE BOOTH** (La ansiedad del hombre en la cabina), fondo negro letra blanca. Si añadimos en la cartela PHOTO(BOOTH), entramos en las series de Andy Warhol sobre los autorretratos realizado dentro de la cabinas (Fotomatones).

[16/03/'11] martes. 15:18h. Berna.

- 7'58", Cartela **THE ABYSS** (El abismo), fondo negro letra blanca.
- 11'47" – 13'13", Godard en cámara lenta. Acción, se lleva el puro a la boca, y luego *zoom out*, le vemos sentado en el suelo, poniendo cassettes de vídeo sobre una mesa, de forma un tanto agresiva (haciendo bastante ruido al golpear las cintas). Godard habla (en inglés y francés) de la diferencia de ir al cine a la de quedarse mirando la televisión en casa. Lo compara diciendo que cuando vas al cine estás en un lugar oscuro, lejos de papá y mamá.
- 13'25" – 13'30", Audio *off* de Godard en francés: "El placer de hacer algo.../ No hay nada prohibido en el hecho de ver la tele./ ¿Está él de acuerdo?".
- 15'08" – 16'03", Audio *off* de Godard en francés [con intérprete pisando]: "¿Tiene la misma sensación que yo tengo un poco.../ quizá mucho.../ de que afecta a su creación.../ este poder de la televisión?/ Igual que la radiactividad puede tener efectos nefastos sobre la salud. [...] / La explosión de la tele./ Se puede ver como radiactividad./ Cuántos impactos culturales.../ Yo creo que recibo demasiados impactos culturales de la tele. [...] Sí, y afecta a mi.../ mi potencial creativo."
- 17'00" – 17'22", Audio *off* de Godard en francés [con intérprete pisando]: "Ese sentimiento de libertad al ir desde la oscuridad.../ al encuentro de la luz./ ¿Es siempre tan fuerte, o no...? [...] No, hacer películas."
- 18'48" – 20'08", Audio *off* de Godard en francés [con intérprete pisando]: "Por ejemplo, hurgando en los planos, de una idea que me parecía muy bonita,/ en «Hannah, y sus hermanas», los planos de.../ las casas de Nueva York que le gustan./ Me gusta mucho la idea.../ pero tengo la impresión de que si Woody viviera en un país.../ que nunca oyó hablar de la tele.../ y él tampoco.../ no habría hecho los planos así./ [...] Para mí que lo veo desde un punto de vista crítico,/ y que veo la televisión, me parece.../ Si estuviera dando clase diría:/ «Aquí el Sr. Allen ha sido inconsciente e involuntariamente.../ influido por la forma rápida en que la tele.../ cubre un evento,/ sea una casa una guerra.»/"
- 21'43" – 22'08", Audio *off* de Godard en inglés: "En la sala de montaje no está nunca contento porque.../ no todo ha terminado y aún hay un oportunidad, ¿no lo siente así? [...] Ya es algo... [...] Rodar en la calle es agotador."
- 23'15" – 24'30", Audio *off* de Godard en inglés y francés [con la intérprete y la música de fondo a veces pisando el audio de Godard]: "Quizá porque usted es joven, y yo mayor.../ Recuerdo.../ Se lo preguntaba porque yo tenía también.../ la sensación de que lo estropeaba todo.../ y me gustaba pasar a otra, y a otra, a otra./ Y ahora trabajo de forma distinta, y me he dado cuenta de que era.../ porque estaba muy ansioso./ La película, que es algo agradable, como él dice, que ayuda,/

no conseguía ayudarme con esta ansiedad./ Así que ahora espero el mayor tiempo posible.../ a que lleguen las ideas./ Puede que vengan en el momento en que se termina la película./ Que la idea de la película llegue justo.../ Así, al menos, estoy algo contento.”

- 24'30" – 25'16", Audio off de Allen en inglés: *“Bueno, hay que estar feliz un tiempo.../ No feliz, pero al menos distraído un rato cuando se hace una película./ Se rueda en la calle y hay tráfico y gente en la que pensar,/ y cuando se piensa en esas cosas se aparta la mente.../ de las cosas realmente terribles./ Y luego, claro, en la sala de montaje, inevitablemente la película.../ parece horrible y siempre decepciona,/ y se hace lo que se puede con el montaje.../ Para mí es una lucha enorme./ Pero el hecho de que haya una lucha, me ayuda./ Prefiero luchar con la película que luchar con otras cosas./”*

- 25'16" – 25'16". Abre de negro [sin música], vemos una mesa muchas fotos todo desordenado. Cartela **LUCKY I RAN INTO YOU** (Ha sido una suerte econtrarme contigo). Entra Godard y dice: *“Cierto, Lucky Luke,/ lucky Jean-Luc./ El mirlo del campo vuelve.../ a su bosque al borde del lago.../ y el mirlo de la ciudad se queda.../ en su piso, en sus calles, en sus coches./ Eso es, la reunión ha terminado.”*

El final es muy bueno como encuentro de la batalla. Sonido estruendo de Godard golpeando con los libros la mesa. (1986) justo antes de *King Lear*, y a la vez se podría alternar algunas de las voces en off de Godard, con el programa de televisión de Warhol en la MTV (1986).

1986. Andy Warhol's Fifteen Minutes.

«1986→ MTV gives Warhol his own television show, *Andy Warhol's Fifteen Minutes.*»

- **KUHL, Isabel** (2007). *Andy Warhol*. Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, 2007; solapa interna inicio.

**MEETING'S
OVER**

**PRODUCTION:
JLG FILMS
SYGMA
FESTIVAL DE CANNES
CAMERA
C. SIMONPIETRI
JOURNALISTE
A. INSDORF
VIDEO
P. BINGGELI
COPYRIGHT 1986
JLG FILM – W. ALLEN**

[18/03/'11] viernes. 16:26h. Berna (Suiza)

Realizado un experimento de poner la escena de *'Le Mépris'* (1963) de Godard, sólo el audio de la conversación de Bardot con Michel Piccoli. Y en imagen el retrato de Brigitte Bardot (1974) de Warhol.

Debo ver cómo funciona durante el montaje, la idea no me desagradó.

[19/03/'11] sábado. 19:26h. Berna (Suiza)

'*Factory Girl*' (George Hickenlooper, 2006), he visto hoy la película, y para mi sorpresa he descubierto que el film del año 2006 está producido por los hermanos Weinstein, y no utilizan ningún documento original de Warhol, y las músicas tampoco son originales ni las de Bob Dylan (personaje no acreditado con ese nombre) ni las de la Velvet Underground, cosa que me preocupa.

http://en.wikipedia.org/wiki/Factory_Girl#cite_note-22

[28/03/'11] lunes. 18:49h. Berna (Suiza)

- **Vibración de Granada**, José Val del Omar, 1935. b/n, muda, 13'14",

Duración muy breve del 7'18" al 7'20". Empieza el plano con la mirada fija a cámara de un gato negro, hasta que éste se va rápidamente y desaparece por el lado derecho superior del encuadre.

A parte de este plano hay otros muy interesantes que se podrían utilizar para vincular a Val del Omar con lo "sobrenatural" de la obra de *Macbeth*.

Desde el sábado pasado, quizá mejor dicho, durante toda la semana anterior se ha activado dentro de mí buscar alternativas, o planes b, en caso de que nos falle el tema económico para el proyecto o nos denieguen ciertos derechos de utilización de imagen.

A día de hoy se me ocurre, como título de referencia la película 'Filming Othello' de Orson Welles. Esta la pude ver una retrospectiva que tuvo lugar en la Filmoteca Española (Madrid) en el Cine Doré, no recuerdo la fecha pero casi seguro que en el 2001.

En ella, creo recordar aparecían 3 personas, entre ellas Welles y uno de los actores, frente a una moviola comentando la película que ya habían rodado. El discurso era bien interesante, era como ver un *making of* o los comentarios de la obra pero repasada por sus artífices frente a la moviola. De ahí, que una de las maneras de utilizar cierto material que pudiera sernos denegado, es hacer uso de él mostrándolo a través de diferentes dispositivos, y que fueran las brujas las que estuvieran visionando ese material, o estuvieran de alguna manera en cuadro para evitar pagar los derechos.

Otra de las hipótesis, esta ya pensada desde hace ya mucho tiempo, es la de sacar la obra directamente en edición en dvd, sin ningún soporte dentro, sólo con una buena edición con libreto. Y la obra con acceso a poderla descargar a través de internet. Es decir, realizar la obra clandestinamente sin los derechos de autor, pero esta saldría de los canales en los que me encuentro trabajando actualmente, y mucho menos dentro de las pretensiones que tiene la productora EDDIE SAETA (Luis Miñarro) para/con este proyecto.

Justo ayer domingo (27 de marzo) a sugerencia de Filipa, o a través de una conversación con ella, me preguntó qué vínculo había entre ciertos autores. De ahí que revisara el libro "Movie Journal. The Rise of a New American Cinema 1959-1971" de Jonas Mekas para saber que entrada había a la figura de Jean-Luc Godard (Macduff) y me quedé sorprendido por este descubrimiento (ver textos en archivo).

De ahí, que cada vez tenga más voluntad de utilizar ciertos pasajes escritos y ponerlos en pantalla. A día de hoy se me ocurre:

Andy Warhol → a través de aforismos / entrevistas / archivos de audio disponibles.

Jean-Luc Godard → películas ensayos / entrevistas suyas / ruedas de prensa. [hay mucho material en audio que se podría utilizar]

Jonas Mekas → extractos de sus diarios leídos por Sebastian Mekas (Fleance).

Uno de los pasos siguientes a realizar es el de intentar realizar un guión con todos los pedazos de imágenes hilvanos, así como construir un discurso a partir de diferentes extractos de audio o de textos para que la obra vaya cogiendo cuerpo. A modo del libro "Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes" editado por Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas.

[31/03/'11] jueves. 09:05h. Berna (Suiza)

Entrada en el diario con los trabajos de visionado de material y descarga de textos sobre Val del Omar, sobre todo de su página web (www.valdelomar.com) y los vídeos de YouTube sobre la exposición *desbordamiento: Val del Omar*. Cuyo catálogo me hizo llegar la semana anterior Cristina Cámara.

A lo largo de varios visionados de material de Val del Omar, he aquí que su figura vinculada a "lo sobrenatural" cada vez está cogiendo más presencia, para ir salpicando con su obra varios de los momentos importantes de la narración.

He aquí algunos ejemplos:

- **Vibración de Granada**, José Val del Omar, 1935. b/n, muda, 13'14",
- **Knives**, Andy Warhol, 1981-82. (series)

- **Pravda** (1969), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger, Paul Burron.

- **Revólveres**, Andy Warhol, 1982.

- **The Man with a Movie Camera**, DZIGA VERTOV, 1929.

- **Película familiar**, José Val del Omar, 1933-39. b/n, muda, 13'14",

- **Kiss**, Andy Warhol, 1963.

- **Acariño galaico (De barro)**, 1961/1981-82/1995 (35mm, BN, Dolby SR, 24 min)

Dirección, guión, fotografía y montaje: José Val del Omar. **Ayudante de dirección:** Anric Massó. **Sonido:** Grabaciones de José Val del Omar. **Actor-escultor:** Arturo Baltar.

Reconstrucción y recuperación: Filmoteca de Andalucía. **Investigación y realización:**

Javier Codesal. **Ayudante:** Ascensión Aranda. **Producción y coordinación:** Rafael R. Tranche.

- **The Man with a Movie Camera**, DZIGA VERTOV, 1929.

- **Acariño galaico (De barro)**, 1961/1981-82/1995 - 35mm, BN, Dolby SR, 24 min.

- **Fuego en Castilla**

(Tactilvisión del páramo del espanto)

1958-1960 - 35mm, BN y color, Dolby SR, 17 min.

Dirección, guión, fotografía, efectos, dirección de arte, montaje y voz final: José Val del Omar.
Iluminación: Táctil-Visión, sistema patentado por José Val del Omar en 1955. **Sistema sonoro:** Sonido diafónico, patentado por José Val del Omar en 1944. **Composición sonora:** José Val del Omar, incluyendo fragmentos de obras españolas del Renacimiento, Igor Stravinsky, mambo jazz y ritmos de la "siguiriya castellana" interpretados por Vicente Escudero. **Esculturas:** Santa Ana de Juan de Juni, San Sebastián de Alonso Berruguete, otros santos e imágenes del Museo Nacional de Esculturas de Valladolid. **Producción:** Hermic Films.

- **Skulls**, Andy Warhol, 1976.

Diferentes series 1976-77.

- **Aguaespejo granadino**, 1953-55 - 35mm, BN, Dolby SR, 23 min.

Título alternativo: **La gran siguiiya**

Dirección, guión, fotografía, efectos, dirección de arte, montaje: José Val del Omar). **Sistema sonoro:** Sonido diafónico, patentado por Val del Omar en 1944 y empleado por primera vez en este film. **Composición sonora:** José Val del Omar, incluyendo fragmentos de Manuel de Falla y de cantes y bailes flamencos, y efectos de ruidos, ecos, reverberaciones, desplazamientos tonales y diafónicos. **Intérpretes:** Pepe Albaicín (cantante), Juan Gómez Leal (cantante), Señorita Chon (cantante), Julián Goya (guitarrista), María José Val del Omar (princesa de la Alhambra) y gitanos de Granada. **Narrador:** Teófilo Martínez.

- **The Man with a Movie Camera**, DZIGA VERTOV, 1929.

Idea acotada ayer miércoles 30 de marzo 2011 durante el desayuno con Filipa. Poner las cifras de los costes de las imágenes en pantalla y quizá integrar un diálogo-discurso sobre la especulación de la propiedad de las imágenes.

Jean-Luc Godard haciendo operaciones con su calculadora.

Buscar imágenes....

· **Soft and Hard (A Soft Conversation between Two Friends on a Hard Subject)**

codirigido con Anne-Marie Miéville. (1985, 48 minutos, color, sonora, vídeo / Original Francés)

[28/04/'11] miércoles. New York (Manhattan, EUA)

Ayer me encontré bajando por Broadway por casualidad con la escultura (temporal) que han puesto de Andy Warhol, está en la 17th con Broadway, justo al lado Barnes & Noble (librería en el que he comprado el libro de Bourdon, mirar abajo). Al lado opuesto donde está la escuela de cine "New York Film Academy". Y he revisado algunos libros, y justo una de las Factories de Warhol estaba en la misma plaza, al lado de la estatua, en el número 33 West de Union Square.

Ha sido una experiencia extraña estar en la puerta de una de las Factories de Andy Warhol y no encontrar ni un cartel que indicara nada. Me introduje en el soporta e incluso he comprobado el timbre de la calle, el apartamento es el de la 6ª planta.

- **BOURDON, David.** *Warhol*. Harry N. Abrams, New York, 1989.

A lo largo de los días de la estancia en Manhattan se me han ido sucediendo varias ideas para volcarlas al guión.

Mi llegada a New York fue el jueves 13 de abril, con Filipa. Los primeros días hemos hecho un buen recorrido por la ciudad, visitando los puntos culturales y turísticos de la ciudad. Es cuando a partir de la visita al MoMA, Whitney y Metropolitan, que la cabeza empezó a funcionar.

No recordaba desde mi primer viaje a New York en 1998 que en el Metropolitan tenían tanta obra de Warhol.

Durante estos días hemos visto la película sobre Jackson Pollock de Hans Namuth. Cosa que he descubierto que existen dos versiones diferentes. La que hemos utilizado para el teaser es la segunda versión la del 1950.

También visionado de los extras (Making of) de "Pollock" la película de Ed Harris, y el visionado de la misa.

Filipa partió para Suiza el pasado domingo 24 de abril.

[17/05/'11] martes. New York (Manhattan, EUA)

Ayer fui a ver un documental, '*Beautiful Darling*' con el subtítulo '*The Life and Times of Candy Darling, Andy Warhol Superstar*'. Una de las estrellas de la Factory de Warhol, que murió a los 29 años de cáncer.

Bien, ahí vi algún material que nos serviría para el montaje de '*Macbeth*'. Tengo las referencias de esta película.

El link del film www.beautifuldarling.com

Additional information at jay.newton@nyu.edu

En este film había mucho material en el que salía Andy Warhol y 2 canciones de Lou Reed ("Transformer"), una de David Bowie ("Andy Warhol" del disco Hunky Dory") y una de la Velvet. Comento todo esto porque al final del film, en la parte de los archivos ponía:

Cortesy of:

Aunque luego las imágenes llevaban el ©.

¿Sabes si cuando ponen "Cortesía de:" es cedido o han pagado por las imágenes? [Preguntado a Lisa Berger, vía email]

Lo digo porque me pareció que el presupuesto no podía ser muy alto para pagar las cantidades que piden por los derechos, y además es un documental con "explotación eterna" no por 3 años.

Está producido por J.Jay Productions en asociación con "Sundance Channel" and "Citi Productions".

Bien, ya lo veremos a su debido tiempo. Supongo que deberemos contactar con ellos para preguntarles por el origen de algunas imágenes...

He encontrado, gracias a Jorge La Ferla, un sitio aquí en New York donde estoy consultando el material de televisión de Andy Warhol, tanto los programas de televisión suyos “Andy Warhol’s Fifteen Minutes” como y sobre todo me estoy centrando en documentales en los que aparece Warhol (entrevistas, ruedas de prensa, en su estudio trabajando, etc.) y que los derechos no recaen a la Andy Warhol Foundation. Espero que por ellos no debamos pagar los derechos de imagen. A partir de este material podríamos trazar un montaje interesante del propio Warhol conversando.

El sitio donde está todo este material para consulta pública in-situ (Library) es en “The Paley Center for Media” en la 52th Street (between 5th and 6th Avenue).

Mail The Paley for Media Center

Estoy en ello, tomando notas y dándole vueltas al guión...

[18/05/'11] miércoles. 19:05h New York (Manhattan, EUA)

Después de cerrar el texto:

José Val del Omar a lo largo de las tres vanguardias, de Thomas Beard

Texto incluido en el catálogo:

: [desbordamiento de VAL DEL OMAR, MNCARS / Centro José Guerrero, Madrid, 2010; pp. 56 – 65.](#)

Las ideas de aumentar la plantilla de los personaje vinculados con los sobrenatural creo que debería aumentar.

Así como ultimamente estoy dándole más vueltas a la posible escena en la que se reúnen las brujas para hablar de la situación actual.

Ella podría ser entorno a una mesa, y podría estar incluido entre ellos Jorge La Ferla. Quizá sería interesante que hablaran de Stan VanDerBeek, incluso que leyeran una parte de su texto.

¹ Stan VanDerBeek. “Culture: Intercom and Expanded Cinema”. En: *Film Culture*. Nº 40, primavera 1966, p. 16.

«“Estamos en los albores de un nuevo mundo y de un nuevo arte”, escribió en su influyente propuesta “Culture: Intercom and Expanded Cinema”¹⁵⁷. VanDerBeek predijo un futuro radical para la producción de imágenes y acertó a adivinar tanto el papel que desempeñarían las imágenes en las redes globalizadas de comunicación, como el hecho de que “el cine se convertirá en un arte de acción”. Su Movie-Drome, construido al norte del estado de Nueva York e inspirado en las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller, permitía que los visitantes se tendieran en el suelo y contemplaran imágenes a su alrededor, sugiriendo términos nuevos en la experiencia cinematográfica que recuerdan, en la escala de sus ambiciones, el inmersivo sistema del PLAT de Val del Omar.»

Texto incluido en el catálogo:

: [desbordamiento de VAL DEL OMAR, MNCARS / Centro José Guerrero, Madrid, 2010; p. 64.](#)

Este podría estar leído directamente de las fuentes originales por la brujas. Rodado en un estilo muy Godardiano de las películas suyas de los 60.

¹⁵⁷ Stan VanDerBeek. “Culture: Intercom and Expanded Cinema”. En: *Film Culture*. Nº 40, primavera 1966, p. 16.

En ellas creo también que se deberían incluir las figuras de Maya Deren, Keneth Anger, Harry Smith, Jordan Belson.
Quizá representantes del cine expandido, lo apropiado, flicker, nuevas tecnologías.

«Finalmente, aunque resulte instructivo valorar el vocabulario formal que Val del Omar comparte con los principales cineastas de vanguardia de los decenios de 1940 y 1950, el paralelismo que cabe considerar más importante es el interés de todos ellos por el mito y el ritual. De hecho, esta preocupación temática marca una importante diferencia entre la primera y la segunda vanguardia. Se produce un desplazamiento entre el impulso creativo, que venía orientado por el deseo de llevar las convenciones (institucionales, formales o de otros tipos) hasta sus últimas consecuencias y un compromiso continuo con el peso estético de los rituales culturales. Como dijo una vez Maya Deren.

“Un **ritual** es una relación que se distingue de otras porque busca alcanzar su objetivo mediante el ejercicio de la forma. En este sentido un ritual es arte, e incluso históricamente todo arte procede del ritual. En el rito la forma es el sentido. Más específicamente, la calidad del movimiento no es un factor meramente decorativo, sino que constituye el sentido mismo del movimiento”¹⁵⁸

En efecto, las cualidades cermoniales que presentan sus films, con sus énfasis frecuente en el gesto o en la danza; la teatralidad barroca de *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954) de Anger, llena de imágenes herméticas que irradian una potencia críptica; y las obras producidas en ese momento por Markopoulos, que a menudo estudian e invocan motivos griegos clásicos, todo ello invita a la comparación con el proyecto continuo de Val del Omar, consistente en imaginar de nuevo el símbolo y el hábito sacramentales. En todos los ejemplos que he mencionado, la articulación del ritual mediante las propiedades específicas del cine (la ilusión de movimiento y el montaje) se presenta como un tipo de ceremonia, la escritura y la lectura de una liturgia privada. Dicho de otra manera, y utilizando una célebre frase de Anger, hacer cine es como ejecutar un **hechizo**.»

Texto incluido en el catálogo:

: [desbordamiento de VAL DEL OMAR](#), MNCARS / Centro José Guerrero, Madrid, 2010; pp. 62-63.

[22/05/'11] domingo. 18:25h New York (Manhattan, EUA)

Volviendo a casa.

Matrículas:

NEW YORK. The Empire State.

NEW JERSEY. Garden State.

Hoy han acabado de cuajar varias ideas justo antes de que comenzara la proyección de *'The Bad Sleep Well'* (1960) de Akira Kurosawa, en el IFC Center de la calle 4st en la 6 Av., sesión de las 11h.

¹⁵⁸ Maya Deren. “Ritual in Transfigured Time”. En: Bruce McPherson (ed.). *Essential Deren. Collected Writings on Film By Maya Deren*. Kingston, New York: Documentext, 2005, p. 225.

La idea concretamente es utilizar el mapa de Manhattan para ubicar ciertas localizaciones importante: Factories, Dom, Galerías, Anthology Film Archives, Empire State Building, etc. Todavía no sé si será como un mapa a la igual que las películas de piratas que marcan con rayas los movimientos de un sitio a otro. O bien como un apartado que explica todo la zona del mapa. Todo ello estará hecho con infografía.

Esta idea la llevo pensando durante toda la semana y hoy ha germinado para ubicarla en su sitio correspondiente.

También durante los visionado del material de Warhol en el Paley Center, he determinado otra de las facciones imporantes en la evolución del movimiento en la obra gráfica de Warhol antes de pasar al cine. Aquí un elemento importante tomado como idea hoy a raíz de un cuadro y de una lectura de las entrevistas a Warhol:

«G.O'B: ¿De dónde sacaste la idea de utilizar las fotografías serigrafiadas.

A.W.: Todo empezó cuando me puse a hacer grabados de dinero. Tenía que dibujar los billetes, y el resultado se parecía demasiado a un dibujo, así que me dije que podría ser una idea fabulosa hacer un grabado. Alguien me dijo que podías hacer serigrafías así que, cuando fui a ver al grabador, descubrí que se podía reproducir fotografías. El tipo que me hacía las planchas era un chico encantador, se llamaba Gloden. Creo que la primera fotografía que hice fue la de una jugador de béisbol. Era una manera de mostrar algo en acción o algo parecido.»

- [GOLDSMITH, Kenneth \(ed.\). *Andy Warhol. Entrevistas 1962-1987*. Blackie Books, Barcelona, primera edición: septiembre 2010. Título original: *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987*; p. 341.](#)

Esto conjugado con la idea del Thaumatrope de 1820. Vemos que las primeras serigrafías de los billetes trabaja un alternando el reverso y anverso del billete. Cosa que vi en una de las pinturas de uno de los videos del Paley.

Quizá su hipervínculo podría vincularlo a las imágenes de los vídeos de Werner Nekes.

·Primeros aparatos. Fragmento "**Film before Film**". Werner Nekes. Así tendría a otro de los artistas del cine experimental vinculado con las brujas.

«Many of Warhol's 1962 representations of dollar bills took the form of pencil drawings (plates 99, 100, 101), some with added watercolor. Several of the works on paper show full, flattened dollar bills, while others present them as a mass of crumpled planes or wadded into trick rolls in three-dimensional still-life arrangements. But when Warhol wanted to repeat the bills in grid compositions, as he had with the stamps, he realized that cutting a stencil or carving an eraser was too difficult for such a complicated, detailed image. (The legal consequences of reproducing a dollar bill at actual size also may have deterred him.) Warhol first made drawings of both the front and back of a dollar bill, then took them to a printing shop, which converted the line drawings into hand-cut silkscreens. (Gluck recalled that Warhol asked the men who did his Christmas cards at the Tiber Press if they could make him a silkscreen of actual money. They reportedly told Warhol that if he provided them with a drawing they could make a silkscreen of that.)

Silkscreening is a photomechanical stencil process utilizing a fabric screen that has been chemically treated so that certain areas are impervious to pigment, while other areas let the pigment pass through. The silkscreen functions like a fabric negative: what appears light on the screen comes out dark, and what is dark is not printed at all. To imprint image, the canvas is spread out on the floor, and the silkscreen, stretched taut within a wood frame, is placed over it, in contact with the surface to be painted. The pigment placed over it, in contact with the surface

painted. The pigment is poured in a line along one side edge of the frame and then swiped across the screen with a rubber squeegee, forcing the paint through the open meshes and onto the canvas below. Warhol's early silkscreens were approximately the same dimensions as the actual source pictures. As a result, the screens were small enough (about ten or twelve inches in either direction) that Warhol could do the squeegeeing by himself.

Warhol's painting of dollar bills are the first work in which employed that technique. (Note 7. This writer saw no silkscreened paintings when he first visited Warhol's studio at 1342 Lexington Avenue in March 1962. Among the paintings on view then were dozens of individual Campbell's Soup cans, mostly in the 20 x 16" format and representing all the then-available flavors, and a 74 x 108" image of two hundred cans (twenty across, ten down), and some 72" high canvases of single cans, shown squashed or with their labels falling off. The studio also contained several black-and-white pictures, including a version of *Before and After, Rupture (8-Point Program)*, *Dance Diagram (Fox Trot)*, one or more of the large single images of a Coca-Cola bottle, a large stand-up telephone, and Royal typewriter. And earlier comic-strip painting of Barman was also present. The writer does not recall seeing any S & H Green Stamps or dollar bill paintings on that visit.) It is certain that he had already silkscreened one of the largest and most imposing of his money paintings, *200 One Dollar Bills* (plate 103), by the end of April 1962. (The currency in the painting is depicted larger than actual size, and the round Treasury Department seal on the right half of the bill is printed in blue, which probably required a separate silkscreen.) The approximate date of the painting is known because a portion of it shows up in a photograph published in the May 11, 1962, issue of *Time*; allowing for the time it took to prepare the article, as well as the advance dating of the magazine, the photograph could not have been taken any later than April.

Warhol's painting and drawings of flat dollar bills bring to mind the trompe l'oeil works created by several American painters in the closing decades of the nineteenth century, specifically William M. Harnett and John Haberle, both of whom scrupulously copied paper money. (Warhol's pictures of postage stamps were also anticipated by Jefferson David Chalfant, who made a small painting in which he pasted an actual two-cent stamp alongside a painted one, drawing a simulated new clipping that challenged viewers to tell the difference.) Many fool-the-eye illusions depend for their success upon the actual flatness of the pictured subject. Like Haberle and Harnett, Warhol repeatedly chose to paint subjects that possessed very little three-dimensionality.

Warhol's subjects, however, like those of Jasper Johns were not chosen entirely for their flatness. Many of his replications, including the postage and trading stamps and dollar bills, are based on printed paper with a specific financial value, and offer evidence of Warhol's persistent wish to achieve a sort of artistic alchemy, transforming ordinary paint into actual cash. Warhol loved few things better than to barter his art for objects that had more value, at least in his eyes. He earnestly yearned for the power to transmute virtually everything he touched into something of greater financial worth.

- [BOURDON, David. *Warhol*. Harry N. Abrams, New York, 1989; pp. 106-108.](#)

En este caso es importante mirar la Plate 102.

80 Two-Dollar Bills, Front and Rear. 1962. Silkscreen ink on canvas, 83 x 38". Museum Ludwig, Cologne.

- [BOURDON, David. *Warhol*. Harry N. Abrams, New York, 1989; p. 106.](#)

Porque es ahí donde recalca la idea de Thaumatrope y la ilusión, un billete de 2 dólares (ahí está la ilusión), de movimiento y de realidad. Es algo que no existe y lo crea para nosotros, a modo de juego y de estrategia.

La otra idea ha sido, estirando del hilo de la anterior, que podría hacer como incisivos técnicos, por ejemplo cuando Warhol habla de la primera cámara que compró, para la imagen y poner la cámara con todas sus explicaciones técnicas, no tanto a modo de anuncio, sino que podría

intentar hacer como una especie más documental (documento) a modo de **hipervínculos**, y de esta manera hacer algo más atonal (no tan lineal).

Estas cápsulas o bien se puede mirar de introducir las películas originales que hablan de las características de cada cámara o bien hacer una ex profeso. Aunque me parece, de momento antes de entrar en sala de montaje, utilizar las originales.

Sobre todo de las cámaras Bolex (sin sonido, de bobinas de tres minutos), Auricon (sonora), Polaroid SX-70 (existe un documental muy famoso de Charles and Ray Eames de 1972 "made for Polaroid").

[23/05/'11] Monday 18:25h New York (Manhattan, EUA)

Volviendo al tema del hipervínculo, he comprobado el vídeo de la SX-70 de los Eames en YouTube, creo que podría funcionar poner algún fragmento.

Otra idea que estoy pensando es quizá poner un subtítulo a la obra.
Podría ser.



Voy a darle vueltas al tema.

THE STATE NICKNAMES:

The Empire State

New York is called "The Empire State" because of its wealth and variety of resources. This nickname appeared on New York license plates from 1951 through the mid-1960s. In 2001, "The Empire State" legend returned to New York license plates.

[27/05/'11] Friday 13th New York (Manhattan, EUA)

Hoy día 27, me han concedido la beca del programa "Arte e investigación. Montehermoso", otorgado por el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz. Por la cantidad de 9.000 € [el cambio a día de hoy es de \$12,846.86].

[02/06/'11] Jueves 18:40h New York (Manhattan, EUA)

He visitado (la fachada) de las dos últimas casas donde vivió Andy Warhol.

Casa comprada (1974-1987)

Nº 57. E 66th Street

«En 1959, tras compartir varios apartamentos, su éxito en el mundo de la publicidad le permitió comprarse una casa en la avenida Lexington con la calle 89, en el Upper East Side. Varios años más tarde, Warhol adquirió una mansión en el número 57 de la calle 66 Este, donde vivió hasta su muerte.»

- [GOLDSMITH, Kenneth](#) (ed.). *Andy Warhol. Entrevistas 1962-1987*. Blackie Books, Barcelona, primera edición: septiembre 2010. Título original: *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987*; pp. 368-369

Está ubicada en el Upper West Side, entre Madison Avenue y Park Avenue (debo revisar esto). En la fachada aparece una placa que indica las fechas que vivió Warhol allí, y un poco de su historia. "**Andy Warhol lived here from 1974 to 1987.**"

Casa comprada (finales 50s - 1974). \$ 67.000

242 Lexington Avenue

Upper East Side. Between 89th y la 90th

Esta otra casa también ubicada más arriba, en la misma Avenida Lexington es bien interesante. Aunque no he podido ubicar bien el número ya que no me coincide con las indicaciones del libro de David Bourdon.

Los posibles números que encontré en la misma calle, entre la 89th y 90th Street, son:

1342, 1344, 1346, 1348 y 1350.

Yo creo que el número de la casa es el 1342.

«Andy que utilizó el apellido "Warhol" por primera vez en 1949, se fue a vivir ese año a Nueva York con Philip Pearlstein, pintor realista y aficionado a los desnudos. En la década siguiente el señor Paperbag se iba a convertir en uno de los ilustradores más importantes de Nueva York. Ganó tres premios del Art Directors Club por diversas imágenes publicitarias y ganó suficiente dinero para comprarse, a finales de la década, una casa unifamiliar en Lexington Avenue, entre las calles Ochenta y nueve y Noventa, por la que pagó 67.000 dólares.»

- [KOESTENBAUM, Wayne](#). *Andy Warhol, Mondadori, Barcelona, 2002*; p. 51.

Pie de foto:

Andy Warhol and his mother in their apartment at 242 Lexington Avenue, 1958.

- [BOURDON, David](#). *Warhol*. Harry N. Abrams, New York, 1989; p. 60.

«En 1959, tras compartir varios apartamentos, su éxito en el mundo de la publicidad le permitió comprarse una casa en la avenida Lexington con la calle 89, en el Upper East

Side. Varios años más tarde, Warhol adquirió una mansión en el número 57 de la calle 66 Este, donde vivió hasta su muerte.»

- **GOLDSMITH, Kenneth** (ed.). *Andy Warhol. Entrevistas 1962-1987*. Blackie Books, Barcelona, primera edición: septiembre 2010. Título original: *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987*; pp. 368-369

Es bien interesante conocer los espacios recorridos por Andy Warhol así como su vida diaria, tan bien reflejada en algunas de las entrevistas leídas en el libro de Goldsmith.

El hecho de conocer los espacios es como cuando pones cara a las personas, a continuación a lo largo de las lecturas la cabeza tiene la imagen del emplazamiento aunque nos separen de ella 30 años.

[04/06/'11] Sábado 17:40h New York (Manhattan, EUA)

Final del libro de Goldsmith delante de la Factory de Union Square (33W).

[07/06/'11] Martes 16:00h New York (Manhattan, EUA)

En el downtown, en una calle paralela a Broadway y con Canal Street, me he tropezado casualmente con el rodaje de una película, resultó ser *'MIB 3 (Men in Black 3)'*, pero con la característica -por eso hago esta entrada en el el cuaderno- de que estaba ambientada la escena en los años 60. La calle estaba llena de automóviles de la época incluidos taxis de los 60s. Y al final de la calle había en la fachada una pancarta que anunciaba "FACTORY. Films, lives music, events now".

En realidad ninguna de las Factories estuvo allí, pero de todas maneras revisando mis archivos gráficos la banderola a la que quieren hacer referencia era para el DOM.

[08/06/'11] Miércoles 22:37h New York (Manhattan, EUA)

Continuando dando vueltas a las diferentes opciones de cómo continuar con el proyecto de *'Macbeth'*, a la vez que esperamos el fallo del jurado del ICAA. Creo que no debería dejar escapar la oportunidad de la concesión del ICIC, y en caso de que no nos concedan el ICAA buscar otro productor, quizá Paco Poch sería el más indicado con la intención de que se involucre en el proyecto buscando co-producciones y levantar el proyecto de la mejor manera posible. Intentando mantener el vínculo con Jordi Balló y el Master de Documental de la Pompeu Fabra,

en incluso podríamos involucrar a Didac Aparicio para que esté)intermedio(detrás del proyecto, haciendo uso de todos los contactos que tienen en todas sus ediciones de los packs de Godard.

Hoy he visto la continuación en el **The Paley Center for Media**, del documental sobre Godard producido por Canal + e INA ENTERPRISE.

He tomado nota de todo el material que hay utilizado en el mismo para tener todas la referencias de los programas de televisión franceses. Casi todo el material se encuentra disponible en el INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (París).

El documental está dirigido por Michele Royer, producido el 1999.

Emitido el

El título completo es:

GODARD A LA TELE 1960-2000: VITE FAIT, BIEN FAIT [GODARD ON TELEVISION 1960-2000: QUICKLY DONE, WELL DONE]

Catalog ID: **T:71250**

Ayer salió publicado en internet en el website de Montehermoso, así como de otros medios que había ganado la beca de "Arte e Investigación 2011" para desarrollo de guión.

[10/06/'11] Viernes 09:15h New York (Manhattan, EUA)

Tengo mail de Lisa diciéndome que le ha llamado a ella para organizar una "conference call" con Luis Miñarro, ya que tiene noticias sobre la resolución del ICAA y para hablar sobre el CDA.

[14/06/'11] Martes 16:50h Berna

Conference call con Luis Miñarro, Lisa Berger y Rocío de EDDIE SAETA. Previamente recibo como copia oculta un mail dirigido a Carlos Cuadros, actual director del ICAA. Escrito por Luis Miñarro indicando su incomodidad por la pronta resolución que se hará pública la próxima semana, de la que cree que por segundo año consecutivo nos hemos quedado sin subvención para 'Macbeth', e incluso no ha recibido tampoco la ayuda a ninguno de los otros proyectos presentados desde la productora.

[17/06/'11] Viernes 14:40h Berna

Después de la llamada del martes, centrado en la preparación del "seguimiento de tesis" para el próximo martes 21 de junio (cumpleaños de Filipa). He estado centrado en cómo resolver el tema económico, en cómo presentar el proyecto a Jorge La Ferla para activar un plan B.

Pero el día de hoy, después del visionado de

· *Numéro deux* (1975).

O después de la interrupción.

Y dándole vueltas y vueltas al tema de la posible reducción al presupuesto a 45.000 € (reales), 325.000 € (ficticios de producción).

Doy con la resolución de hacer una película titulada (justo cuando lavaba los platos, siguiendo con mi tradición de la ducha o lavando los platos):

Guión de “Macbeth (The Empire State)”

ó

Guión de “Macbeth. The Empire State”

ó

Guión del proyecto “Macbeth. The Empire State”

Siguiendo un poco las directrices e influencias de...

· *Sauve qui peut (La vie)* (1979).

· *Scénario de “Sauve qui peut (La Vie)”* (1979), medimetro.

· *Passion* (1981) / *Pasión*.

· *Scénario du film “Passion”* (1981).

· ***Sauve qui peut (La vie)***

(1979, 85 minutos, color, sonora, 35mm / Original Francés)

· ***Scénario de “Sauve qui peut (La Vie)”***

(1979, 21 minutos, color, sonora, vídeo / Original Francés)

Título castellano: *Guión de que se salve quien pueda (La Vida)*

· ***Passion***

(1981, 88 minutos, color, sonora, 35mm? / Original Francés) / *Pasión*.

· ***Scénario du film “Passion”***

(1982, Suiza / Francia, 54 minutos, color, sonora, vídeo/ Original Francés).

Aunque con la característica que dista 30 años de las anteriores y la tecnología es otra muy nueva y hay que integrarla.

Mi cabeza se ha disparado respecto a esta nueva posibilidad. Ideas rápidas que han surtido en mi cabeza, son que las ideas de los hipervínculos tienen mucho más sentido, el tema de la inmediatez e accesibilidad a los materiales indistintamente de las calidades, la censura de las imágenes de los libros, la utilización de los precios de las obras no mostradas, mostrar el guión registrado con una web cam cenital en los momentos que no tenemos disponibilidad de mostrar las imágenes, insertar clips ya montados como la primera batalla, los personajes que actúan en cada una de las escenas, introducir hipervínculos (Polaroid SX-70 / Polaroid Big Shot), hacer uso de los materiales tangibles (cámaras de fotos), libros utilizados para la investigación, las reflexiones pueden ir insertadas con diferentes conversaciones chat con mi “profesor” de doctorado, al final en los créditos mostrar “humorísticamente” los libros utilizados para la investigación en scroll mostrando las portadas.

En la habitación podría haber una postal del Empire State Building en el que podría fantasear como *leitmotiv*, registrado como clip previamente con una web cam de baja calidad y aplicándole efectos en el ordenador para tener la textura del 16mm de Warhol.

Utilización del Google Map para los emplazamientos en Manhattan.

Recurriendo a wikipedia, para dejar un testimonio del momento.

Otra idea es mostrar la primera escena de las brujas recorriendo el espacio museístico pero hecho con infografía a modo de arquitectura previa antes de una exposición, al igual que hicimos para la expo THAT'S NOT ENTERTAINMENT! con Alejandro Quintanilla. Y utilizar el efecto flicker muy a lo Michel Gondry, con un aparato estroboscópico barato activándolo en la sala, apagando la luz.

O al igual que la filmación del Empire State Building a partir de una postal o una figura de souvenir.

Escaneando un trozo de película de 35mm con 0 y 1, para mostrar la lucha del numérico inscrito en algo analógico. La imposibilidad de proyectarlo y por eso se coge el celuide directamente y se escanea...

La idea es explotar la creatividad con pocos elementos...

Supongo que aquí si estamos hablando de un montaje no líneal lleno de muchos clips, interrupciones, saltos, explicaciones (a modo de hipervínculos), timelines, etc.

Estaba dándole vueltas si debería ser Jorge La Ferla mi alter ego para la película, pero creo que debería ser yo mismo en aparecer en la película, pero no como Godard que utiliza su voz (ya conocida por todos) sino siempre se ve de espaldas y utilizo el texto inscrito en la pantalla, mis reflexiones dentro de la red social...

Explotar la idea del nowhere, no dar pistas de la ubicación de la habitación de trabajo. Del espacio cerrado, en el tiempo y en el espacio, pero estar conectado con todo el mundo... Utilización de diferentes idiomas en el chat.

Darle mucha importancia al montaje vertical del que hablaba Walter Murch.

[16:32h.]

Ya tengo un posible final... en el último plano, cuando vuelve la imagen después de la última escena, tenemos en la pantalla del ordenador un montón de mensajes de chat enviados pero sin contestar, alertamos que nuestro protagonista no está en la escena... no sabemos dónde ha ido, otras veces ha estado fuera de plano, pero ha regresado con un café o alguna otra cosa, como la vez que salió de cuadro para ir a buscar un vinilo (este cuando se puso estaba censurado por derechos de autor, así que no sonaba, sólo se oía la aguja del vinilo, y en subtítulos la letra de la canción, eran The Velvet Underground).

Esta vez el protagonista no vuelve a su sitio de trabajo, puede que se haya quedado dormido, finalmente el salvapantallas del ordenador salta (al inicio de la película cuando pone los settings en orden pone los minutos de duración de la pantalla antes de que salte el salvapantallas).

Finalmente en escena entra un gato negro, este sube encima de la mesa, mueve el mouse del ordenador con lo que hace que se ponga de nuevo el dispositivo de la pantalla. El gato se acerca al

teclado, cambia la pantalla, sale de nuevo un timeline del programa de edición del ordenador, teclea con una pata la barra espaciadora y se activa el scroll de los títulos de crédito de final.

[19/06/'11] Domingo 14:40h Berna

Nuevas ideas de títulos:

Visionando el proyecto
“Macbeth. The Empire State”

Imaginando el proyecto
“Macbeth (The Empire State)”

La imposibilidad del proyecto
“Macbeth (The Empire State)”

Otras ideas:

Utilización de varias pantallas, varios lectores abiertos de VLC o Quictime y poder ir seleccionando los audios de las pantallas, a modo de guiño de “Chelsea Girls”.

La utilización de las capas incluso a la hora de poner el título nuevo.

La utilización de una pantalla táctil para trabajar.

Utilizar, en caso de tener denegación de la imagen de Warhol, algo como si fuera un cómic. El ilustrador podría ser José Antonio Soria.

Hoy de nuevo visionado para refrescar de:

· ***Scénario de “Sauve qui peut (La Vie)”***
(1979, 21 minutos, color, sonora, vídeo / Original Francés)
Título castellano: *Guión de que se salve quien pueda (La Vida)*

· ***Scénario du film “Passion”***
(1982, Suiza / Francia, 54 minutos, color, sonora, vídeo/ Original Francés).

[21/06/'11] Martes. Paseo por Glaciar. Jura (Suiza)

Durante el trayecto a pie por el glaciar, cumpleaños de Filipa (38 años). Tuve varias ideas sobre incluir ciertos elementos más performáticos en el rodaje, así como en algún momento (siempre de espaldas) tener una peluca blanca a lo Andy Warhol, en otra ocasión el pelo a lo Godard (de Scénario du film *Passion*, con una luz blanca delante). Así como modificar en alguna ocasión el espacio de la habitación donde transcurre o desde donde se manipula toda la acción. Podría hacerse algo parecido a lo que fuera la Factory en el alguno de los planos.

Otro dato importante sería hacer un listado de los elementos originales a comprar para el rodaje: libro de Andy Warhol, *Film Culture*, etc.

[20/09/'11] Martes. Berna. 19:16h.

Llamada de Luis Miñarro para indicarme que se retira del proyecto de *'Macbeth'*. Después de haber recibido el premio recientemente en Venecia por toda su trayectoria, y con la fuerte crisis que azota a todo el panorama español, ha decidido retirarse.

Me indica que es la primera vez que se retira de un proyecto con ayuda.

[22/09/'11] Jueves. Berna. 19:25h.

Envío de mail a Paco Poch (Mallerich Films) para proponer la acogida del proyecto, y de esta manera no perder el ICIC (2010).

[29/09/'11] Jueves. Berna. 13:17h.

Respuesta de Paco Poch.

Lamentablemente no está en capacidad de acoger el proyecto ya que está introducido en otros proyectos y no prefiere dispersarse, ya que los otros proyectos tampoco están moviéndose.

A continuación durante la tarde, he estado preparando mail para Adrián Guerra (Versus Entertainment) productor de *'Guest'* de José Luis Guerín, *'Buried'* y *'Red Lights'* de Rodrigo Cortés, entre otras; también mail para Didac Aparicio (intermedio / Prodimag), productor de *'Ich bin Enric Marco'*, *'Las variaciones Marker'*, etc; y finalmente también para Luisa Maenzo productora de la recientemente premiada en San Sebastián con la Concha de Oro, *'Los pasos dobles'* de Isaki Lacuesta.

IX- **Libreto *teaser***

Nota: la presente versión no contiene fotografías, dibujos o imágenes varias, con tal de evitar cualquier apropiación indebida o incumplimiento legal sobre sus derechos. Con lo que se ha omitido este capítulo por completo.

X- Entrevistas y prensa vinculada al proyecto cinematográfico

Listado de materiales que se adjuntan a continuación (orden cronológico):

- **DE PEDRO, Gonzalo** (2011). 'Antoni Pinent. Viajar más allá de la forma', en - *Cahiers du Cinéma. España*. nº 41, enero. Madrid, España: Caimán.

- **ARAÚJO, Celeste** (2013). 'Películas habladas. Entrevistas', en - **SUÁREZ, Juan Antonio** (Ed.). *La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias*. Vol. 8, julio. Murcia, España: Universidad de Murcia. Edición Impresa y descarga on-line: <http://revistas.um.es/api/issue/view/12631>

- **WIEDEMANN, Sebastian; INCARBONE, Florencia** (2015). *DOSSIÊ Antoni Pinent. Construtos Fílmicos. Micro-arquiteturas cinemáticas, esculturas de tempo e luz*. Dentro de la retrospectiva dedicada en la 1ª edición de *DOBRA. Festival de Cinema Experimental*. Septiembre. Río de Janeiro, Brasil: MAM-RJ / Colectivo Dobra / Hambre. Edición impresa y descarga on-line: <http://hambrecine.com/2015/09/07/antoni-pinent/>

Cuarta y última entrega del *dossier* dedicado a los cineastas españoles más interesantes que trabajan todavía en los márgenes o en la periferia de la industria.

Antoni Pinent



Viajar más allá de la forma

GONZALO DE PEDRO AMATRÍA

De todos es sabido: la historia del cine experimental en España es la crónica de un Guadiana audiovisual. Una emisión intermitente o largamente interrumpida que solo ahora parece haber iniciado la que podría ser una floración mixta y perdurable: multitud de nuevos cineastas experimentales que no solo miran a Estados Unidos y sus cines de vanguardia como padres originales, que no solo reivindican las primeras vanguardias europeas, sino que se reconocen en familiares más cercanos como José Val del Omar o Iván Zulueta, en un mestizaje de influencias propio de una época en la que cualquier acto creativo es un acto de *collage*. De todos los nombres que han revitalizado el cine que más se ha reivindicado como expresión artística, el de Antoni Pinent sobresale, entre otras cosas, por su militancia en trincheras diversas desde las que pelea por expandir el cine experimental más allá de sus fronteras naturales. Comisario de arte contemporáneo, programador, teórico y finalmente cineasta, el nombre de Pinent se esconde tras iniciativas como el Xcèntric de Barcelona, donde ha sido programador; las Jornadas consagradas al cine experimental en el CCCB, 'Xperimentat'; comisario de la exposición "That's not Entertainment El cine responde al cine"; cofundador de la revista de batalla *Cabeza borradora*; o el imprescindible ciclo y DVD "Del éxtasis al arrebatado", con el que pretendía dar a conocer y fijar algunos de los nombres básicos de la práctica experimental en España.

Y si traemos aquí a colación esa multiplicidad de actividades es también porque su práctica audiovisual ha sido, al mismo tiempo, la culminación y el reflejo de su aprendizaje y labor divulgativa; punta de lanza y espejo de su propia evolución.

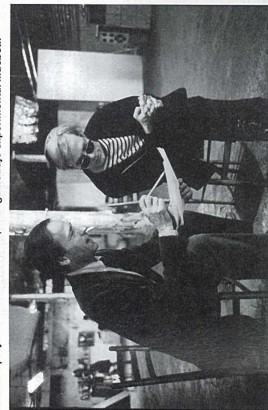
Siendo España un país casi huérfano de tradición experimental, ¿quiénes serían sus padres?

Mi interés por el cine es vocacional: en Lleida, donde nací, no había nada, así que hasta que salí de allí, con diecisiete años solo conocía el cine que me gustaba a través de textos y fotos. Las primeras imágenes que me cautivaron fueron de las películas de Jordan Belson (*Re-entry*), los textos de Adams Sitney y los diarios escritos de Jonas Mekas. Recuerdo un especial del programa Metrópolis, titulado "Cine abstracto", emitido por TVE 2 allá por 1993, que me ayudó a conocer autores que me han acompañado hasta hoy, como Brakhage, Lye o Fischinger. Aunque cuando puede ver en formato cinematográfico películas de Ernis Gehr o de Michael Snow, *Tom, Tom the Piper's Son* (1969), de Ken Jacobs, o *Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol, fue cuando realmente descubrí el cine experimental en toda su esencia: durante la proyección de la obra. Ahora ya estoy en otra fase, y ya dentro del *network*: en contacto con algunos de los cineastas que en su momento fueron mis influencias, como por ejemplo Peter Tscherkassky, y la experiencia es totalmente distinta.

Una de las ideas que se relaciona con el cine experimental es la de "cine a la contra". ¿Cree que es cierto, y, sobre todo, es así en su caso?

A lo largo del tiempo mi visión ha ido cambiando, y el hecho de programar, comisariar exposiciones y dar seminarios y talleres ha hecho que medite mucho sobre ello. Al inicio veía dos bandos en lucha, pero ahora pienso más en un árbol en el que las raíces son la imagen y el sonido, y las ramas pueden ser distintas y complementarias. No creo en el 'automalditismo' en el que se ha vivido en este país dentro del sector del cine experimental durante años. Por otro lado, me gusta hablar de "cine experimental aplicado", como también apunta Albert Pagán: todas las grandes producciones del *mainstream* tienen su departamento experimental, y realizan pruebas que luego incorporan al conjunto, como ocurre en algunas películas de Fincher por ejemplo; o como se hizo excepcionalmente con *Aitá*, de José M. de Orbe. Para mí la situación ideal sería que pudiera existir en nuestro país la figura del consultor en cine experimental, para que cuando algún director decidiera incorporar algunos elementos a su obra pudiera recurrir a ellos, y fuera una forma constructiva, sana y sólida de trabajo entre profesionales con oficio y experiencia.

El nuevo proyecto de Antoni Pinent, el largometraje experimental *Macbeth*



Sin embargo, sus trabajos tienen una parte casi terrorista, de desmontaje del cine hasta en su parte más mínima e indivisible, que es el fotograma.

Es cierto que se puede ver así, aunque para mí es algo más dentro del ensayo. En vez de realizarlo en un texto analítico, me gusta más partir directamente del material a estudiar, y diseccionarlo. Y en ese ensayo cinematográfico tiene cabida tanto la parte técnica como la teórica o la crítica. Trabajando directamente con las imágenes y sonidos que se quieren citar, atacar, estudiar...

Sus trabajos tienen mucho de experimentación con las posibilidades técnicas del medio, tanto de la(s) cámara(s) como del soporte cinematográfico.

Con el tiempo te vas dando cuenta de las diferencias de este cine respecto al otro, y quizás la más esencial es que para cada proyecto se debe inventar un nuevo dispositivo. Ahí están los ejemplos de la "pictocinematografía" en 1999 para *Gioconda/Film*; o las obras realizadas con cámaras (*omography* utilizadas como si lo fueran de cine en 35 mm, *Milano*, o bien la técnica de montaje 'film quartet' que estoy perfeccionando y ampliando a modo de *collage* a lo Christian Marclay y Mimmo Rotella en mi nueva pieza en 35 mm en Cinemascope titulada *G/R/E/A/S/L*, pasando por el *remake* de *Arnulf Rainer*, de Kubelka, con *Kinosturm/Kubelka/16 variaciones*.



Gioconda/Film (1989)

Entonces, ¿las películas nacen de la técnica?

No, la técnica la encuentro durante el propio proceso de trabajo, donde siempre busco sorprenderme a mí mismo. A veces puedes teorizar sobre el papel pero cuando coges la empalmadora, el celo y un retal de película descubres que aquello no funciona. Es un diálogo donde la técnica no está por encima del trabajo a realizar, sino que funciona de manera cercana al director musical, el ensayo con instrumentos o la improvisación a partir de una estructura. A veces me siento muy cerca de la creación musical, de ahí que también trabaje con pentagramas musicales para escribir mis "notaciones de montaje" y articule los ritmos como una pieza musical.

Ejerce simultáneamente como *film curator*, comisario de arte y cineasta. ¿Cree que interfieren unos campos en otros o que se enriquecen?

Estamos en un país en el que es muy difícil poder vivir solo de una cosa o disciplina, por ejemplo hacer nuestras películas, y de ahí que tengamos que ejercer también como docentes o trabajar en otros campos; y en mi caso particular dedico una gran parte de mi tiempo al comisariado de arte y como *film curator*. Pero no lo veo como algo negativo, sino todo lo contrario, más bien como un organismo vivo, donde todas las facetas se alimentan entre ellas, son vasos comunicantes y hacen la función de fuentes o motores de energía, motivación, ilusión, imaginación y creación. ■

Declaraciones recogidas por correo electrónico y teléfono entre septiembre y noviembre de 2010

[...]

(Celeste Araújo) **¿Encuentras parecidos en la manera de montar tus films y en la forma en que alineas películas para presentarlas en una proyección?**

(Antoni Pinent) Es algo que no había reflexionado antes, pero si cogiéramos al azar alguno de mis programas, que reúnen películas de diferentes épocas y autores diversos, y lo comparáramos, por ejemplo, con *'FILM QUARTET / POLYFRAME'* (2006-2008) seguro que encontraríamos ciertos parecidos. Ahora mismo me viene a la mente una sesión en concreto: la segunda del programa "Siempre Hollywood, no sólo Hollywood. Apropiado y reciclado", exhibido a finales de 2006 en Xcèntric. Por otro lado, el proyecto *'MACBETH. The Empire State'* (2008-) fue un desencadenante lógico, una extensión de mi labor como programador y comisario, aunque con nuevos condicionantes, pero este vínculo existió desde el inicio, en el momento de explicar en qué consiste la película que deseo hacer.¹⁵⁹

[...]

(C.A.) **En tu trabajo en proceso, *'MACBETH, The Empire State'* intentas, a partir de la estructura de la tragedia de Shakespeare, presentar la historia del cine experimental con fragmentos de sus películas esenciales, como si partieras de la sospecha que la historia del cine sólo puede ser hecha por el propio cine. ¿Podrías explicar un poco más este proyecto?**

(A.P.) Llevo dando vueltas a la idea de hacer una adaptación del clásico de Shakespeare desde hace años, hice incluso algunos intentos fallidos en 2003. A partir de 2008 empecé a trabajar en este proyecto de largometraje en que los personajes de la obra de Shakespeare serán "encarnados" o ilustrados a partir de material de la filmografía de algunos cineastas y de documentos visuales donde aparecen ellos. El *casting* principal de la obra está encabezado por Andy Warhol como Macbeth; Dziga Vertov como el Rey Duncan; Jonas Mekas es Banquo; Paul Morrissey, Lady Macbeth; y Jean-Luc Godard, Macduff. Hay también un conjunto de personajes vinculados con lo sobrenatural como Stan Brakhage, Anthony McCall, Michael Snow, José Val del Omar, entre otros. El *leit motiv* es el edificio y *nickname*, 'The Empire State', de la ciudad donde transcurre mucha parte de la acción de la película, Nueva York.

La obra contendrá varias capas de lectura o acercamiento y se centrará en esa historia menos conocida del cinematógrafo que abarca otras disciplinas, como son la fotografía con Étienne-Jules Marey, Richard Avedon, Stephen Shore y Billy Name; la pintura de la mano del propio Warhol o Jackson Pollock; o la música de The Velvet Underground, con alguno de sus componentes como Lou Reed y John Cale, también Maria Callas, John Zorn, entre otros. Lo que me interesa es poder construir una nueva historia, una especie de adaptación libre, a partir de las imágenes existentes de ese imaginario colectivo construido en parte gracias a la figura del "omnipresente" Jonas Mekas, quien además registró muchos de los cambios importantes de la agitación cultural de los años 60 y 70. El marco temporal de la obra va desde finales del siglo XIX hasta el inicio del XXI, con un acercamiento casi antropológico a los medios, materiales e instrumentos utilizados para el

¹⁵⁹ - ARAÚJO, Celeste (2013). 'Películas habladas. Entrevistas', en - SUÁREZ, Juan Antonio (Ed.). *La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias*. Vol. 8, julio. Murcia, España: Universidad de Murcia; p. 65.

registro y documentación de dichas épocas, así como a las diferentes interrelaciones de los diversos cineastas representadas e ilustradas con fragmentos de sus propias filmografías.¹⁶⁰

(Sebastian Wiedemann) **Un elemento prominente en tu cine es la música, que ha ido desde el uso de partituras a la hora de concebir un film, como lo fue en 'KINOSTURM KUBELKA / 16 variaciones' (2009), hasta la notable colaboración en 'G/R/E/A/S/E' (2008-2013) con Dirk Schaefer. Para mi hablar de música, antes que nada es hablar de ritmo, de modulación de ritmos. ¿Cómo sientes que un pensamiento musical/composicional se da en tu trabajo, así como la noción de ritmo? De igual modo recuerdo una conversa que tuvimos, donde me hablabas de haber alcanzado una suspensión crítica, una atmósfera inmersiva en 'G/R/E/A/S/E', que a mi ver pasa mucho por el uso de la música. Quizás quieras ampliar un poco más este punto, pensando la relación cine experimental/música y la colaboración que tienes pensada hacer con John Zorn para tu próximo film 'MACBETH / The Empire State'.**

(Antoni Pinet) La utilización de elementos provenientes del 'lenguaje' o mejor dicho de la disciplina de la música, como la mayoría de elementos que han ido integrándose en mis formas de construir los films, ha sido un proceso orgánico, natural y no premeditado o forzado... es decir que he llegado a ese punto no como una meta sino como un punto de partida. Valiéndome de otros elementos que funcionan muy bien en su contexto para el que fueron pensados, y gracias a esa transposición que se repite de maneras diversas en cada proyecto, consigo que se desprenda de un enclave original, como sucede en la esencia del trabajo de 'found footage film' o apropiación, para así transitar en un nuevo contexto y ser utilizado con otras finalidades más allá para las que fueron creadas inicialmente.

Entiendo siempre este concepto como una forma de expandir su posibilidades, romper con los límites establecidos, explorar las potencialidades que llevan implícitas, pensarlas desde otra perspectiva o punto vista, hacerlas para uno mismo para trabajarlas en el campo personal o aportarles un estilo propio, y entenderlas desde un vertiente más libre, como despojarlas de su domesticación o servitud para las que fueron creadas inicialmente, y dejar que esas nomenclaturas –en el caso particular del pentagrama musical- se apliquen a nuevos contextos.

Una idea que prevalece con todo ello, y de ello sí fui consciente en esa búsqueda inicial, es la de poder representar en un trozo de papel una estructura de montaje que en un simple de golpe de vista me permitiera ver el todo, algo que me gusta de otras disciplinas visuales como es la pintura. Gracias a la partitura musical, utilizada como anotación de montaje, me permite escribir previamente o después del trabajo de montaje, su estructura interna para construir el puzzle, representar su arquitectura de luz interna u organismo. A través de la nomenclatura creada para ello, puedes hacer una lectura de las duraciones de los planos o fragmentos del film, interiorizar de alguna manera los ritmos que deseas plasmar, y al mismo tiempo facilita el trabajo para materializar el montaje siguiendo el patrón creado en papel, es una forma de ordenar el trabajo a realizar, y poderlo pensar casi de una manera también matemática, como podría hacer un músico

¹⁶⁰ - **ARAÚJO, Celeste** (2013). 'Películas habladas. Entrevistas', en - **SUÁREZ, Juan Antonio** (Ed.). *La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias*. Vol. 8, julio. Murcia, España: Universidad de Murcia; p. 73.

cuando escribe una composición y la va anotando en la partitura de papel gracias al uso del piano como instrumento de referencia.

Me gusta a veces trazar el camino a la inversa, partir de un montaje más intuitivo, dejarme llevar por el material que tengo en mis manos, y una vez visto en moviola, pasarlo a papel para así anotar mejor la esencia de esos ritmos que me ayudan a destacar y facilitar la lectura de los ritmos internos del film realizado. Esto funciona muy bien sobre todo cuando se realiza un trabajo de montaje rápido o donde las partículas de las duraciones son mínimas, y prioritariamente cuando realizo el trabajo de romper el fotograma en 4 partes –cada perforación, siguiendo su estructura física- en el caso del 35mm, siguiendo la citada técnica del ‘film quartet’. El hecho de utilizar la partitura es para capturar creativamente esos ritmos internos del montaje ya sea antes de su realización o posterior para plasmarlos y visualizarlos en otro ámbito más allá de su proyección. Siento que la figura de Paul Sharits en este contexto específico me influyó mucho, me gusta la idea de tener en papel ciertos dibujos codificados que hacen referencia al contenido y sobre todo ritmos internos del film, es como ‘congelar’ el tiempo, la velocidad y movimiento y (re)tenerlos o (con)tenerlos en un único esquema o croquis visual. También tenía presente esas partituras ‘libres’ muy visuales del músico y compositor Frank Zappa, en las que intentaba capturar esos delirios sonoros o creativas composiciones musicales en dibujos o partituras personales que luego podían ser interpretadas también con ciertas libertades o reinterpretadas por otros músicos, ahí está la partitura de *‘The Yellow Shark’* (1993), entre otras, que siguen un tradición de nuevas metodologías y escrituras de la composición musical, o las partituras visuales del catalán Josep Maria Mestres Quadreny. No sólo ellos, sino las propias lecturas que uno va realizando en el periodo de formación, como los trabajos previos de partitura visual realizado por el gran Oskar Fischinger, así como pintores con formación musical como Paul Klee en los que siempre buscaba ese diálogo o vínculo entre la pintura y la música, también otros que se embarcaron por esos senderos fueron Kandinsky o Delaunay, así como otros pintores que siempre me influenciaron fueron como Josef Albers, pero para otras derivas.

En el caso particular de *‘G/R/E/A/S/E’*, la colaboración con Dirk Schaefer consistió en plantear un diálogo abierto, para encontrar el diseño sonoro adecuado. En nuestro primer encuentro presencial, en su apartamento-estudio en Berlín, llevé un primer corte del film para visualizarlo juntos varias veces, estudiar sus posibilidades, y a partir de allí él empezaría a trabajar tomando ciertas impresiones y diálogos que mantuvimos sobre el material visionado. Simultáneamente, en la habitación de al lado yo empecé a realizar re-montajes del film, añadiendo nuevos elementos también acorde a sus propuestas sonoras para ir haciendo una aportación creativa conjunta, una colaboración como la planteamos inicialmente.

Hicimos varias sesiones de scratch con vinilos de la BSO del film *‘Grease’* (Randal Kleiser, 1978). Yo realizaba alteraciones en los vinilos, luego hacía una sesión de lectura con aguja del giradiscos y Dirk iba haciendo capturas que luego empleó para construir algunas de las partes sonoras del soundtrack final. Cuando luego trabajamos a la distancia –Berlín / Berna-, iba enviándome fragmentos ya en sincronía con los materiales re-montados, como la carrera de coches. Cada vez me encontraba con gratificantes sorpresas, que luego me ayudaban también a ir más allá en el re-montaje y avanzar sucesivamente con la música. Esta particularmente, lo que oímos en la ‘carrera’ son dos proyectos de cine, desde su arranque hasta la línea de meta, obviamente todo ello manipulado. Tengo que remarcar, para que no haya equivocación, cuando hablo aquí de re-montaje me estoy refiriendo a la estructura o selección de los materiales, en los cuales estos ya estaban intevenidos.

En fechas, de los 5 años completos de la producción que comprende todo el proyecto del film, el primer año y medio fue de conocer y estudiar el material, hacer un parte del estado de la copia positiva en 35mm que posteriormente iba a intervenir, haciendo un storyboard con anotaciones de todo el film indicando todos los detalles que contenía, como las rascaduras de la copia positivo, los subtítulos de las canciones que contenían los frames, si era con letra amarilla o blanca, y demás detalles. Durante este mismo periodo tomé notas en papel, esquemas y la realización de pentagramas –siguiendo la técnica del ‘film quartet’- de las posibilidades de montaje que podía aplicar y manipulaciones, a partir de las partes seleccionados para la nueva pieza. Los dos años siguientes fueron única y exclusivamente, a tiempo completo con jornadas a veces de 13 horas diarias, de intervención del material directamente del 35mm con un variedad amplia de técnicas clásicas del ‘cine sin cámara’ así como de nuevas de propia invención, esta fue una parte dura de concentración y física de trabajo. Y el año y medio restante estuvo dedicada al trabajo en la parte musical, y re-montajes del material intervenido y seleccionado. Más o menos, de los 43 minutos totales manipulados, el resultado final es de 21 minutos de duración... así que quedó mucho material fuera en los sucesivos montajes, y post-producción hasta el acabado final en copia en 35mm (CinemaScope) con una mezcla de sonido Dolby Digital realizada con Ricard Casals, en los desaparecidos estudios Sonoblok de Barcelona.

En lo respectivo a lo que comentaba sobre la referencia de la ‘suspensión crítica’, recuerdo hacer mención al tema, pues después de varios visionados del film acabado, y con cierta distancia después de haberla cerrado, es cuando tomé consciencia de esta reflexión. Que viene a decir algo así, desde siempre una característica básica del cine de vanguardia y experimental ha sido el hacer visible su entramado –hacerlo patente-, hacer consciente al espectador de su ‘artificialidad’ y ‘escifidad’ del medio. Siempre el propósito de todo ello era que el espectador no se identificara con un protagonista en la pantalla, y que con sus interrupciones constantes no entrara –o dificultara entrar- en la ‘narrativa’ de la obra, y así sucesivamente. Tomé consciencia a partir de varios visionados consecutivos –ya con la copia final en 35mm y en pantalla grande-, se daba que con ‘**G/R/E/A/S/E**’ aún mostrando toda su parte matérica del film, su constructo, las rayas, fisicidades, intermitencia de planos que nos llevan a la descomposición y destrucción del movimiento, etc., tenía una capacidad todavía de manernos dentro del film, existía esa ‘suspensión crítica’ que nos permitía entender o seguir esa estructura desorganizada, y demás elementos integrados en el film.

Creo que parte de ello pervive porque partimos de un material base en el que espectador conoce o ha visto su trama, forma parte del imaginario colectivo, con lo que hay un trabajo activo del espectador que remite al presente del visionado, alternado, manipulado e intervenido pero a la vez su cabeza está rememorando o retomando –a la vez que ubicando-, esas piezas del puzzle del film original (1978). Esto hace que cree otra capa del film. En realidad esto lo había ya experimentado personalmente durante los múltiples visionados que he tenido oportunidad de ver en al menos dos de las piezas de la trilogía CinemaScope de Tscherkassky, cuyos títulos son ‘**Outer Space**’ (1999) y ‘**Dream Work**’ (2001), y también de su obra sucesiva también en CinemaScope pero no comprendida dentro de la trilogía ‘**Instructions for a Light and Sound Machine**’ (2005) – para esta última Dirk Schaefer realizó el soundtrack-. En todas ellas podemos reconocer su metraje original, sobre todo en la última citada, cuyo es el famoso wester del italiano Sergio Leone, ‘**Il buono, il brutto, il cattivo**’ (1966), y con ello se da en cierta manera lo que he indicado antes, en la que aún viendose a lo largo del metraje de Tsherkassky todos los elementos cinemáticos trabajados, se mantiene una pulsión narrativa a través de sus intensidades. Sucede

algo también similar en algunas de las piezas de Bill Morrison, como '*Light Is Calling*' (2004) o '*The Mesmerist*' (2003), pero sería otro tema a abordar para hablar de ellas...

En cuanto al trabajo a realizar con John Zorn, será un tanto diferente, supongo. Lo pactado con él a día de hoy, es que yo le llevaré un montaje orientativo del largometraje realizado. Nos encerraremos en un estudio de grabación con 4 ó 5 músicos en los que ellos tocarán a lo largo de las sesiones contratadas para conseguir un total de minutaje 'bueno' de música. A partir de esos takes de las sesiones con los músicos, podré re-editar de nuevo el film incorporando la música, efectos sonoros, y demás... con la libertad de poder utilizar la música de Zorn abiertamente, cortando y pegando allí donde requiera el propio material visual. Esta fue una de las características que me gustaron de su forma de entender el trabajo, y una de las razones a la hora de decantarme por él –a parte de mi admiración por muchos de sus trabajos y bandas sonoras ya realizadas anteriormente por Zorn-. Fue en una conversación con Abigail Child allá en 2009 en Barcelona, a partir de su trabajo '*The Future is Behind You*' (2005), que supe de la forma de trabajo de Zorn con la colaboración que estableció con ella, y pensando en mi trabajo para '*MACBETH / The Empire State*' creí que sería perfecto este método de concepción abierta de ida y vuelta. El hecho de poder aplicar y construir con la música no partiendo de un montaje cerrado, sino que esa música no funcionara para enfatizar o remarcar la 'narración', sino que podría emplearla para construir atmósferas o 'aurovisiones', desarrollar conceptos 'fílmico-sonoros', e ir mucho más allá de como habitualmente puntualiza la música en las películas de corte clásico. Por así decir, tomando algunas ideas del alemán Theodor Adorno.

Resumiendo, me permitirá esa forma de proceder ciertas libertades que el propio material y proyecto me exige.¹⁶¹

¹⁶¹ - WIEDEMANN, Sebastian (2015). 'Falas entre fotogramas. Uma entrevista a Antoni Pinent', en *Dobra. Festival Internacional de Cinema Experimental. Dossiê Antoni Pinent*. Río de Janeiro, Brasil: Cinemateca MAM-RJ / Colectivo Dobra / Hambre; pp. 63-66. (original impreso en portugués).

XI- *Curriculum Vitae*



Antoni Pinent

Lleida, España. Nov. 1975

antonipinent@gmail.com

- Cineasta Experimental. Cazador y agricultor de imágenes y sonidos.
- Comisario independiente de arte contemporáneo.
- *Film Curator* (cine experimental, animación, documental e independiente).
- Docente independiente (especializado en cine sin cámara y experimental).

Su filmografía se ha exhibido en varios países, entre ellos: Francia, Reino Unido, Italia, Portugal, Estados Unidos, Irlanda, Argentina, Alemania, Rumanía, República Checa, Tailandia, Corea del Sur, Australia, Perú, Honduras, Austria, Canadá, Uruguay, Senegal, Guatemala, México, Brasil, Chile, Suiza o España.

Incluyendo retrospectivas de su obra en **DOBRA. Festival de Cinema Experimental**, septiembre 2015 (Rio de Janeiro, Brasil); **Filmoteca de Lleida**, octubre 2014 (Lleida, España); **Xcèntric. El cine del CCCB**, enero 2014 (Barcelona, España); **MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León**, enero 2014 (León, España); 1ª edición **BIM. Bienal de la Imagen en Movimiento**, octubre-noviembre 2012 (Buenos Aires, Argentina); **Centro Galego da Artes da Imaxe** (CGAI, A. Coruña) en la Sección Extraterritorial, diciembre 2008; Festival **VisualSound** (Verdi Park, Barcelona), diciembre 2003; o en la Sala de Cine Independiente **La Enana Marrón**, abril 2010 y diciembre 2002 (Madrid, España).

Su obra se encuentra disponible en formato 35mm y vídeo, en las distribuidoras internacionales:

- **Canyon Cinema** (San Francisco, CA. Estados Unidos) www.canyoncinema.com [único autor español]
- **Light Cone** (París, Francia) www.lightcone.org / <http://www.lightcone.org/en/filmmaker-1439-antoni-pinent.html>
- **CFMDC. Canadian Filmmakers Distribution Center** (Toronto, Canadá) www.cfmddc.org
- **Hamaca** (Barcelona, España) www.hamacaonline.net

Formación:

- . Actualmente doctorando en **Bellas Artes** (Universidad de Barcelona. UB). Desde 2009.
- . Curso **Avanzato in Contemporary Art Markets**. Escuela NABA (Nuova Accademia di Belle Arti). Milán, Italia. Febrero – mayo 2014.
- . Máster **Artes Visuales y Educación. Un enfoque constructorista** del Postgrado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB). 2008-2009.
- . Primer año académico de **Filosofía** (UNED, Madrid). 2001-2002.

- Licenciado en **Historia del Arte** por la Universidad de Barcelona (UB). Especialización en Cinematografía, Medios Audiovisuales y Arte Contemporáneo. 2001.
- Diplomado en **Cinematografía** en la Escuela de Cine de San Sebastián (SAROBÉ. Urnieta). Especialización en ayudante de dirección y montaje. 1996.
- Varios cursos y seminarios especializados en **cine experimental** (Peter Kubelka, Madrid 2000), **Arte Contemporáneo** (Carles Guerra, 1998), **montaje cinematográfico** (Nelson Rodríguez, Madrid 2001. Casa de América), etc.
- Diferentes estancias en varios países (EUA, Argentina, México, Uruguay, Portugal, Italia, Brasil, etc). Para el visionado de obra experimental o impartiendo seminarios, así como tareas de investigación-formación.

Actualidad:

- Dentro de un grupo de comisariado con base en Los Ángeles, trabajando en un programa de cine (12-16 sesiones), cuyo título es "Latin American Experimental Media". Para el **Pacific Standard Time: L.A./ L.A., Filmforum** (se presentará en 2017 en Los Ángeles, como programa cinematográfico acompañado de una publicación catálogo inglés-español). Este proyecto ha recibido la beca del 'Getty Foundation' de Los Ángeles.
- Investigación para un programa de 3 sesiones especiales para la 3ª Bienal de la Imagen en Movimiento de Buenos Aires (noviembre 2016). Ciclo a realizar en el Planetario Galileo Galilei, basado en la reconstrucciones de los Vórtex Concerts del Morrison Planetarium de San Francisco (1957-1959), y el MovieDrome de Stan Vanderbeek.
- En preparación, comisariado para la exposición individual del artista cinematográfico uruguayo Guillermo Zabaleta, a realizar en el Centro Cultural España (CCE) de Montevideo (Marzo-Abril 2016).
- Pre-producción de su primer largometraje de ficción, cuyo título es **MACBETH / The Empire State**. El productor de este proyecto está en manos de Fernando Franco, recientemente premiado con dos Goyas (enero 2014), entre otros importantes premios, por su largometraje *La herida*. Montador también de Blancanieves (Pablo Berger, 2012), entre otras. La casa productora es Ferdydurke. Este proyecto ha recibido la beca "**Arte e Investigación. Montehermoso 2011**", del Centro Montehermoso y el Ayuntamiento de Vitoria.

COMISARIADO, CRÍTICA Y ENSAYO [seleccionado]

- Comisariado programa de "Cine Experimental Suizo" (2 sesiones). Para la 2ª **BIM. Bienal de la Imagen en Movimiento** (Buenos Aires, Argentina. Noviembre 2014).
- Creador, programador y responsable de la sección **Cinema Invisible** (2004-2009) para la pantalla estable **Xcèntric. El cine del CCCB** (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, España).
- Co-fundador e integrante del grupo de batalla-revista, **Cabeza Borradora** (Madrid, 2001-2004), entrevistas/conversaciones con Michael Snow (nº 0), Joseph Morder (nº1), Jonas Mekas (nº 2), Craig Baldwin.
- Director junto a Miguel Fernández Labayen de las jornadas **Xperimenta. Miradas contemporáneas del cine experimental** (Bienal, producido por el CCCB. Ediciones 2007-2009-2011).
- Comisario **DEL ÉXTASIS AL ARREBATO. Un recorrido por el cine experimental español**, itinerancia internacional de 6 programas en formato cinematográfico. Junto a

Andrés Hispano ha comisariado y escrito el catálogo-dvd editado por CAMEO. Producción SEACEX – CCCB, 2009 - 2012.

- Comisario de **CINE A CONTRACORRIENTE: LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA**, (itinerancia internacional de 6 programas en formato cinematográfico. Con catálogo-dvd editado por CAMEO. Producción SEACEX – CCCB, 2010-2014).
- Comisario junto a Andrés Hispano de la exposición **THAT'S NOT ENTERTAINMENT! El cine responde al cine**, diciembre 2006- marzo 2007 (CCCB, Barcelona); junio-julio, 2007 (Centro Párraga, Murcia); diciembre 2007- marzo 2008 (Bancaja, Valencia).
- Comisariado del ciclo de cine **Benet Rossell, detrás y delante de la cámara**, para el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, España). 5 sesiones cinematográficas con material inédito trabajado con el propio artista. Octubre-noviembre 2010.
- Director, diseño de contenidos, profesor y coordinador de cursos especializados entorno al arte (Aula Xcèntric, CCCB "Revisiones del cine experimental", 2008, Barcelona; UPV, Bellas Artes Valencia; SGAE - Fundación Autor, Barcelona y Valencia; Observatorio de Cine, 2004-2006, Barcelona; Aula de Cultura CAM, Alicante; Estudio de Cine, Barcelona; La Casa Encendida, Madrid; La Casa del Cine, Barcelona); Bau, Centre Universitari de Disseny, Barcelona, 2014-2015; Tabakalera de San Sebastián, Donosti, 2014.
- Profesor invitado en el Máster de *Comisariado y Diseño Expositivo* en Elisava, Barcelona.
- Profesor invitado en la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.
- Textos en publicaciones colectivas: "Panorámica sintética/parcial del Cine Experimento en España. Intermitencias desde la década de 1960 hasta la *última generación*" (castellano / inglés), capítulo del catálogo de la exposición **El discreto encanto de la tecnología. Artes en España**, comisariada por Claudia Giannetti, Peter Weibel y Antonio Franco Domínguez. MEIAC (Badajoz, España); ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe, Alemania), castellano-inglés, 2008-2009; **Xcèntric. 45 películas contra dirección**, editado por el CCCB, 2006 (castellano-inglés y catalán-inglés).

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- "DOSSIÊ Antoni Pinent. Construtos Fílmicos. Micro-arquiteturas cinemáticas, esculturas de tempo e luz.", Sebastian Wiedemann y Florencia Incarbone. Dentro la retrospectiva dedicada en la 1ª edición de *DOBRA. Festival de Cinema Experimental*. Rio de Janeiro, Brasil, septiembre 2014.
Edición impresa y descarga on-line:
<http://hambrecine.com/2015/09/07/antoni-pinent/>
- ARAÚJO, Celeste (2013). 'Películas habladas. Entrevistas', en - SUÁREZ, Juan Antonio (Ed.). *La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias*. Vol. 8, julio. Murcia, España: Universidad de Murcia.
Edición impresa y descarga on-line:
<http://revistas.um.es/api/issue/view/12631>
- ARAMBURU, Nekane; TRIGUEROS, Carlos (Eds.) (2011). *SIDES B of the History of Video Art in Spain*. Madrid, España: AECID.
- *CinemaScope*, Matt Losada, Spring 2011. Issue 46.

- 'Cine a contracorriente', Enrique Aguilar. *Blogs & Docs*. Febrero 2011. <http://www.blogsanddocs.com/?p=668>
- *Cahiers du Cinéma*, Gonzalo de Pedro, España, enero 2011. Nº 41.
- 'El 'otro cine' español sale del armario', *El Mundo*. Tendencias. Noviembre 2009.
- 'Arrebatados éxtasis', Jordi Costa. *Fotogramas*. Noviembre 2009.
- 'El cine español oculto', Antonio Weinrichter. *ACBD las artes y las letras*, Cultura. Septiembre 2009.
- *Cahiers du Cinéma*, Alicia Albadalejo, España, Enero 2009. Nº 19.
- 'O cinema manufacturado de Antoni Pinent', Alberte Pagán. *A Nosa Terra*, Cultura. Enero 2009.
- 'Experimentos con el fotograma', *El Mundo*. Febrero 2007.

DISTINCIONES [seleccionado]

- Premio **Lleida Visual Art**
(Primera edición, jul. 2014). Ver anexos.
- Premio **II Bienal Museum of Contemporary Cinema Foundation**
(MoCC Foundation, New York / París/ Madrid, nov. 2008)
- Finalista **1ª Convocatòria d'Arts Visuals. La Casa Elizalde**
(Barcelona, nov. 2007)

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

- **L'altra faccia della Luna**, 2014. Italia-Suiza, 8', color y b/n, sonora, digital.
- **G/R/E/A/S/E**, 2008-2013. España-Suiza-Alemania, 22', color, sonora Dolby Digital, 1:2'35 CinemaScope, 35 mm.
[ver en anexo lista de festivales] Tráiler: <https://vimeo.com/102045469>
- **KINOSTURM KUBELKA / 16 variaciones**, 2009. Esp. 1'36", b/n, sonora, 1:1'33, 35 mm.
- **FILM QUARTET / POLYFRAME**, 2006-2008. Esp. 9', b/n & color, sonora, 1:1'66, 35 mm.
[ver en anexo lista de festivales y premios]
- **2∞1: A Space Cut**, 2005-2007. España, 8', color, sonora, súper 8.
- **Descenso**, 2001-2002. España, 1', color, sonora, 1:1'33, 35 mm.
- **¼ / C regeneraciones de VHS a VHS**, MCMICIX-MM, España, 14'30", color, sonora, VHS.
Pieza seleccionada para el ciclo itinerante por toda Asia y Oceanía: **Caras B del Vídeo Arte en España** (2011-2012).
- **Música visual en vertical**, 1999-2000. España, 1', b/n, muda, 1:1'33, 35 mm.
- **GIOCONDA / FILM**, 1999. España, 50", color, sonora, 1:1'37, 35 mm.
Incluida en el cofre **DEL ÉXTASIS AL ARREBATO. Un recorrido por el cine experimental español**. Catálogo-dvd editado por CAMEO (2009). [ver anexo]
- **Mi primer 35 mm.**, 1995-1997. España, 1', color, muda, 1:1'33, 35 mm.
- **4.200 fotogramas sin salir de casa**, 1995-1996, Esp. 3' 37", color, sonido, súper 8 (18 fps)
- **Nº 0. Psicosis**, 1992. España, 3', b/n, sonido, VHS.

.....
[participaciones o colaboraciones en cine y TV]

- . 2012-2013. **La Calma**, largometraje de Maximiliano Viale. Supervisor de montaje.
- . 2011. **Apropiaciones**, como entrevistado-especialista y autor de piezas incluidas en el documental. Dirigido por Juan Bufill y el colectivo CANADA (Luis Cerveró). Producido por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y La2 (RTVE).
Links para visionar online:
Soy cámara. El programa del CCCB / TVE.
Capítulo 9. "Apropiaciones". Trailer:
<http://www.youtube.com/watch?v=Ad8RKHWoL9I>
Programa completo "Apropiaciones":
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/soy-camara-el-programa-del-cccb-apropiacion/1063096/>
- . 2010. **AITA**, largometraje de José María de Orbe.
Investigación y intervención artesanal sobre película en 35mm.
Subvencionada por el ICAA, producida por Eddie Saeta
Presentación en Sección Oficial en Competición, Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2010.
Premio del Jurado a la Mejor Fotografía, San Sebastián 2010.
- . 2010. **FRAGMENTOS para una historia del otro cine español**, Andrés Hispano, 58'.
Guionista del documental encargado por TVE, para Canal Cultura. Producido por La Chula Productions (Barcelona). Ha obtenido la ayuda del ICIC.
Proyectado en el Festival de Sitges (octubre 2010).
- . 2008-2009. Montaje junto a Marcos Flórez (*El honor de las injurias*, Carlos García-Alix, 2008) de **Blow Horn**, largometraje-documental dirigido por Luis Miñarro.
- . 2008-2009. Imagen y co-dirección del videoclip **bajo vientre**, del grupo **oneplusone**.
Rodado en súper 8 y MiniDV en Madrid y Port Bou. <http://www.myspace.com/oneplusonemusic>
- . 2006. Ayudante de dirección en **Trois faces**, largometraje-documental de Érik Bullo. Rodado en Barcelona, Marsella y Génova.
- . 2005. Asistente de dirección en **Glossolalie**, ensayo-documental de Érik Bullo, vídeo, 26'. Con la participación de Michael Snow, entre otros.
- . 2004. **Filmmaker. About Victor Kossakovsky**, 52'. Co-dirección, guión y montaje del largometraje-documental. Una iniciativa del IDEC (Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona).
Incluido en la selección *D-Generación*, presentado en el 8º Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 16 -24 marzo de 2007. Comisariado por **Josetxo Cerdán** y **Antonio Weinrichter**. Itinerante por CGAI, Institutos Cervantes (Dublín, Praga, Varsovia, etc.).

EXPOSICIONES COLECTIVAS [seleccionado]

- . **ERNO Project**. Barcelona (España). Noviembre 2014 presentación. Decatur Book Festival. Curado por Miquel Wert. Otros autores incluidos en el primer número ERNO: Pere Ginard, Marcel Pié, Ona Trabal, Laia Arqueros, Montserrat Segura, Jordi Santanach y Mar Rosàs.
- . Exposición **Projectionist Please Read! Projection Instructions as Film Literature**. Atlanta (EUA). Agosto 2014. Decatur Book Festival. Curated by Andy Ditzler. Otros autores incluidos en la muestra: Andy Warhol, Ken Jacobs, Tony Conrad, Paul Sharits, Malcolm Le Grice, Morgan Fisher, etc.
http://www.frequentsmallmeals.com/ProjectionistPleaseRead_ExhibitionChecklist.htm
- . Exposición colectiva en Riccione (Rimini, Italia), con 5 obras. Mayo-Julio 2014.

- Exposición **L'ospite e l'intruso**. Berna (Suiza). Abril 2014. PROGR.
Otros autores incluidos en la muestra: Ermanno Cristini, Roberto de Luca, Barbara Fässler, Paul Le Grand, Giancarlo Norese, Olivia Notaro, Luca Scarabelli.
- **Transvasaments. Cinema i literatura**. Badalona, Espai Betúlia. Febrero - marzo 2011.
Otros autores: Pere Ginard, León Siminiani, Ernesto Sábado, etc.
- **De la paraula poètica a l'experiment filmic**. Badalona, Espai Betúlia. Febrero 2009.
Badalona. Otros autores: Luis Macías, Oriol Sánchez, Laboratorium (Pere Ginard / Laura Ginés), Esperanza Collado, Merche Blasco, Albert Alcoz.

OTROS

- Portada del disco **oneplusone**, del grupo oneplusone. Madrid, 2009.
<http://www.myspace.com/oneplusonemusic>

