



DEREK JARMAN Queer Punk

3 DE NOVIEMBRE ►► 28 DE DICIEMBRE, 2020
EDIFICIO SABATINI, AUDITORIO Y FILMOTECA ESPAÑOLA, CINE DORÉ
CONSULTAR PROGRAMA

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE


Filmoteca Española

DEREK JARMAN Queer Punk

CICLO DE CINE

3 DE NOVIEMBRE ►► 28 DE DICIEMBRE DE 2020
EDIFICIO SABATINI, AUDITORIO
FILMOTECAS ESPAÑOLA, CINE DORÉ

Organiza:
Museo Reina Sofía y Filmoteca Española

Imagen de portada
Derek Jarman. *The Last of England*. Película, 1987.
Fotografía: Mike Laye

Derek Jarman fue pintor, jardinero, cineasta y escritor, en gran parte en ese orden. Le conocí después de haber visto sus dos primeros largometrajes, *Sebastiane* y *Jubilee*, y unos cuantos de sus primeros super-8. Su trabajo era muy diferente a las otras películas que había visto. Al conocerle me di cuenta de que su flagrante desprecio por la narrativa y las convenciones del relato basado en el diálogo era lo que le distinguía de sus colegas cineastas. Su aproximación a la realización de cine, a la que llegó relativamente tarde en su vida artística, era más parecida a la de un pintor: situaba su cámara y creaba una escena que se desarrollaba de modo continuo, sin cortes ni contraplanos. Me dijo que un largometraje consiste en 32 secuencias; nunca usaba la palabra *escena* fuera de sus guiones, que consideraba más cerca de la obligación que del placer de escribir. Estas secuencias combinadas según un sentido pictórico, en lugar de narrativo, darían lugar a una película completa. A menudo, se omitían secuencias completas porque no encajaban en el todo. Este proceso es más marcado aún en sus últimas películas, en las que pudo escapar de, o subvertir, la necesidad de una narrativa basada en el diálogo. Es cierto que *Jubilee* (1978) pasó de ser una serie de cuadros entrelazados a algo similar, aunque solo en apariencia, a un largometraje narrativo, pero esto se debió a la posproducción del veterano editor Tom Priestly. En sus últimas películas, *Edward II* y *Blue*, Jarman abandonó por completo de las convenciones del cine actual y realizó obras que pertenecen por entero al mundo del arte contemporáneo.

Es evidente que la comprensión y el uso de las imágenes en movimiento de Derek están estrechamente relacionados con su trabajo como pintor; fue un pintor desde muy joven que exhibió y vendió obras hasta el final de su vida. Hoy en día es fácil para un pintor, para un artista, trabajar con las imágenes en movimiento, pero cuando Derek se interesó por el cine, comenzando con su trabajo en super-8 a principios de la década de 1970, el mundo del arte consideraba al cine como un medio menor respecto al “gran arte”, la pintura y la escultura, y proyectar películas en una sala comercial, como ocurrió con *Sebastiane* con un éxito destacado, era un anatema para la reputación de un artista. En esto, como en muchas otras cosas, Derek se adelantó a su tiempo. No solo usó el cine de la misma manera que usaba el pincel y el lienzo, sino que también mezcló con entusiasmo varios formatos, explorando la forma y la textura, pero nunca de

una manera formal y seca, sino que siempre buscó inyectar vida y humor a su arte. La otra cosa que me llamó la atención cuando le conocí fue lo abierto y cómodo que estaba con su identidad *queer*, que era natural y carecía de confrontación. Su *Sebastiane* era gloriosamente homoerótico y, al igual que su sonrisa cautivadora, atrajo a un público masculino y femenino, homosexuales y heterosexuales, estando meses en cartelera en Londres y, luego, en todo el mundo.

Después de completar sus estudios en la Slade School of Arts, ocupó una serie de muelles abandonados a lo largo del Támesis desde Bankside, actual ubicación de la Tate Modern, hasta Bermondsey en el este de la ciudad. Estos muelles sirvieron como estudios de pintura y cine, así como espacios de vida. En particular, Butler's Wharf, escenario de muchas de las películas en super-8, incluidas *Sulphur* e *In the Shadow of the Sun* y la escena inicial de *Sebastiane*, que pueden verse en este ciclo. También sirvieron como lugar de encuentro para un enorme número de amigos y compañeros artistas que trabajaron allí y asistieron a los programas de cine que organizaba Derek —*El mago de Oz*, Victor Fleming, 1939, y *El sueño de una noche de verano*, Max Reinhardt y William Dieterle, 1935, eran habituales—.

Su segunda incursión en el mundo del cine, *Jubilee*, contrasta la época isabelina con el Londres contemporáneo y se centra en el surgimiento del punk como movimiento, curiosamente apolítico como Derek en ese momento. De hecho, mirando su propia vida, su etapa en la década de 1960 puede ser interpretada como un antecedente punk por su desprecio hacia la riqueza, su actitud casual hacia el sexo y su enfoque no jerárquico en la actividad artística. La diseñadora Vivienne Westwood no estuvo de acuerdo e ideó una camiseta en la que se criticaba a *Jubilee* y atacaba la legitimidad de Derek para hacer la película. Hoy, con su imperio multimillonario de ropa, es fácil ver quién de ellos era más fiel a su época. Derek seguiría siendo un hombre modesto, regalando gran parte de sus ganancias, hasta el final de su vida. En el cine, su forma de trabajar con medios esenciales y elementos mínimos se ha comparado con el movimiento italiano del arte povera.

Comenzando en 1972, hacia 1979 Derek ya había completado un cortometraje en 16 mm (*Electric Fairy*), unas cuarenta películas en super-8 y

tres largometrajes estrenados en cines (*Sebastiane*, *Jubilee* y *The Tempest*). Se había ganado una reputación como director idiosincrásico, debido a los largometrajes, pero la industria del cine no le consideraba un director “serio”. Una reseña en *Time Out* saludaba sus películas como “otra dosis doble de decadencia jarmanesca”, pero Derek siguió adelante, pintando, escribiendo y haciendo películas. En este período, a principios de los 80, en lugar de sucumbir al malestar que a menudo aflige a quienes no pueden obtener financiación, sin perder el ánimo, además de las exposiciones de su nueva pintura y del primer volumen de su autobiografía, *Dancing Ledge*, produjo un corpus reducido de obras, que quizás se encuentre entre sus mejores películas: *The Angelic Conversation* (1985) e *Imagining October* (1984), filmada parcialmente en la Unión Soviética durante viajes de rodaje.

En 1986, finalmente pudo llevar a cabo *Caravaggio*, que fue bien recibida. Curiosamente, es una película sobre el artista del siglo XVI y, a la vez, sobre el mismo Jarman. “Como en todas mis películas, el personaje central es siempre autobiográfico, siempre yo mismo”, me dijo Derek durante una de nuestras últimas tardes juntos. Como gran parte de su trabajo, *Caravaggio* es modesta en el sentido del humor, el cual aclara temas que de otro modo serían observados con seriedad, y el uso de la estética *camp* es lo que probablemente condujo a los críticos menos agudos a atribuirle a este trabajo falta de profundidad.

Animado por la recepción de *Caravaggio*, pero molesto por alguna de las concesiones que tuvo que hacer, se embarcó en la que quizás sea su película más visionaria, *The Last of England*. Atrajo a un grupo de artistas, cineastas y actores jóvenes y con talento a su alrededor, incluida Tilda Swinton, a quien había conocido y con quien había forjado un vínculo estrecho durante el rodaje de *Caravaggio*, y puso rumbo hacia lo desconocido. En parte memorias, en parte un tratado político, la película fue una reacción directa a lo que él y muchos otros vieron como la destrucción de la cultura en la Gran Bretaña de la era Thatcher. Resultan llamativos los títulos de trabajo de la película: siempre hubo muchos títulos en las películas de Derek que, a menudo, no se definían hasta que se terminaban. Aquí, *Victorian Values*, *GBH* —acrónimo de Grievous Bodily Harm (Lesiones corporales graves) terminología policial para un crimen, pero también un juego de palabras con las siglas de Gran Bretaña— capturan esto, pero no tan bien como el título final procedente de la pintura del artista prefarraelita Ford Maddox Brown. *The Last of England* (1855) representa a unos refugiados británicos huyendo del país hostil hacia una tierra lejana, Australia, en busca de un futuro mejor. Como era de esperar, la película causó revuelo. El *Sunday Times* concedió toda la portada al historiador de derechas Norman Stone para atacar la película, en un artículo titulado “Through a Lens Darkly”. “Debemos estar haciendo algo bien”, bromeó Derek.

Durante el montaje de *The Last of England* Derek fue diagnosticado con VIH. Esto afectó al artista de varias maneras; la más notable fue que duplicó su carga de trabajo, que ya estaba muy

saturada. En los siete años que siguieron no solo creó varias obras fílmicas importantes, como *The Garden*, *Edward II* y *Blue*, también pudo realizar su pasión vital como jardinero, con la creación de la joya que es Prospect Cottage y su jardín. En este momento también volvió a entrar en la lucha política, uniéndose a movimientos activistas como Act Up y ayudando a organizaciones como Food Chain para apoyar a otros enfermos de VIH. Y, por supuesto, había pintura. Liberado de los confines de su pequeño apartamento londinense en Charing Cross Road, cambió a grandes formatos por primera vez desde los años 60. El tema de estas pinturas pasó de sus paisajes y *collages* anteriores a los más directamente políticos con títulos como *Ataxia* y *Fuck Me Blind*.

The Garden, una de sus obras más fragmentadas, basada libremente en los evangelios de san Mateo y san Marcos, retrata su lucha contra el VIH en una serie de sorprendentes cuadros ambientados en el paisaje de guijarros de Dungeness, donde se encuentra su pequeña casa, Prospect Cottage, cercana a un reactor nuclear. Como muchas de sus películas, *The Garden* se improvisa en gran medida con los dos evangelios que proporcionan una serie de puntos de referencia en lugar de una narrativa.

Wittgenstein, basada en un guion del filósofo Terry Eagleton, sigue la vida y la sexualidad de su sujeto, con un enfoque único, a la vez que muestra una preocupación por el color en el arte que Derek estaba explorando en ese momento en su libro *Chroma*. De forma diferente, *Edward II* y *Blue* son las obras cinematográficas más experimentales y maduras del cineasta. En *Edward II*, Derek recrea las libertades pictóricas que tenía con los primeros super-8 y en *Blue* libera su imaginación creando la experiencia de mirar desde el sida en lugar de ser observado —al contrario que la película *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), ambas del mismo año—.

En cuanto a su legado, para mí, es la forma en que todo su trabajo se entrelaza y las películas se mezclan con las pinturas y están respaldadas por la escritura, todo ello reflejado en el diseño y en la distribución de su jardín en Dungeness. Ha sido un placer y un privilegio conocer a Derek y trabajar con él, algo que comparten muchos de mis amigos y contemporáneos que también lo conocieron. Espero que el público disfrute de esta completa retrospectiva de su obra fílmica y le lleve a explorar su trabajo e, incluso, a visitar Dungeness.

James Mackay

James Mackay

Es productor de *The Last of England*, *The Angelic Conversation*, *The Garden* y *Blue*, entre otros trabajos de Derek Jarman y comisario del ciclo.