

SEMINARIO



La actualidad del surrealismo en la obra de

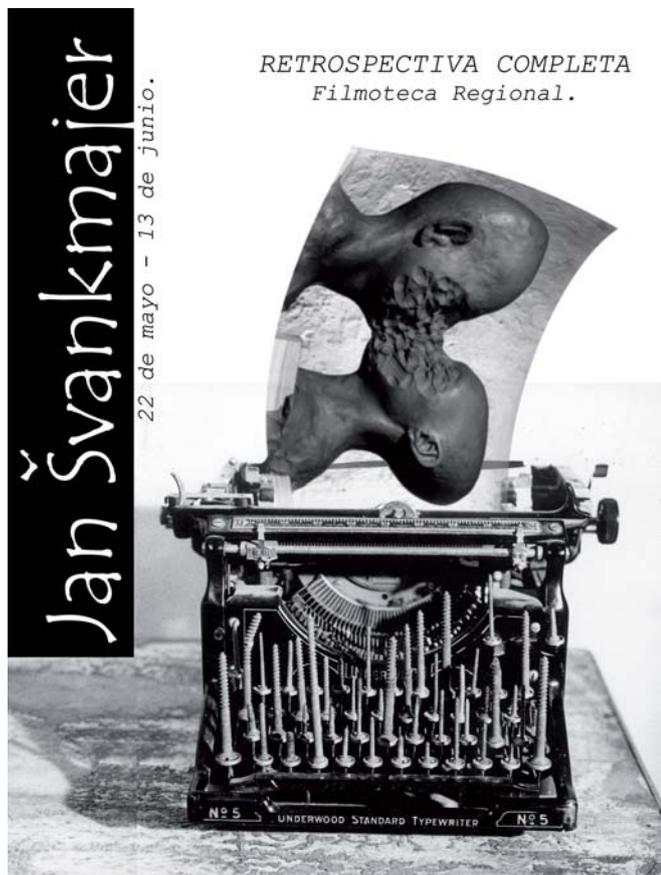
Jan Svankmajer

Jueves, 31 de mayo de 2012
18h. Esp. 5, CENDEAC

BIBLIOTECA

Guías de lectura

Seminario Svankmajer



Jan Švankmajer

22 de mayo - 13 de junio.

RETROSPECTIVA COMPLETA
Filmoteca Regional.

Jan Svankmajer (Praga, 1934) es uno de los cineastas checos más relevantes de la actualidad y, sin ninguna duda, uno de los grandes referentes de la apuesta surrealista contemporánea. Desde sus inicios en el campo del cine durante los años sesenta, sus trabajos han buscado desestabilizar gran parte de los presupuestos que articulan nuestra aproximación al mundo. En ese sentido, él mismo ha destacado que su propuesta artística aspira, por encima de todo, a interferir en el modo en que la realidad, con su dimensión de poder naturalizado, se nos propone y se nos impone.

Recurriendo a efectos de distorsión sonora o a juegos de animación heterogéneos, Svankmajer procura romper las coordenadas del mundo tal y como nos vienen dadas, esto es, anhela generar un cierto espacio de liberación subjetiva (ética y política). “Yo planteo -señala él mismo- nuevos interrogantes sobre cuestiones como la libertad o el erotismo, ofreciendo una alternativa a la ideología oficial de las sociedades modernas. Trato de devolver al arte, que se ha transformado en algo meramente figurativo, estético y comercial, a su *status* primigenio de ritual mágico.

Por eso me considero surrealista. Si el arte tiene alguna finalidad, esa es la de liberar tanto al artista como al espectador. Y si no los libera, entonces se convierte en una mercancía o en un juego estético”.



Organizado por [Asociación Columbares](#), [CENDEAC](#), [Filmoteca Regional Francisco Rabal](#), [Venagua XXI Arte y Conciencia](#), y [Centro Checo](#)



[Navega por el índice](#)

ÍNDICE

1. SVANKMAJER

1.1 Bio/Currículum 4-5 p.

1.2 Filmografía 6-12 p.

1.3 Prensa 13-169 p.

1.4 Documentos audiovisuales 170-172 p.

1.5 Bibliografía 173-175 p.

2. SEMINARIO

2.1 Conferencias 176 p.

2.1.1 Jesús Palacios Alquimia de sombras: el cine de Jan Svankmajer

2.1.2 Isabel Castells Svankmajer y el surrealismo, sobreviviendo a la vida

2.1.3 Eugenio Castro Jan Svankmajer. Una falla negra en el espejo de la actualidad

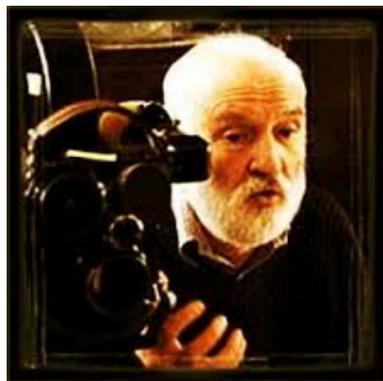
2.2 Comunicaciones 179 p.

2.2.1 Alfonso Burgos Risco Aproximación a Švankmajer. Jabberwocky

2.3 Información: programación y prensa 180-186 p.

1. SVANKMAJER

1.1 Bio/Currículum



Jan Švankmajer nacido en [Praga](#), el [4 de septiembre](#) de [1934](#) es el director de cine surrealista más importante en el panorama contemporáneo. Con 27 cortometrajes y 6 largometrajes que han recibido la atención de buena parte de la crítica y del público especializado ha puesto de nuevo de actualidad la estética surrealista a través de su universo creativo cargado de imaginación y delirio. Con su obra ha influido a importantes cineastas como [Tim Burton](#), [Terry Gilliam](#), los [Hermanos Quay](#) y muchos otros. Además es un artista gráfico, escultor, diseñador y poeta [surrealista](#), bajo su obra se unifican las más diversas disciplinas haciendo de cada una de sus obras un verdadero crisol de creatividad e imaginación crítica. De su matrimonio con [Eva Švankmajerová](#), pintora surrealista, ceramista y escritora mundialmente conocida, queda marcada influencia en sus obras más importantes en las que colaboró intensamente.

En sus trabajos Svankmajer emplea muchos elementos teatrales, herencia de su formación inicial e influencia del teatro negro de Praga, por la que en su juventud sintió mayor atracción que por el cine. Su particular universo articula muñecos de arcilla, dibujos, marionetas, collages, elementos asociativos de la poesía visual y más específicamente la técnica de [stop-motion](#). Lo más característicos es la transmutación de lo cotidiano en objeto del deseo, en dinámicas del delirio. El clima oscuro y misterioso de Praga impregna buena parte de sus creaciones en las que conviven esculturas, muñecas, objetos obsoletos que vuelven a tomar vida de la mano de este creador. La literatura tiene una importancia específica en la obra de Svankmajer, ha recreado relatos y fragmentos de [Edgar Allan Poe](#), Kafka, [Lewis Carroll](#) que dio lugar a "Alicia" 1989 e incluso se percibe la influencia de Sade que sirvió de base para el largometraje "Los conspiradores del placer" 1996 o la leyenda germánica del Doctor [Fausto](#). A su vez no es nada despreciable la influencia de la pintura que se caracteriza por las referencias a El Bosco, Archimboldo o por la influencia del surrealismo pictórico de Max Ernst y Magritte. No encontramos un cineasta que carga sus referencias sobre el cine, sin más bien una espiral que se extiende sobre todas las disciplinas. Su último largometraje "Sobrevivir a la vida" 2010 ha servido para catalizar el reconocimiento a toda una trayectoria vital dedicada a la creación a pesar de las represalias del antiguo régimen soviético y las dificultades de la industria cultural regida por los mercados.

“

Jan Švankmajer es un alquimista de las obsesiones cuyo trabajo infringe las fronteras entre las disciplinas artísticas —dibujo, pintura, escultura, poesía, ilustración. Pese a ello, Švankmajer es conocido especialmente por su obra cinematográfica, vinculada al truco y la animación, que suma 27 cortometrajes y 6 largometrajes.

Tras experiencias previas en el Teatro Negro y de marionetas, un contacto casual con la animación le abrió las puertas de un medio idóneo para la subversión. Su cine es inconcebible sin la vinculación con el grupo surrealista checo, al que se afilió en 1969 junto a su mujer, [Eva Švankmajerová](#), pintora surrealista y colaboradora en algunos de sus films.

Aunque la censura interrumpió en dos ocasiones su producción cinematográfica, Švankmajer nunca dejó de crear. Inmerso en el *underground* como actitud de resistencia ante la represión y agudizando el pesimismo, la provocación y el humor negro, su trabajo se centra en dos temas principales, la libertad y la manipulación, que se repiten una y otra vez, lo que le ha llevado a afirmar que, en cierto modo, toda su obra es una misma y única película con múltiples versiones.

“

Disponible en: <http://www.thecult.es/Clasicos-y-DVD/jan-vankmajer-arte-y-pesadillas.html> Copyright de la biografía y de la traducción del decálogo de Jan Švankmajer (*notas de la exposición*) © Universitat Politècnica de València. Reservados todos los derechos.

Decálogo de Jan Švankmajer

Disponible en: <http://www.thecult.es/Clasicos-y-DVD/jan-vankmajer-arte-y-pesadillas.html>

I. Graba en tu espíritu que la poesía es solo una. Lo contrario a la poesía es la especialización profesional. Antes de comenzar a rodar una película, escribe un poema, pinta un cuadro, haz un collage, escribe un relato, un ensayo, etc... Sólo alimentando la universalidad de los medios de expresión tendrás la garantía de realizar una buena película.

II. Sé un completo sumiso de tus obsesiones. Tus obsesiones son reliquias de la infancia. Y es de las profundidades de la infancia de donde proceden los mayores tesoros. No se trata de recuerdos sino de sentimientos. No se trata de lo consciente, sino de lo inconsciente.

III. Utiliza la animación como si realizases una operación mágica. La animación no consiste en hacer que se muevan las cosas muertas sino en reanimarlas. O mejor, en darles vida. En primer lugar tienes que convertirte en un coleccionista, y solo después de esto en un cineasta.

IV. Toma el sueño por realidad y la realidad por sueño, constantemente. Entre el sueño y la realidad solamente hay un ínfimo movimiento físico: el de cerrar o abrir los ojos. En el sueño despierto, ni siquiera existe ese movimiento.

V. Si tienes que decidir a qué debes conceder prioridad, da siempre prioridad a la experiencia del cuerpo, puesto que el tacto es anterior a la vista y su experiencia es mucho más fundamental. Pero el punto que no debes perder de vista es la sinestesia.

VI. Cuanto más profundizas en una historia propiciada por la imaginación, más realista tienes que ser con los detalles. Si quieres persuadir al espectador de que lo que está viendo en la película le concierne, debes servirte de todos los artificios cinematográficos que tengas a tu alcance.

VI. La imaginación es subversiva porque proclama lo posible sobre lo real. La imaginación es lo que ha hecho que el hombre sea más humano, no el trabajo. Imaginación, imaginación, imaginación, imaginación...

VIII. Elige siempre temas frente a los cuales tu posición sea ambigua. Esta ambigüedad debe ser suficientemente profunda e irreversible como para que puedas caminar sobre su cumbre sin caer a un lado o a otro o hacerlo a los dos lados a la vez.

IX. Cultiva la creación como una forma de autoterapia. Esta actitud antiestética es la que efectivamente acerca la creación a la libertad. Ninguna película (cuadro, poema) puede liberar al espectador si no procura un estado semejante al del autor.

X. Favorece siempre la creación, la persistencia del modelo interior o del automatismo psíquico y no la idea. La creación no es la claudicación de una idea ante otra. La idea forma parte de un proceso creativo, pero en absoluto constituye un impulso para él.

Nunca trabajes, improvisa siempre. El guión es un documento hacia el que has de dirigirte solamente cuando la inspiración te ha abandonado.

El hecho de formular estos diez mandamientos no significa que los siga de forma consciente. Estas reglas son consecuencia de mi creación, no la han precedido. Por otra parte, todo mandamiento está ahí para ser trasgredido. Sin embargo, hay otra regla que si se transgrede es destructora para todo creador: no pongas jamás tu creación al servicio de otra cosa que no sea la libertad.

Extracto del texto publicado en la revista Analogon, nº 26-27 (Realita a iluze), Praga, 1999. Copyright de la biografía y de la traducción del decálogo de Jan Švankmajer (notas de la exposición) © Universitat Politècnica de València. Reservados todos los derechos.

Enlaces de interés:

<http://www.jansvankmajer.com/>

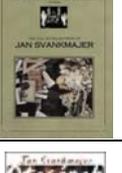
<http://www.jansvankmajer.art.pl/>

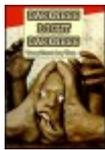
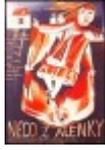
<http://www.kinoeye.org/02/01/svankmajerlinks01.php>

1.2 Filmografía

Información disponible en: <http://www.imdb.es/name/nm0840905/>

Director

2014		Insects
2010		Sobrevivir a la vida - Prezít svůj život (Teorie a praxe) Ver
2005		Lunacy - Síleni Ver
2003		The Collected Shorts of Jan Svankmajer: Vol. 1 - 2
2000		Pequeño Otik - Otesánek Ver
1996		Los conspiradores del placer - Spiklenci slasti Ver
1994		Fausto - Faust Ver
1993		Comida - Jidio Ver

1991		La muerte del estalinismo en Bohemia - Konec stalinismu v Cechách Ver
1990		Oscuridad, luz, oscuridad- Tma/Svetlo/Tma Ver
1989		Animated Self – Portraits Ver
1989		Flora Ver
1989		Carne enamorada - Meat Love Ver
1988		Alice - Neco z Alenky Ver
1988		Another kind of love Ver
1988		Juegos viriles - Muzné hry Ver
1984		El péndulo, el pozo y la esperanza - Kyvadlo, jáma a nadeje Ver
1983		Dimensiones del diálogo - Moznosti dialogu Ver

1983		En el sótano - Do pivnice Ver
1982		La caída de la casa Usher - Zánik domu Usher Ver
1977		El castillo de Otranto - Otrantský zámek Ver
1972		El diario de Leonardo - Leonarduv denik Ver
1971		Jabberwocky - Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta Ver
1970		Don Juan - Don Sajn Ver
1970		El osario - Kostnice Ver
1969		Una tranquila semana en casa - Tichý týden v dome Ver
1968		La fábrica de ataúdes / Punch and Judy - Rakvickarna Ver
1968		El apartamento - Byt Ver

1968		Picnic con Weissmann - Picknick mit Weismann Ver
1968		El jardín - Zahrada Ver
1967		Historia Naturae (Suita) Ver
1966		Et cétera Ver
1965		Un juego con piedras - Hra s kameny Ver
1965		Johann Sebastian Bach: Fantasia en sol menor - Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll Ver
1964		El último truco del Sr. Schwarcewalde y del Sr. Edgar - Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara Ver

Guionista

2010	Sobrevivir a la vida - Prezít svůj život (Teorie a praxe)
2005	Lunacy - Sílení
2003	The Collected Shorts of Jan Svankmajer: Vol. 1 - 2
2000	Pequeño Otik - Otesánek
1996	Los conspiradores del placer - Spiklenci slasti
1994	Fausto - Faust
1993	Comida - Jídlo
1991	La muerte del estalinismo en Bohemia - Konec stalinismu v Cechách
1990	Oscuridad, luz, oscuridad- Tma/Svetlo/Tma

1989	Flora
1989	Carne enamorada - Meat love
1988	Alice - Neco z Alenky
1988	Another kind of love
1988	Juegos viriles - Muzné hry
1984	El péndulo, el pozo y la esperanza - Kyvadlo, jáma a nadeje
1983	En el sótano - Do pivnice
1982	La caída de la casa Usher - Zánik domu Usher
1977	El castillo de Otranto - Otrantský zámek
1972	El diario de Leonardo - Leonarduv denik
1971	Jabberwocky - Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta
1970	Don Juan - Don Sajn
1970	El osario - Kostnice
1969	Una tranquila semana en casa - Tichý týden v dome
1968	La fábrica de ataúdes / Punch and Judy - Rakvickarna
1968	El apartamento - Byt
1968	Picnic con Weissmann - Picknick mit Weismann
1968	El jardín - Zahrada
1967	Historia Naturae (Suita)
1966	Et cétera
1965	Un juego con piedras - Hra s kameny
1965	Johann Sebastian Bach: Fantasia en sol menor - Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll
1964	El último truco del Sr. Schwarcewallda y del Sr. Edgar - Poslední trik pana Schwarcewallda a pana Edgara

Productor (Production Designer)

2010	Sobrevivir a la vida - Prezít svůj život (Teorie a praxe)
2005	Lunacy - Sílení
2000	Pequeño Otik - Otesánek
1994	Fausto - Faust
1993	Comida - Jidlo
1991	La muerte del estalinismo en Bohemia - Konec stalinismu v Cechách
1990	Oscuridad, luz, oscuridad- Tma/Svetlo/Tma
1989	Flora
1989	Carne enamorada - Meat love
1988	Alice - Neco z Alenky
1988	Another kind of love
1988	Juegos viriles - Muzné hry
1984	El péndulo, el pozo y la esperanza - Kyvadlo, jáma a nadeje
1983	Dimensiones del diálogo - Možnosti dialogu
1982	La caída de la casa Usher - Zánik domu Usher
1977	El castillo de Otranto - Otrantský zámek

1871	Jabberwocky - Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta
1970	Don Juan - Don Sajn
1970	El osario - Kostnice
1969	Una tranquila semana en casa - Tichý týden v dome
1968	La fábrica de ataúdes / Punch and Judy - Rakvickarna
1968	Picnic con Weissmann - Picknick mit Weismann
1967	Historia Naturae (Suita)
1966	Et cétera
1965	Un juego con piedras - Hra s kameny
1965	Johann Sebastian Bach: Fantasia en sol menor - Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll
1964	El último truco del Sr. Schwarcewalde y del Sr. Edgar - Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara

Animación

1987	La tía de Frankenstein - Teta (TV Series)
1984	Tri veteráni
1983	Los visitantes - Návstevníci (TV Series)
1982	La caída de la casa Usher - Zánik domu Usher
1978	Nick Carter, aquel loco, loco, detective - Adéla jeste nevecerela
1970	Don Juan - Don Sajn
1968	Picnic con Weissmann - Picknick mit Weismann
1965	Un juego con piedras - Hra s kameny

Art Department

1987	La tía de Frankenstein - Teta (TV Series)
1978	Deváté srdce
1966	Los conspiradores del placer - Spiklenci slasti

Costume designer

2000	Pequeño Otik - Otesánek
1966	Los conspiradores del placer - Spiklenci slasti

Director artístico

1966	Los conspiradores del placer - Spiklenci slasti
1994	Fausto – Faust

Visual Effects

1981	Los visitantes de la galaxia - Gosti iz galaksije
1978	Deváté srdce

Producción

2000	Pequeño Otik - Otesánek
------	--

Agradecimientos

2007	Imagination
------	--------------------

Self

2010	Sobrevivir a la vida - Prezít svůj život (Teorie a praxe) / Himself
2009	Kikoe (Documentary)
2009	Presit svůj sen (Oralne variacie na sen/film Jana Svankmajera) / Himself
2005	Lunacy – Síleni / Himself
2003	The Collected Shorts of Jan Svankmajer: Vol. 1 – 2 / Himself
1995	L'amour fou - Ludvík Sváb / Himself
1990	The Animator of Prague (TV Documentary) / Himself

1.3 Prensa

Viernes 27 de Abril de 2012 22:57

Artículo disponible en: <http://www.thecult.es/Clasicos-y-DVD/jan-vankmajer-arte-y-pesadillas.html>

Jan Švankmajer: arte y pesadillas



Jan Švankmajer (Praga, 1934) es un alquimista de las obsesiones cuyo trabajo infringe las fronteras entre las disciplinas artísticas —dibujo, pintura, escultura, poesía, ilustración. Pese a ello, Švankmajer es conocido especialmente por su obra cinematográfica, vinculada al truco y la animación, que suma 27 cortometrajes y 6 largometrajes.

Tras experiencias previas en el Teatro Negro y de marionetas, un contacto casual con la animación le abrió las puertas de un medio idóneo para la subversión. Su cine es inconcebible sin la vinculación con el grupo surrealista checo, al que se afilió en 1969 junto a su mujer, **Eva Švankmajerová**, pintora surrealista y colaboradora en algunos de sus films.

Aunque la censura interrumpió en dos ocasiones su producción cinematográfica, Švankmajer nunca dejó de crear. Inmerso en el *underground* como actitud de resistencia ante la represión y agudizando el pesimismo, la provocación y el humor negro, su trabajo se centra en dos temas principales, la libertad y la manipulación, que se repiten una y otra vez, lo que le ha llevado a afirmar que, en cierto modo, toda su obra es una misma y única película con múltiples versiones.

Como se puede comprobar en **la exposición que le dedica la UPV y en el ciclo que programa el IVAC**, para Švankmajer el objetivo del cine es iluminar, contribuir al despertar de la conciencia del hombre.

El cine es para él un liberador de la expresión que puede resultar molesto e incómodo por sacar a la luz aspectos privados del ser humano (fetichismo, subversión, trasgresión, repugnancia, tactilismo), una faceta que muestra sin recelo en sus películas, especialmente, en la magistral *Spiklenci Slasti/Los conspiradores del placer* (1996).



Pero sus referentes van más allá del cine. Švankmajer dirige su mirada principalmente a la pintura: **Max Ernst, El Bosco, Magritte o Arcimboldo**, una auténtica obsesión para el autor y una influencia directa en sus cortometrajes *Moznosti dialogu/Dimensiones del diálogo* (1982) y *Flora* (1989).

También la literatura, en especial la novela gótica y fantástica, marcan su trabajo. Autores como **Edgar Allan Poe**, el **Marqués de Sade**, **Kafka**, **Goethe** o **Lewis Carroll** dejan huella en películas donde en ocasiones establece conexiones directas con ellos, como en *Žvahlav aneb Šatíčky Slaměného Huberta/Jabberwocky* (1971) o *Něco z Alenky/Alice* (1988), una de las adaptaciones más fieles al espíritu original de la novela de Carroll.

En esta línea, sus películas y su proceso de trabajo han marcado a importantes directores como **Tim Burton**, **Terry Gilliam** o los hermanos **Quay**.

“Siempre he querido –confiesa el artista– hacer una película en la que el sueño se mezcle con la realidad, y viceversa. Como **Georg Christoph Lichtenberg** nos dice, sólo la fusión de sueño y realidad puede hacer que la vida humana esté completa. Por desgracia, nuestra civilización no tiene tiempo para los sueños. No hay dinero en ellos.”

“Jan Švankmajer –escribe **Sara Álvarez**, directora del Máster en Animación de la UPV– es un grande de la animación, aunque tal vez deberíamos decir la reanimación, en alusión a su *Decálogo*. Pese a ello, definirle como animador, nos devolvería una visión incompleta sobre su figura, porque su obra infringe fronteras entre disciplinas artísticas –dibujo, pintura, escultura, poesía, ilustración–. Pese a ello Švankmajer es fundamentalmente conocido por su trabajo cinematográfico, vinculado al truco y la animación”.

Cine y sueños

Jan Švankmajer aplica en su cine una organización no convencional basada en asociaciones con guiños a la conformación de los sueños. Para este realizador checo la estructura carece de importancia, toda su atención se centra en el tema. Trata el cine como un collage, superponiendo técnicas y dividiendo sus películas en capas y subcapas con las que aporta nuevos planos de significado que transmiten, a su vez, nuevos niveles de realidad.

Este aspecto alcanza su máxima expresión en *Přežít svůj život (teorie a praxe)/Surviving Life (Theory and Practice)*.

Su cine es una representación de lo que realmente ocurre, conectando la realidad con lo real a través del instinto y los procesos del inconsciente, traduciendo estos conceptos en imágenes surrealistas donde el aporte sonoro resulta esencial.

El montaje y la superposición de tiempos en el cine de Švankmajer —acción real y animación stop-motion— contribuye a evidenciar ese aspecto mágico de sus films, tornando real la dimensión imaginaria.

Para Jan Švankmajer la animación es magia y el animador un chamán.



Decálogo de Jan Švankmajer

I. Graba en tu espíritu que la poesía es solo una. Lo contrario a la poesía es la especialización profesional. Antes de comenzar a rodar una película, escribe un poema, pinta un cuadro, haz un collage, escribe un relato, un ensayo, etc... Sólo alimentando la universalidad de los medios de expresión tendrás la garantía de realizar una buena película.

II. Sé un completo sumiso de tus obsesiones. Tus obsesiones son reliquias de la infancia. Y es de las profundidades de la infancia de donde proceden los mayores tesoros. No se trata de recuerdos sino de sentimientos. No se trata de lo consciente, sino de lo inconsciente.

III. Utiliza la animación como si realizases una operación mágica. La animación no consiste en hacer que se muevan las cosas muertas sino en reanimarlas. O mejor, en darles vida. En primer lugar tienes que convertirte en un coleccionista, y solo después de esto en un cineasta.

IV. Toma el sueño por realidad y la realidad por sueño, constantemente. Entre el sueño y la realidad solamente hay un ínfimo movimiento físico: el de cerrar o abrir los ojos. En el sueño despierto, ni siquiera existe ese movimiento.

V. Si tienes que decidir a qué debes conceder prioridad, da siempre prioridad a la experiencia del cuerpo, puesto que el tacto es anterior a la vista y su experiencia es mucho más fundamental. Pero el punto que no debes perder de vista es la sinestesia.

VI. Cuanto más profundizas en una historia propiciada por la imaginación, más realista tienes que ser con los detalles. Si quieres persuadir al espectador de que lo que está viendo en la película le concierne, debes servirte de todos los artificios cinematográficos que tengas a tu alcance.

VI. La imaginación es subversiva porque proclama lo posible sobre lo real. La imaginación es lo que ha hecho que el hombre sea más humano, no el trabajo. Imaginación, imaginación, imaginación, imaginación...

VIII. Elige siempre temas frente a los cuales tu posición sea ambigua. Esta ambigüedad debe ser suficientemente profunda e irreversible como para que puedas caminar sobre su cumbre sin caer a un lado o a otro o hacerlo a los dos lados a la vez.

IX. Cultiva la creación como una forma de autoterapia. Esta actitud antiestética es la que efectivamente acerca la creación a la libertad. Ninguna película (cuadro, poema) puede liberar al espectador si no procura un estado semejante al del autor.

X. Favorece siempre la creación, la persistencia del modelo interior o del automatismo psíquico y no la idea. La creación no es la claudicación de una idea ante otra. La idea forma parte de un proceso creativo, pero en absoluto constituye un impulso para él.

Nunca trabajes, improvisa siempre. El guión es un documento hacia el que has de dirigirte solamente cuando la inspiración te ha abandonado.

El hecho de formular estos diez mandamientos no significa que los siga de forma consciente. Estas reglas son consecuencia de mi creación, no la han precedido. Por otra parte, todo mandamiento está ahí para ser trasgredido. Sin embargo, hay otra regla que si se transgrede es destructora para todo creador: no pongas jamás tu creación al servicio de otra cosa que no sea la libertad.

* Extracto del texto publicado en la revista *Analogon*, nº 26-27 (*Realita a iluze*), Praga, 1999

Copyright de las sinopsis de las películas del ciclo © Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia. Reservados todos los derechos.

Copyright de la biografía y de la traducción del decálogo de Jan Švankmajer (*notas de la exposición*) © Universitat Politècnica de València. Reservados todos los derechos.

Surviving Life. Collages de Jan Švankmajer

Viernes 27 de Abril de 2012 22:53



Del 19 de abril al 30 de junio de 2012, la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València reabre su Sala de exposiciones Josep Renau con una muestra del artista checo **Jan Švankmajer**.

La exposición, organizada por el Centro Checo de Madrid, la Filmoteca del IVAC y el Máster en Animación de la UPV, se inaugurará el próximo jueves 19 de abril, un día después de que se presente el ciclo que la Filmoteca dedica a las películas de Jan Švankmajer, entre abril y mayo.

Jan Švankmajer (Praga, 1934) es uno de los directores de cine surrealista de la República Checa más conocidos en España, donde cuenta con numerosos seguidores. Entre sus películas destacan *Fausto (Faust)*, *Alicia (Něco z Alenky)*, *El pequeño Otik (Otesánek)*, *Insania (Šílení)* o su último largometraje *Sobrevivir a la Vida (Přežít svůj život)*. Este filme es una delirante reflexión sobre el peso de los sueños en nuestras vidas. Mezclando animación con acción real, la película narra la obsesión de un hombre por encontrar, literalmente, a la mujer de sus sueños, sin imaginar que le esperan “pesadillescas” consecuencias.

La muestra está conformada por 50 piezas que incluyen bocetos, collages y material para la grabación de la película *Přežít svůj život (teorie a praxe)/Surviving Life: Theory and Practice* (2010), que se acompañan de una proyección y de una pequeña selección de otros documentos vinculados con la obra y la trayectoria de Jan Švankmajer expuestos en vitrinas, además de textos en vinilo.



"Švankmajer –escribe **Sara Álvarez**, directora del Máster en Animación de la UPV– trata el cine como un collage, superponiendo técnicas y dividiendo en capas y subcapas sus películas, para aportar nuevos planos de significado que transmiten, a su vez, nuevos niveles de realidad, un aspecto que alcanza su máxima expresión en *Surviving Life (Theory and Practice) / Přežit svůj život (teorie a praxe)* (2010). Su cine es una representación de lo que realmente ocurre, conectando con el instinto y el inconsciente, para traducir estos conceptos a imágenes, con el soporte del sonido. La superposición de tiempos en el cine de Švankmajer –acción real y animación stop motion–, contribuye a evidenciar el aspecto mágico de sus filmes, tornando real la dimensión imaginaria. Para Švankmajer la animación es magia, y el animador un chamán".

"*Poslední trik pana Schwarzwaldke a pana Edgara*" (*El último truco del Sr. Schwarzwaldke y del Sr. Edgar*, 1964) –continúa Sara Álvarez–, fue la primera película de este realizador, que desde entonces ha dirigido 27 cortometrajes y 6 largometrajes, a lo largo de un periodo que en breve alcanzará el medio siglo. Su cine es inconcebible sin mencionar su vinculación al grupo surrealista checo, al que se afilió en 1970, junto a su mujer, la pintora surrealista, y colaboradora en algunos de sus films, Eva Švankmajerová. Con experiencia previa en el Teatro Negro y de marionetas, un contacto casual del autor con la animación le abrió las puertas de un medio idóneo para la subversión. Aunque la censura interrumpió en dos ocasiones su producción cinematográfica, Švankmajer nunca dejó de crear, y su producción tras estos períodos giró hacia el underground, en actitud de resistencia ante la represión, y agudizó en su obra el pesimismo, la provocación y el humor negro".

Surviving Life: Collages de la película de Jan Švankmajer está organizada por el Centro Checo de Madrid, la Filmoteca del IVAC y el Máster en Animación de la UPV, en colaboración con la Fundación Athanor (Praga), la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, el Departamento de Dibujo y el Grupo de Investigación Animación: Arte e Industria de la UPV.

Esta misma exposición ha podido verse en el Museum of Moving Image de Nueva York hasta finales del pasado mes de febrero, y se podrá visitar en la nueva Sala d'exposicions Josep Renau hasta el 30 de junio de 2012.

Datos de interés para el visitante

Surviving Life. Collages de la película de Jan Švankmajer

Del 19 de abril al 30 de junio de 2012

Inauguración: jueves 19 de abril de 2012, 13:00 h.

Sala de exposiciones Josep Renau

Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Edificio 3N)

Universidad Politécnica de Valencia

Camí de Vera, s/n. 46022 Valencia

Copyright del texto © Universitat Politècnica de València. Reservados todos los derechos.

Copyright de la cita entrecomillada © Sara Álvarez, Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia. Reservados todos los derechos.

Ver noticia de inauguración de la UPV-TV:

<http://masteranimacion.blogs.upv.es/en/2012/04/25/svankmajer-hasta-el-30-de-junio-en-bbaa/>



ŠVANKMAJER hasta el 30 de junio en BBAA

25 April, 2012

La exposición "SURVIVING LIFE: Collages de la película de Jan Švankmajer", inaugurada el pasado 19 de abril, estará en la facultad de Bellas Artes de la UPV hasta el próximo 30 de junio, de lunes a viernes en horario de 11:00 a 14:00 y de 16:00 a 18:00.

Ver noticia de inauguración de la UPV-TV



NOVEDAD: Ya está abierto el plazo de pre-inscripción on-line a la 3ª edición 2012/13

Castellano

English

Buscar

Inicio

Introduction

Inscripción 2012/13

Información

Contenidos

Profesorado

(Castellano) Convocatoria –
Festivales

Asesores y colaboradores

Contact

Actividades paralelas



Artículo disponible en: <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/svankmajer-transmite-la-complejidad-de-la-vida>



PARA ESCUCHAR EL AUDIO IR AL ENLACE WEB

“Švankmajer transmite la complejidad de la vida”

25-04-2012 13:45 | [Daniel Ordóñez](#)

Coincidiendo con la publicación en España del libro ‘Para Ver, Cierra los Ojos’ del cineasta Jan Švankmajer, ciudades españolas como Valencia o Granada ofrecen ciclos dedicados al autor. ¿Por qué este surrealista checo goza de tanto prestigio en todo el mundo? El experto en cine centroeuropeo César Ballester responde a la pregunta.

Adentrarse en el mundo de Jan Švankmajer es hacerlo en un reino de imágenes oníricas y reales, grotescas y cómicas, fantásticas y cotidianas. Hay que ser un espectador libre, dispuesto a dejarse llevar por una personal magia.



Para entender mejor al creador y la obra de uno de los referentes mundiales del cine de animación, acaban de salir en España sus escritos, acompañados de una extensa entrevista en el libro titulado ‘Para Ver, Cierra los Ojos’, de la editorial Pepitas de Calabaza. Además, diversas ciudades españolas, con el apoyo del Centro Checo y otras instituciones, están llevando a cabo retrospectivas sobre Švankmajer.

Según César Ballester, profesor de cine de la Universidad de Bournemouth, en Inglaterra, no hay que extrañarse de la admiración que despierta Švankmajer en todo el mundo.



[César Ballester, foto: LLF](#) “Es bueno, es un gran cineasta y punto. Tiene un idioma universal que llega a todo el mundo, casi todas sus películas son sin diálogos, o con muy poco diálogo. Visualmente transmite la complejidad de lo que es la vida en esta sociedad, ya sea la sociedad checa, española o inglesa, y es de muy buena calidad. Es un tío íntegro y honesto consigo mismo”.

Valencia es una de las ciudades que están acercando el legado de Švankmajer. La filmoteca del IVAC, Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía, ofrece una muestra multidisciplinar que incluye una retrospectiva completa de su obra que se prolonga hasta el próximo 19 de mayo. Además se expone en la sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de Sant Carles, en la Universidad Politécnica de Valencia, una serie de 50 collages sobre la última película de Švankmajer, 'Sobrevivir a la Vida', aún en activo a sus 77 años. La muestra se podrá ver desde el día en que termina el ciclo de películas hasta el 30 de junio.



'Sobrevivir a la Vida' También en Granada, dentro de las Jornadas de Cultura Checa organizadas por la Universidad de esa ciudad ofrece varias proyecciones a lo largo de mayo de sus obras. En otra ciudad como La Rioja disfrutaron igualmente en pantalla grande hace poco de su cine coincidiendo con la presentación de 'Para Ver, Cierra los Ojos'. En las películas de Švankmajer se ven las influencias de pintores que van desde El Bosco a Max Ernst, y de escritores como Edgar Allan Poe a Lewis Carroll. Sus personajes pueden ser marionetas, muñecos, actores reales, esqueletos de animales o chuletas de ternera. Es su estilo personal, de sueños, tanto buenos como malos, en el que cabe el humor negro y temas recurrentes como la libertad, lo que hacen de Švankmajer un autor de culto, dice César Ballester.

"Ha creado escuela, ha creado su estilo, pero desde un punto de vista técnico no es un pionero. En español no sé cómo se dice, pero en inglés es 'stop motion animation', o sea es rodar fotograma a fotograma. Eso no tiene nada de nuevo, lo hacía ya Georges Méliès y lo hicieron incluso checos antes de él. Pero luego tiene su propio estilo que ha habido incluso gente que lo ha intentado copiar y no acaba de ser lo mismo. Es un estilo así como más barroco, jugando también con lo gótico, es una mezcla y todo está bastante elaborado".

Las influencias de los seis largometrajes y 27 cortometrajes que resumen la filmografía de Švankmajer pueden comprobarse en la obra de otros grandes del género posteriores como Terry Gilliam, Tim Burton o los Hermanos Quay.

El realizador checo es heredero y continuador de una de las tradiciones surrealistas de mayor solera en el mundo, explica César Ballester.

"Él sigue siendo parte del grupo surrealista de Praga que todavía está en activo. Es uno de los pocos, si no el único, de los grupos surrealistas que existen todavía como grupo. Ahí tenemos a František Dryje y toda esa gente. Aunque él no se unió a los surrealistas hasta el año 70 o así, después de que entrasen los tanques en Praga. El grupo surrealista cambiando de nombres ha estado activo desde 1928-1930. Siguen haciendo no solo películas, se siguen reuniendo, siguen haciendo exposiciones".

Muestra del carácter internacional que ha logrado con sus películas Švankmajer es que casi todas sus películas son producidas sobre todo con dinero de fuera, dice Ballester.

Fuente: Radiodifusión Checa 7, Radio Praga

URL: <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/svankmajer-transmite-la-complejidad-de-la-vida>

© Copyright 1996-2012 Radio Praga

Todos los derechos reservados

21 abril 2012

Artículo disponible en: <http://es.paperblog.com/sobreviviendo-a-la-vida-teoria-y-practica-de-jan-svankmajer-2011-1031438/>

Sobreviviendo a la vida (teoría y práctica), de Jan Svankmajer (2011)

Publicado el por *Babel*



El pasado miércoles 18 de abril se estrenaba en la **Filmoteca de València** la última película realizada por el artista checo **Jan Svankmajer**. Svankmajer define ***Sobreviviendo a la vida (teoría y práctica)*** como una comedia psicoanalítica, pero el título podría bien ser el de un compendio del conjunto del trabajo de este artista, todo un superviviente a un mundo donde la técnica deja demasiadas veces arrinconado el cine que se disfruta a través de los sentidos.



La película trata sobre los sueños y su protagonista es Evzen, un hombre atrapado en un monótono trabajo de oficina que sueña de manera recurrente con una exótica mujer vestida de rojo. Cuando le confía a su médico estar perdidamente enamorado de la mujer que invade su sueño, éste le manda directo al psiquiatra. El hombre se horroriza al descubrir que la psiquiatra está tratando de ayudarle a deshacerse de su obsesión, ya que su único deseo es continuar viviendo la fantasía, y su mayor temor, que cualquier día pueda

desaparecer de su inconsciente mientras duerme. En la consulta aparecen colgadas, tras el diván, las fotos de **Sigmund Freud y Carl Gustav Jung**, cada cual bien atento a las sesiones y reaccionando de manera diversa cuando sus teorías o las de su rival son empleadas por la psiquiatra. Personalmente, me encantaron las escenas en que los retratos de Freud y Jung se pelean. En general se trata de un film divertido y muy creativo, con un montón de gags visuales y, por otro lado, es también una de las películas más accesibles de Svankmajer, para todo tipo de público.



Svankmajer trabaja todas sus películas a base de una **mezcla entre personajes reales y recortes de animación** de diversos objetos como herramientas, animales, dentaduras postizas, órganos corporales o alimentos varios que cobran vida propia entre los protagonistas reales. Con todos ellos logra crear un complejo de estructuras nada convencionales, construyendo la película como si se tratara de un **collage** donde se superponen técnicas de acción real y animación **stop-motion** que tratan de aportar planos de significado distintos a lo que está viendo el espectador. De esta forma, a la vez que transcurre el argumento, los objetos que el propio director crea y anima aportan una **fuerte carga metafórica** sobre el mundo de los sueños y la realidad, la infancia, el erotismo y hasta la teología. Por encima de todo, el cine de Svankmajer es enormemente sensorial. **La imagen resulta ser siempre más elocuente que la palabra.**



Renegado de la animación por ordenador, a la que acusa de crear objetos artificiales, sin sustancia, y probablemente el único **surrealista** europeo militante que queda en activo, su trabajo, a pesar de haberse mantenido casi siempre fuera de los círculos comerciales, ha marcado (y es reconocido así) a directores como **Terry Guillian**, los hermanos **Quay** o **Tim Burton**. Cuando el año pasado terminó el rodaje de

Sobrevivir a la vida, declaraba que esta iba a ser su última película. Sin embargo, nos llegan noticias de que está trabajando en un nuevo proyecto, **Hmyz** (Insectos), un largometraje que quiere poder estrenar en 2015. Teniendo en cuenta que a fecha de hoy tiene 82 años cumplidos, el auténtico superviviente de la vida y del Cine será el propio Svankmajer.



El estreno de esta película abre un **ciclo dedicado a la figura del director** que ha preparado la **Universitat Politècnica de València** en colaboración con el **Centro Checo de Madrid**. Y, a pesar, atentos todavía a recortes presupuestarios de última hora -es lo que hay-, el ciclo tiene la intención de proyectar los seis largometrajes del director y un buen número de sus cortos en la **Sala Berlanga de la Filmoteca de Valencia**. La sesión inaugural incluyó también la presentación del libro recientemente publicado por Svankmajer, **Para ver, cierra los ojos**, editado por **Pepitas de Calabaza**. La retrospectiva se completa con una exposición de los **Collages de la película Sobreviviendo a la vida**, a cargo del Centro Checo, en la que se muestran los diversos objetos y maquetas creadas por el propio Svankmajer, así como las técnicas empleadas en el montaje de las distintas escenas. La muestra permanecerá abierta hasta el 30 de junio en la **sala de exposiciones Josep Renau de la Facultat de Belles Arts Sant Carles**, en la Universitat Politècnica de València.

28 febrero 2012

Artículo disponible en: <http://www.cineasiaonline.com/al-oriente-de-occidente-magica-realidad-jan-svankmajer-en-madrid/>



Al Oriente de Occidente. Mágica realidad: Jan Švankmajer en Madrid



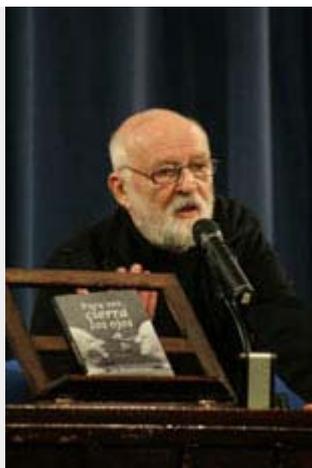
Jan Švankmajer estuvo en Madrid el pasado 13 de Enero, como invitado de honor, gracias a la colaboración entre Filmoteca Nacional y el Centro Checo madrileño, para presentar no sólo un completo ciclo de su obra cinematográfica, que después de pasar por la sede de Filmoteca en el Cine Doré ha seguido viaje por buena parte de España, sino también para presidir la presentación del libro **Para Ver, Cierra los Ojos**, que recoge una amplia selección de sus textos, además de una larga entrevista con el artista y cineasta. El libro, preparado por **Eugenio Castro** y **Julián Lacalle**, editado primorosamente por **Pepitas de Calabaza** (según ellos mismos, en sincera y honrosa confesión: “*Una editorial con menos proyección que un Cinexín*”), en el que tuve el honor y el placer de colaborar, contribuyendo con su prólogo – “*Illuminaciones. El cine de Jan Švankmajer*”-, reelaboración y puesta al día, corregida y aumentada, de un largo artículo que fuera publicado anteriormente tanto por la revista surrealista **Salamandra** como, después, por el fanzine **2000 Maníacos**, es la primera monografía publicada en nuestro país no tanto sobre el artista, como “del” artista. Es decir, con escritos mayormente suyos, así como profusamente ilustrada, no sólo con fotogramas o diseños de sus filmes, sino, sobre todo, con abundantes reproducciones de su extensa obra artística: *collages*, grabados, esculturas, dibujos automáticos, objetos táctiles, marionetas, máquinas ipsátricas, etc., etc. Aparte, claro, de algunas reproducciones también de la obra de su esposa y colaboradora habitual, la artista **Eva Švankmajerova**, ya fallecida.

Švankmajer es, posiblemente, uno de los cineastas checos más conocidos y reconocidos internacionalmente, lo que no deja de ser paradójico. Paradoja muy propia de este mundo extraño del Oriente de Occidente. Porque, en realidad, su figura y obra son, en cierto modo, atípicas, extrañas al desarrollo del cine checo. Y porque, además, su filmografía, más que parte de éste, forma parte del complejo universo artístico de su propio autor, que no puede ni debe juzgarse exclusivamente en torno al cine, sino, muy al contrario, a la luz del conjunto de una trayectoria multidisciplinar, y de la tradición Surrealista, tanto checa y eslava como internacional. Resulta totalmente inapropiado analizar a Švankmajer sólo en relación con la cinematografía de su país, o, de hecho, en relación con el cine en exclusiva.



Foto: Alma Álvarez Reguero

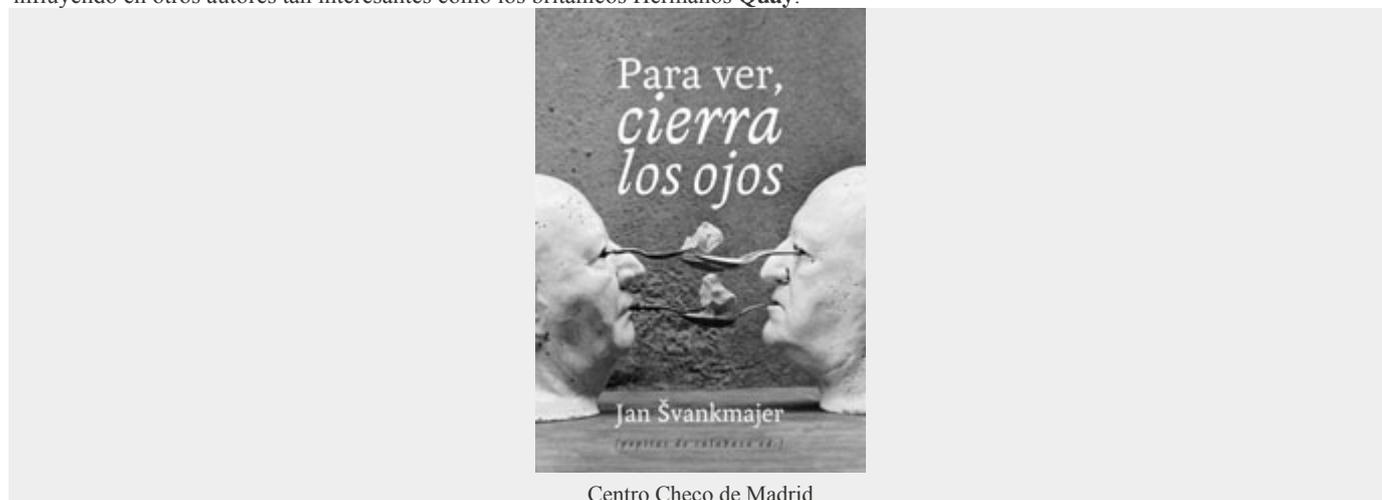
Esto quiere decir, simplemente, que aunque **Jan Švankmajer** es historia viva del cine de animación checo en particular, y de su cine en general, resultaría absurdo entrar en análisis o exégesis de su figura a la luz de la obra de otros maestros checos del género, como **Jirí Trnka**, **Karel Zeman** o **Jirí Barta**, por citar algunos destacados y conocidos ejemplos. Desde luego, comparte con ellos ciertas afinidades técnicas, estéticas, visuales e históricas... Pero son muchas más las diferencias que las similitudes, ya que **Švankmajer** practica el cine sólo como uno más de los medios técnicos a su alcance, para poner de manifiesto su personal visión surrealista del mundo. No es tampoco un director de cine surrealista –como **Buñuel**, **Fellini**, **Franju** o quienes queramos citar, con permiso y sin permiso de determinados surrealistas más o menos militantes-, sino un surrealista que dirige cine. Como surrealista, que forma parte del Movimiento Surrealista checo desde 1970, participa, naturalmente, de numerosos elementos comunes a su tradición, tanto checa como internacional, y quizá más todavía praguense (de la Praga de **Arcimboldo**, **Meyrink** y **Kafka**), pero que no son tampoco estrictamente cinematográficos. De hecho, elementos, características, que le han aislado a menudo de la propia corriente histórica del cine checo y de los países del Este, tanto de sus tendencias “oficiales” como de los Nuevos Cines, a los que en algunos momentos pudo estar más próximo.



Centro Checo de Madrid

Dicho esto, no se debe malinterpretar, ni mucho menos infravalorar tampoco, la importancia de **Švankmajer** para el cine de su país y para la historia del cine en general. Por un lado, algunos de sus largometrajes, especialmente títulos como **Faust** (1994), **Otesánek** (2000) o **Silení** (2005), donde combina, en mayor o menor medida, animación e imagen real, poseen cierto espíritu común a la tradición del cine fantástico del Este, y pueden recordar al aficionado títulos tan variopintos como **El Manuscrito Encontrado en Zaragoza** (*Rekopis znaleziony w Saragossie*. **Wojciech Has**, 1965), **El Flautista de Hamelín** (*Krysar*. **Jirí Barta**, 1985) o **Morgiana** (**Juraj Herz**, 1973). No en vano, al parecer, su nuevo proyecto cinematográfico es una adaptación a la pantalla del clásico teatral checo de los hermanos **Josef** y **Karel Capek**, **El Juego de los Insectos**. Por otro, sus magistrales cortometrajes han contribuido decisivamente a dar al cine de animación un

prestigio, un peso específico, que va mucho más allá de su instrumentalización exclusiva por la industria del cine infantil, recuperando para éste su lugar preeminente en la experimentación cinematográfica, del que forma parte desde los albores de la historia misma del cine, e influyendo en otros autores tan interesantes como los británicos Hermanos **Quay**.



Centro Checo de Madrid

La presentación de **Švankmajer** en Madrid estuvo abarrotada. La posibilidad de revisar la obra completa del cineasta, que comprende más de treinta títulos, entre cortos y largos, resulta una verdadera fiesta para cualquier amante del cine. El artista checo ha sido y sigue siendo uno de los más mimados en nuestro país. Festivales como Valladolid, Sitges, Gijón, la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, etc., han acogido su obra y su presencia a lo largo de los años. En el 2010, el Festival Internacional de Cine de Las Palmas ofreció una retrospectiva de su filmografía, acompañada por la publicación del excelente libro **Jan Švankmajer. La Magia de la Subversión** (T&B editores), editado por **Gregorio Martín Gutiérrez**. Pero, lamentablemente, sus filmes no se encuentran disponibles en España en DVD. Con la excepción de **Fausto**, editado por Track Media hace ya algunos años, en su añorada colección “Maestros de la Animación”, acompañado además por varios de sus cortos, nada puede encontrarse del cine de **Švankmajer** en nuestro país, salvo lo que corre –ilegalmente, claro- por la red. Ni siquiera su **Alicia** (*Neco z Alenky*, 1988), que le consagrara internacionalmente y sigue siendo la más interesante aproximación cinematográfica a la obra de **Carroll** jamás filmada, está disponible. Varios de sus filmes sí están editados en la República Checa, entre ellos el más reciente, **Surviving Life** (*Prežit svůj život (teorie a praxe)*, 2010), generalmente con subtítulos en inglés y en castellano, y pueden adquirirse en librerías y tiendas especializadas o, mejor aún, en la Galería Gamba del propio **Švankmajer**, en la calle Cernínská, nº 5, casi junto a la Iglesia del Loreto, en las proximidades del Castillo, en un callejón digno de la vieja Praga alquimista, que recuerda obsesivamente la calle de la última farola de **Meyrink**.

Pero si alguna reflexión nos impone este auténtico alquimista del celuloide, que trata el cine con la misma lucidez visionaria que el resto de sus materiales artísticos, es el hecho bien triste y significativo de que, hasta hoy, prácticamente no hubiera en España libro alguno con sus textos o con reproducciones de sus obras. Es decir, que no merezca en nuestro país consideración alguna más allá del ámbito cinematográfico (con la lógica excepción hecha de los surrealistas españoles más combativos, como el Grupo Surrealista de Madrid). El **Švankmajer** artista, creador plástico, fuera del mundo del cine -al que en cierto modo pertenece sólo marginalmente-, no existe.



La Magia de la Subversión

Prueba de esa trágica ignorancia es que ninguna institución museística española parezca haberse planteado jamás la importancia de **Švankmajer** como artista. La conveniencia, la necesidad, incluso, de dedicar una exposición lo más amplia y exhaustiva posible a sus obras pictóricas, gráficas, escultóricas, táctiles, etc., etc. Nada habría sido tan apropiado para acompañar el ciclo de Filmoteca y la presentación del libro, como que el Reina Sofía, el Thyssen, la Casa Encendida, el CaixaForum, la Fundación March, o cualesquiera otras instituciones dedicadas al arte moderno, nos hubiera dado también la oportunidad de contemplar, ver y hasta tocar las obras del Maestro, en todas sus expresiones y técnicas. Exposición que debería acompañar por toda España la retrospectiva de sus filmes. Así, y solo así, tendríamos de verdad la oportunidad de disfrutar del cine de **Švankmajer**.

Un cine multidisciplinar y alquímico por naturaleza. Cuya esencia está en su íntima relación con la materia, la forma y la vida misma que están en su interior... y en su exterior. El cine de **Jan Švankmajer** no es una fuga de la realidad. No pretende que nos escondamos en el oscuro y uterino interior de la sala de proyecciones, sino, que muy al contrario, nos impele violentamente al exterior. Nos enfrenta a la naturaleza mágica de la realidad. Nos invita a reconocerla con ojos nuevos y, así, reconocernos a nosotros mismos. Ilumina con la vieja linterna mágica nuestros espíritus cautivos, y nos obliga a sobrevivir a la vida, cortando los hilos que nos convierten en marionetas sin voluntad propia. Un cine más allá de la pantalla, que no puede ni debe quedarse en ella:

“Graba en tu espíritu que la poesía es sólo una. Lo contrario a la poesía es la especialización profesional. Antes de comenzar a rodar una película, escribe un poema, pinta un cuadro, haz un collage, escribe un relato, un ensayo, etc. Porque sólo alimentando la universalidad de los medios de expresión tendrás la garantía de realizar una buena película”. **Jan Švankmajer**

Por nuestro colaborador: Jesús Palacios

12/03/2012 Artículo disponible en: <http://www.acuartapared.com/svankmajer/?lang=es>

JAN ŠVANKMAJER, EL SACERDOTE DE LOS OBJETOS

Por [Jose Ignacio Contreras](#)



Director, artista gráfico, escultor, poeta y embajador del surrealismo, Jan Svankmajer nació en el año 1934 y ha producido hasta la fecha una ingente cantidad de obras audiovisuales que involucran diversas técnicas de animación. Se formó en el Colegio de Artes aplicadas de Praga y luego en el Departamento de Marionetas de la Academia de Artes Escénicas de Praga. Si bien sus primeras obras datan de la década del sesenta, no fue conocido en el mundo occidental hasta mediados de los ochenta. Fue entonces cuando pasó a convertirse en un referente obligado para animadores y artistas plásticos de todo el mundo. Entre sus adeptos, cabe mencionar a los Hermanos Quay, quienes citan al maestro en un compendio de diez cortometrajes, titulado *The Cabinet of Jan Svankmajer* (1987).

La aproximación de Jan Svankmajer al cine es, a todas luces, excéntrica. Va desde la periferia hacia el centro, desde los fotogramas a la unidad del movimiento. En sus películas la ilusión no quiere ocultar el artificio mecánico que la hace posible, antes bien se impone la limitación de revelarlo, de atrasar el movimiento fluido y en sus intersticios mostrarnos lo siniestro, lo grotesco; lo que continuamente se escapa a las tinieblas de la imaginación.

En aquella primitiva distinción de **Bazin** entre los cineastas de la realidad y los de la imagen (Bazin, 1958), Svankmajer sin duda pertenece a este último grupo, situando al espectador en un abismo del montaje. Todo en su filmografía es artificio, ilusión interrumpida. Vemos en sus primeros trabajos, del cual *Picknic mit Weissmann* (1968) es un ejemplo emérito, una voluntad de dar vida a lo inanimado. Los muebles, la vestimenta, los artefactos humanos, también hacen excursiones al campo cuando no nos ocupamos de ellos, y en algunos casos excepcionales, son capaces de una rebeldía peligrosa, como queda demostrado en *The apartment* (Byt, 1968) filme en el que toda una habitación conspira contra su dueño.

Como dice el verbo animar, se trata de “dar alma” a los objetos inertes, hechizarlos como el aprendiz de mago en *Fantasia* (1940). Aunque Svankmajer, no se conforma con crear un mundo de fantasía complaciente, donde se realizarían todos nuestros deseos infantiles. Su cine es también una denuncia, una interrupción abrupta del sueño sin despertar; eso que **Freud** caracterizó tan agudamente como una pesadilla. Y es que el espectáculo de variedades (*El último truco*, 1964) deviene en su exceso un desmembramiento. El amor apasionado (*Posibilidades del diálogo*, 1983) en el que se funden los seres, es también el lugar donde se aniquilan mutuamente. De la risa pasamos inadvertidamente al llanto¹.



Posibilidades de diálogo (Možnosti dialogu, 1982)

Es que el reverso de lo cómico, tal como **Henri Bergson** lo entiende en su ensayo sobre *La Risa* (1899), es lo ominoso. El cuerpo, que debiese ser lo más familiar –*heimlich*, utilizando la terminología freudiana (1919)– padece de ciertos automatismos involuntarios que nos harán reír cuando los observamos con distancia, pero basta que los experimentemos en carne propia para que la angustia se desborde. Así pues, el cine de Svankmajer nos enfrenta con esta doble condición: a la vez que espectadores de cuerpos en movimiento, somos nosotros mismos un cuerpo, un mecanismo susceptible de fallos. De ahí que el esfuerzo del autor sea, en este sentido, profundamente manierista, revelando aspectos de la imagen que van más allá de la mimesis clásica, hacia una alquimia de naturaleza y artefacto.

Si durante el renacimiento la materia homogénea y las divinas proporciones servían al ideal de belleza, **Giuseppe Arcimboldo** supo encontrar en la heterogeneidad y espontaneidad de la naturaleza salvaje su aliento creativo. Sus pinturas son arte y manifiesto teórico a un tiempo. Así mismo, Svankmajer, quien es un declarado admirador del pintor milanés, halla en los objetos desgastados por el uso, en el desorden caótico de la producción industrial, una forma profundamente humana. Cuando el director declara no ser un artista, creo que está afirmando que lo suyo no es la belleza apolínea, sino precisamente el material sobrante, la basura del artista. Negada tal vez, relegada al taller, a la oscuridad de los sótanos o los armarios, pero testimonio legítimo de nuestros deseos y obsesiones.



Izq. Giuseppe Arcimboldo: Acqua (1566) / Der. Jan Svankmajer: Posibilidades de diálogo (1982)

No es casualidad que el maestro se haya interesado por el relato de **Lewis Carroll**. En *Alice*, (1988) **Svankmajer** nos da su propia versión de lo que hay en la madriguera del conejo. Allí los personajes no han salido de ningún país de las maravillas; son objetos familiares que han devenido siniestros, por una extraña voluntad de asediar al inocente. Antes que un país de las maravillas se trata, citando a Enrique Lihn, de un país de las pesadillas.

Algunos han querido ver en las metáforas y símbolos de la filmografía de Svankmajer exclusivamente denuncias políticas, y tienen a su disposición evidencias históricas que respaldan esta tesis (*La muerte del estalinismo en Bohemia*, 1990). Pero ésta es, a nuestro modo de ver, una interpretación que pierde de vista lo esencial. La dialéctica entre la vida y el mecanismo nunca se resuelve en Svankmajer. Cada problema que se plantea el autor origina una reproducción incesante, un desborde de asociaciones inconscientes, donde los seres inanimados comienzan a hablar su propio lenguaje. Esto es lo que deliberadamente ha intentado el maestro con sus trabajos, una suerte de idolatría, de sacralización fetichista (*Conspiradores del placer*, 1996) de los objetos para que ellos nos revelen aspectos de nosotros mismos que desconocíamos, o teníamos en la profundidad de nuestro inconsciente.



Sobrevivir a la vida (Surviving Life. Theory and Practice, 2010)

En su último filme estrenado *Sobrevivir a la vida (teoría y práctica)* (2010), Jan Svankmajer incorpora con gran maestría, sus intuiciones teóricas más agudas con décadas de práctica en el campo de la animación. El resultado es un género que él mismo denomina “comedia psicoanalítica”, advirtiendo desde un comienzo al espectador que no encontrará en el filme demasiada ocasión para reírse. Evzen, su protagonista, sueña con una mujer ideal, una morena vestida de rojo dispuesta a cumplir todos sus deseos. Pero cada vez que se acerca al objeto de sus aspiraciones, el sueño acaba abruptamente (un recurso del que ya hemos hablado). Evzen quiere continuar su sueño, vivir en él, una suerte de vida paralela. Con tal propósito visita a una psicoanalista, se sumerge en el estudio de los sueños y el modo en cómo pueden ser manipulados. Pero mientras más comprende la naturaleza del sueño (su mecanismo), más se aproxima a una verdad intolerable, una verdad que es a la vez lo más extraño y lo más familiar. Se trata de otro tipo de comedia, una que reflexiona sobre el material del que estamos hechos. “We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep”².

Actualmente Svankmajer trabaja en *Hmyz* (Insectos), su nuevo largometraje a estrenarse en el 2015. A estas alturas de su carrera, con un objeto tan bien definido por décadas de trabajo, sólo cabe esperar del árbol sus mejores frutos.

1 Cómo no mencionar de paso *Muertos de Risa* de Alex de la iglesia, en cuya escena final, los comediantes se disparan ante un público que no sabe si celebrar o llorar el horrible espectáculo.

2 “Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño” . (Shakespeare, *The Tempest*, Act 4, scene 1)

Artículo Disponible: <http://www.diariodesevilla.es/article/cine/1184755/la/subversion/tactil.html#>

La subversión táctil

Pepitas de Calabaza publica un precioso libro que recoge testimonios, textos y reflexiones del cineasta Jan Svankmajer.

MANUEL J. LOMBARDO | ACTUALIZADO 14.02.2012 - 07:11

Jan Švankmajer, alquimista de la imagen, chamán de la materia.



Jan Švankmajer. Para ver, cierra los ojos. Eugenio Castro y Julián Lacalle (eds.) Ed. Pepitas de Calabaza - Logroño - 220 págs. - 16,50 euros

La cartelera y el DVD españoles han sido tacaños con Jan Švankmajer (Praga, 1934), posiblemente uno de los últimos y auténticos genios iconoclastas que le quedan al cine europeo. No así los festivales, filmotecas y centros de arte contemporáneo, que desde los años 80 han venido programando ocasionalmente sus cortos y largos acompañándolos de publicaciones o exposiciones donde ha podido verse también parte de su trabajo plástico (*collages*, pinturas, objetos, máquinas, marionetas), sin el que no se entiende la verdadera dimensión surrealista y polimórfica que vertebra su obra.

A las retrospectivas dedicadas por los festivales de Valladolid y Sitges en 1991 y 1994 respectivamente, se ha sumado recientemente la del Festival de Las Palmas en 2010, que dio lugar al libro *Jan Švankmajer, la magia de la subversión*, coordinado por Gregorio Martín. Las buenas noticias sobre el autor de *Los conspiradores del placer*, *Fausto* o *Alicia*, llegan ahora con una nueva retrospectiva que recorrerá este año varias filmotecas (Española, Catalunya, Galicia, Valencia, Zaragoza y Santander) y con la publicación de este precioso libro ilustrado, *Para pensar, cierra los ojos*, cortesía de la exquisita y pequeña editorial riojana Pepitas de Calabaza, con el que podemos completar un acercamiento bastante exhaustivo a las claves de su universo creativo gracias a la lectura de sus propias ideas, reflexiones y declaraciones sobre su trabajo.

Prologado por Jesús Palacios, que recorre su trayectoria desde los días del Teatro Negro de Praga hasta su último largo, *Surviving life*, repasando también sus 25 cortos, *Para ver, cierra los ojos* incluye una extensa entrevista con Švankmajer realizada por Peter Hames y un artículo de Frantisek Dryje junto a varios textos breves en los que el artista checo desarrolla su particular poética: su esencial *Decálogo*, su autorretrato ("soy una mano con seis dedos palmeados. En lugar de uñas tengo pequeñas lenguas puntiagudas

y glotonas con las que lamo el mundo"), sus notas y pensamientos sobre el cine, el *collage*, las máscaras, las marionetas, la Historia Natural, los dibujos *mediúmnicos*, la magia de los objetos, la escultura gestual, las máquinas *ipsatrices*, el *tactilismo* o la política, conceptos clave para entender su primordial relación con la materia, sometida siempre a constantes torsiones y transmutaciones, a partir de la traducción plástica del mundo de los sueños y el inconsciente.

Influenciado por Archimboldo, Poe, Carroll, Sade, la literatura fantástica y la tradición surrealista, Švankmajer profundiza en la vertiente poética y multiexpresiva de la creación ("sólo alimentando la universidad de los medios de expresión tendrás la garantía de realizar una buena película"), en la sumisión a las obsesiones y el inconsciente ("la película será un triunfo de lo que viene de la infancia"), en la animación como procedimiento esencial para "reanimar las cosas muertas" partiendo siempre de las características del objeto, en el flujo constante y sin jerarquías entre realidad y sueño, en dar prioridad a la experiencia del cuerpo ("puesto que el tacto es anterior a la vista y su experiencia es mucho más primordial"), en la atención realista al detalle como obligación a la hora de profundizar en una historia propiciada por la imaginación, en la imaginación ("subversiva porque proclama lo posible sobre lo real") como principal motor de lo humano, en la ambigüedad como estímulo, en la creación como forma de autoterapia ("si la creación tiene un sentido, ese es únicamente el de liberarnos") y, en fin, en el automatismo psíquico como único y verdadero impulso creativo ("una idea no es razón suficiente para ponerla ante la cámara; la creación no es la claudicación de una idea ante otra. La idea sólo tiene lugar en la creación cuando has asimilado el tema que deseas expresar").

Artículo disponible en: http://madrid.czechcentres.cz/_sys_/FileStorage/download/4/3177/la-poesia-imaginaria_entrevista-jan-svankmajer_caiman.pdf

La poesía imaginaria: Entrevista Jan Svankmajer en varias filmotecas, Juanma Ruiz (entrev.), Jan Svankmajer (entrevistado). En: Caiman cuadernos de cine, ISSN 2253-7317, N° 2 (Febrero), 2012, pág. 64

ENTREVISTA Jan Švankmajer en varias filmotecas

La poesía imaginaria

La retrospectiva organizada por el Centro Checo de Madrid, Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, el CGAI (A Coruña), la Filmoteca del IVAC (Valencia), y las de Zaragoza y Santander, nos permite acercarnos a la obra imprescindible de Jan Svankmajer.

Trabaja la escultura, la escritura, el cine... y dice en su Decálogo que "la antítesis de la poesía es la especialización profesional".

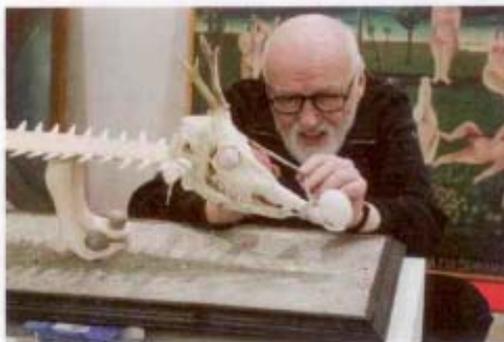
El surrealismo me enseñó que la poesía es solo una, y que da igual con qué medio la dominemos. Yo no me considero director de películas animadas; es más, no me considero director de cine. Ni siquiera he estudiado cine. La poesía se puede expresar por muchas vías: yo hago collage, arte gráfico... Por eso, cuando me prohibieron hacer películas tras la invasión soviética, lo llevé mejor que muchos de mis colegas, porque podía dedicarme a otras cosas. La animación es solo uno de los medios que empleo. Surrealistas como Dalí no solo pintaban, sino que escribían poesía. No se orientaban a un único medio de expresión. La poesía, además, es para todos: no se necesita una preparación especial, la puede hacer cualquiera. Buen ejemplo de ello son los niños y los locos.

Al ver sus películas, da la impresión de que ha encontrado en la animación el vehículo ideal para el surrealismo.

Hay que darse cuenta de que el surrealismo es magia. Y la animación también es magia, aunque con ayuda de la técnica. La animación consiste en insuflar vida a cosas inanimadas. Es lo que los magos hacen con su poder, y la animación lo consigue por medio de la técnica. Por eso la animación tiene mucho que ver con el surrealismo.

Le gusta dejar a la vista el mecanismo de la narración: los planos cerrados de Alicia narrando la historia en *Alice*, las manos moviendo las marionetas en *Fausto*...

Con tantos elementos fantásticos, a veces hay que poner los pies sobre la tierra, y utilicé estos recursos para darle un poco de realidad a la película. Por otro lado, las manos en *Fausto* simbolizan también la manipulación. La marioneta es



el símbolo por excelencia de la vida manipulada, y las manos son las que manipulan. En el fondo, todas mis películas hablan de la libertad contra la manipulación. La libertad es, en mi opinión, el único tema por el que aún vale la pena coger un pincel, o una cámara, e intentar crear.

Habla de poner los pies en la tierra, pero su animación, contra la tendencia casi hegemónica del cine actual, no intenta imitar la realidad, sino alejarse de ella...

Es la diferencia entre una película "realista" y una película "imaginaria". Yo hago películas imaginarias, mientras que la mayoría de los cineastas hacen películas realistas. Cuando cincuenta personas ven un film realista, todas ven el mismo film. Pero si ven una película imaginaria, ven cincuenta películas diferentes. El arte realista se queda obsoleto con el paso del tiempo, mientras que el imaginario cobra otros significados, de modo que siempre es actual, siempre es joven. El Bosco siempre es actual. La obra realista, al final, solo sirve como documento de su época.

En su versión de *Alicia en el País de las Maravillas*, se olvida del cuento de hadas para acercarse al mundo onírico y a la libre asociación de ideas. ¿Es para usted el libro de Carroll una obra surrealista?

Los surrealistas, efectivamente, consideran a Carroll un antecedente del surrealismo, junto con Rimbaud o los románticos alemanes. Había muchísimas adaptaciones de su obra, y seguramente habrá muchas más. Pero casi todas buscan en ella una estructura dramática, un fondo de cuento de hadas: Tim Burton también lo hizo

en su último film. Pero creo que mi visión es la que más se acerca a Carroll, porque no tiene ningún fondo moral, sino que se rige por los principios del sueño y el placer.

¿Cree que el sentido de la obra lo debe poner el cineasta o lo da la interpretación del receptor?

Debería ser una colaboración entre ambos. Esa es otra diferencia entre arte imaginario y arte realista: la obra imaginaria exige un receptor activo, mientras que en la obra realista el espectador es pasivo, se limita a mirar un pedazo de

la vida de alguien. La tendencia actual es hacer películas realistas, y el espectador está educado para consumir televisión, radio, Internet, sin verse obligado a interpretar, a pensar. Y cuando ve una película imaginaria, no la entiende. Por eso la mayoría de las películas imaginarias (que son, en sí, una parte muy minoritaria de la producción actual) acaba en salas de arte y ensayo.

La comida parece una de sus obsesiones recurrentes. En concreto, la carne cruda aparece constantemente en su obra.

Las bocas grandes y la comida simbolizan la agresividad de nuestra sociedad. Y, por otra parte, hay también una mirada negativa a la comida. Como todas las obsesiones, ésta se creó durante la niñez: de pequeño me negaba a comer, y tuve problemas de salud por ello. La comida aparece en mi cine desde esa perspectiva.

Prepara ya su próximo largometraje...

Se titula *Insectos*. Ya tengo la segunda versión del guion, pero en realidad es una historia que esboqué en los años setenta. La época totalitaria me obligó a guardar en un cajón una gran cantidad de ideas que no pasaban el corte, y que ahora voy rescatando. *Food*, *Insania* o *Conspiradores del placer* tienen su origen en esos años, y lo mismo pasó con este nuevo film. Trata de un grupo amateur de teatro que ensaya la obra de Karel y Josef Čapek *De la vida de los insectos*, y poco a poco las vidas de los actores comienzan a entremezclarse con los destinos de sus personajes. Es una película muy misántropa, más Kafka que Čapek. **JUANMA RUIZ**

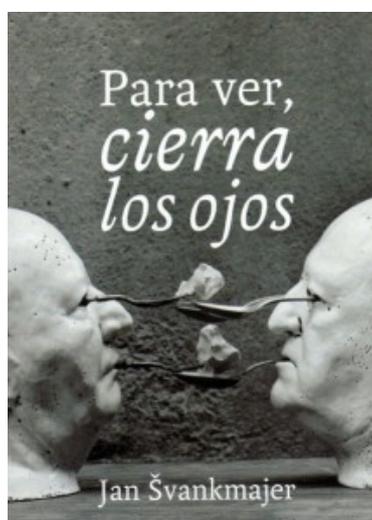
22 enero 2012

Artículo disponible en: <http://www.revistadeletras.net/para-ver-cierra-los-ojos-de-jan-svankmajer/>

Revista de Letras

“Para ver, cierra los ojos”, de Jan Švankmajer

Por Iván Humanes



Para ver, cierra los ojos. Jan Švankmajer
Edición de Eugenio Castro y Julián Lacalle
Traducción de Eugenio Castro,
Silvia Guiard y Roman Dergam
Pepitas de Calabaza (Logroño, 2012)

La editorial Pepitas de Calabaza nos trae por primera vez al castellano los escritos de **Jan Švankmajer** (Praga, 1938) en una cuidada edición con título ***Para ver, cierra los ojos***, a cargo de Eugenio Castro y Julián Lacalle. En ella desfilan, además, un centenar de imágenes, una entrevista completa de Peter Hames que repasa toda la vida y creación del cineasta checo y que podemos considerarla como eje central de la compilación, una introducción meditada de Jesús Palacios y un apéndice –otra mirada– de František Dryje. Maestro del cine de animación, Švankmajer participa desde los años 70 de forma activa en el movimiento surrealista. A su obra, tal y como apunta Palacios en la introducción, debe accederse a través de la iluminación, pues es pura magia y pretende el cambio en el individuo. Defensor de esa función mágica del arte –como el surrealismo– su creación se contrapone a la

cultura de masas y el arte “oficial” de nuestro tiempo. Para ello se vale de la transmutación de los objetos cotidianos y su latencia freudiana, el despertar de “las sensaciones procedentes de los rincones menos explorados del cerebro” para contribuir a esa iluminación del hombre, y utiliza el género de lo fantástico en lo cotidiano, la ironía, el esoterismo, el humor y lo grotesco y amplía su espectro visual por medio del *collage*, las ilustraciones, el dibujo, la escultura, los objetos, etc. Elementos que se conjugan en la necesidad de encaminarse hacia un arte total y revelador. Deudor y representante de las marionetas (“Suelo recurrir a ellas cuando me siento amenazado”, escribe Jan Švankmajer), el trabajo de algunas de sus películas también hunde las raíces en esa tradición. De la misma forma que sus composiciones y dibujos son deudoras del antropomorfismo de Arcimboldo, o de Lewis Carroll o de Poe. Pero siempre bajo el prisma de la interpretación personalísima de esos autores.

Esa intención de transmutación y de provocar la sensación oculta se da, sin duda, en la experimentación táctil, los dibujos *mediúnmicos* o la magia de sus esculturas. En este último caso la compilación recoge un manifiesto para un nuevo arte aplicado a través de la magia de los objetos, donde intenta “restituir la legitimidad a la irracionalidad”, la actividad utilitaria de los objetos a su dimensión mágica, ya que en la época moderna el arte y la artesanía ha sido despojada de libertad y sustituida por el “escaparate social y las funciones utilitaristas”. Libertad que es fundamental para Švankmajer, pues una de las reglas del decálogo artístico, que también incluye *Para ver, cierra los ojos*, es no poner jamás la creación al servicio de otra cosa que no sea la libertad. Aspecto esencial junto a la poesía como contraria a la especialización profesional, la sumisión a las obsesiones, el recuerdo y lo inconsciente en las creaciones, la utilización de la animación como una operación mágica (dar vida a las cosas muertas), tomar el sueño constantemente por realidad y la realidad por sueño, la experiencia corporal –sinestesia-, la experiencia onírica, la imaginación revolucionaria, la ambigüedad, la creación como autoterapia, la improvisación, el tactilismo, etc. Un decálogo que es plasmación de su actividad creativa y motor de esa necesidad de “iluminar” al espectador, de que el espectador participe en la obra y llegue a tomar la conciencia de “Artista”. Tal y como dice Palacios: “Si el espectador (más aún el que osadamente se erige en crítico) no toma conciencia como Artista y no controla y manipula el material que se le ofrece, este material le controlará y manipulará siempre, convirtiéndole en pelele de un mundo feliz”. Así, la reacción, la elevación, la toma de conciencia, provoca el despertar en el individuo.

Para ver, cierra los ojos es una obra necesaria en estos tiempos. Como lo es la obra cinematográfica y artística de Jan Švankmajer, repleta de libertad y de subversión. La editorial Pepitas de Calabaza nos la sirve completa y nos avisa en la página final de esta compilación: “ANTE LA INCOMPREENSIBLE dificultad para disponer de buenas ediciones de las películas de Jan Švankmajer, la mayoría las puedes visionar en Internet, si es que todavía existe en el momento en el que lees este LIBRO”. Así pues, cerremos los ojos.

18/1/2012

Artículo disponible en: <http://www.aragondigital.es/noticia.asp?notid=91112>

La Filmoteca abre las puertas a la imaginación y la simbología

La Filmoteca de Zaragoza acoge, del 18 de enero al 4 de febrero, un ciclo de cine dedicado al director checo Jan Švankmajer. Un total de seis largometrajes, 25 cortos y un documental que llegan por primera vez a la capital aragonesa para conseguir trasladar al público a su imaginario mundo basado en la simbología de los objetos.

Zaragoza.- El imaginario mundo del director checo Jan Švankmajer llega a la Filmoteca de Zaragoza con un nuevo ciclo de cine que no dejará a nadie indiferente. Este artista polifacético es conocido por su particular modo de adaptar los filmes y añadirles toques de humor, ironía y sarcasmo, siempre con la simbología de los objetos como telón de fondo.

La directora del Centro Checo, Věra Zátoková, ha explicado que es la segunda vez que esta retrospectiva llega a España. Después de Madrid, Zaragoza acoge la obra de Švankmajer, que busca crear una interpretación diferente en cada espectador. “Una invitación a su mundo de creación”.

El director de la Filmoteca, Leandro Martínez, ha destacado que, a través de sus obras, Jan Švankmajer consigue, en muchas ocasiones, “extraer de los objetos una elocuencia muchísimo mayor que los personajes reales”.

La técnica de Švankmajer, basada en el collage, es una de sus señas de identidad, pero no la única. “Se ocupa mucho de la simbología y la mitología, y se nota mucho en sus películas”, ha señalado Zátoková. Otro de los rasgos que identifican la obra cinematográfica del checo es su montaje teatral. Y es que el director estudió en la Academia de Teatro y era a ese sector al que quería dedicarse. De hecho, no fue hasta que cumplió los 30 años cuando dio el salto a la gran pantalla. Un salto que, además, “fue de manera casual”, según ha indicado la directora del Centro Checo.

A pesar de que el director Jan Švankmajer ya ha cumplido los 80 años, sigue inmerso en multitud de proyectos, como exposiciones, retrospectivas, monografías, una nueva película o la digitalización de su archivo.

“Alicia”, una original interpretación del clásico “Alicia en el país de las maravillas” es el largometraje encargado de abrir este ciclo que finalizará el próximo 4 de febrero. Zátoková ha asegurado que el propio director la califica como “una versión propia”, porque “su creación está conectada con su obsesión por la infancia, además de la búsqueda del otro mundo, la imaginación y fantasía”.

http://madrid.czechcentres.cz/_sys_/FileStorage/download/3/2521/jan-sverak.pdf

Jan Sverák en el FICI (Madrid)

El final de la inocencia

Fomentar la cultura y la diversidad audiovisual entre los más jóvenes es el objetivo del Festival Internacional para la Infancia y Juventud (FICI), que, entre el 14 y el 19 de noviembre, cumplió su séptima edición. Dentro de su programación este año el certamen contaba con la visita del director checo Jan Sverák, para quien el mundo de la infancia y la juventud no ha sido algo ajeno a través de películas como *Escuela primaria* (1991) o *Kolya* (1996). En este caso, presentaba su incursión en el cine de animación infantil con *El regreso de Kuky* (*Kuky se vrací*, 2010), la aventura de un osito de peluche perdido en un bosque fantástico. El film se despliega como una deliciosa aventura visual heredera del gran cine de animación checo y la tradición del arte de títeres y marionetas de su país, donde la imaginación se convierte en refugio de una infancia a las puertas del inevitable viaje hacia el mundo adulto.

¿Cómo surgió la idea de hacer una película como *El regreso de Kuky*?

Hacia mucho que quería contar una historia desde una perspectiva diferente. Cuando tuve a mi hijo pequeño y vi que jugaba con los peluches, recordé que de pequeño yo también jugaba con ellos y pensaba que estaban vivos. Y así surgió la idea de hacer una película contada desde la perspectiva de un peluche.

¿En qué medida influyó en el proyecto la tradición de títeres y marionetas o el cine de animación checo?

Es que lo tenemos en la sangre, crecemos con ello. Una de mis películas favoritas es *Potkalí se u Kolya* (Bretislav Pojar, 1965), que es un film clásico de animación checo protagonizado por dos ositos.

¿Cuál fue el proceso técnico con el que se planteó la película?

Abordamos el film como si fuera una película de acción real. Sin embargo, en lugar de rodar a 24 imágenes por segundo, lo hicimos a 48, de esta manera las marionetas se mueven con más gracia, con más fluidez y también con ello cambia nuestra perspectiva de las medidas. Con

espectadores nos sentimos más pequeños, mientras que las marionetas aparecen más grandes. Pero el principal apoyo fue que con el ordenador podíamos borrar los alambres y los hilos que mueven y guían las marionetas, algo que hace diez años era tecnológicamente imposible y, hace cinco, económicamente inviable.

En la película hay una lograda integración de los personajes y los elementos fantásticos con la naturaleza.

Pudimos colaborar con un artista plástico excelente: Jakub Dvorský, que trabaja con objetos naturales. Él logró diseñar las marionetas para que se integraran en el entorno natural. Para nosotros también era importante tener el ordenador como un "ayudante", no como un "creador". No realizamos trucajes digitales o paisajes 3D, intentamos que todo fuese lo más natural posible.

¿Parte de la película también está rodada en estudio?

Sí, muchos de los interiores están rodados en estudio, pero también tuvimos que reconstruir partes del bosque para conseguir determinados

El regreso de Kuky



efectos. Había veces que había que conseguir una iluminación mágica y teníamos hasta veinte personajes. Cada marioneta requiere un mínimo de dos personas y, si se mueven, hasta cinco. Eso solo lo puedes controlar en un estudio.

La historia, de alguna manera, está conectada con el cuento de Maurice Sendak y la película de Spike Jonze, *Donde viven los monstruos*...

En Chequia el cuento no es muy conocido y, cuando preparábamos *Kuky*, vi el tráiler del film de Jonze, y pensé que iba a ser igual, pero no lo es. No creo que mi película trate un solo tema. Es cierto que la película era como un portal hacia mi propia infancia. Como un viaje en el tiempo que uno normalmente no se puede permitir. Pero cuando preparaba el guion se estaban desarrollando las elecciones generales en mi país, así que también entraron connotaciones políticas. La idea del gobernante viejo pero sabio que será derrocado por uno más joven, ambicioso y manipulador. Aunque no es algo muy premeditado, lo hace más bien el subconsciente.

Usted ha abordado el tema de la infancia o de la juventud en otras películas, ¿qué encuentra de interesante en ello?

Todas mis películas investigan realmente el personaje masculino en diferentes etapas de su desarrollo o en diferentes circunstancias sociales. Yo he tenido una infancia magnífica y tengo muy buenos recuerdos de ella. Lo que me encanta de la infancia es que uno no tiene prejuicios, debidos a la educación, o propios de la experiencia. La de la juventud es una mirada muy refrescante. Los adultos, al perder ese punto de vista, muchas veces no vemos la felicidad aunque la tengamos delante de nuestras narices. Además, creo que para un director mantener



Acceder a una página específica (Mayús+Ctrl+N)

CANIERE DU

5 Dicembrer 2011

Artículo disponible en: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/dec/05/jan-svankmajer-puppets-politics>

theguardian

Jan Svankmajer: Puppets and politics

Surreal, grotesque and censor-baiting, Jan Svankmajer's films have been getting him into trouble for years. Jonathan Jones meets him in Prague

[Jonathan Jones](#)



'Children are still seized by the magic in the world' a scene from Svankmajer's *Little Otik* (2000)
Photograph: The Kobal Collection

For today's film-makers, getting your work shown at the Cannes film festival is a dream come true. In the Alice-in-Wonderland world of [early 1970s communist Czechoslovakia](#), it was an opportunity that turned into a nightmare, as the surrealist animator [Jan Svankmajer](#) tells me over biscuits and peanuts in the cabinet of curiosities he calls home.

I half expect the snacks to come to life – to arrange themselves into little biscuit and peanut men, and start fighting on the table top. For several weeks, I have immersed myself in Svankmajer's films, in which [everyday objects take on lives of their own](#). In his latest film, [Surviving Life](#), the actors are turned into puppets through animation of still photographs.

Svankmajer's short film [Leonardo's Diary](#) – animated versions of Leonardo da Vinci's drawings spliced with stock footage of modern warfare – was shown at Cannes in 1974. It was noticed by a Czech film critic, who denounced it in the communist press as a strange piece of fantasy without socialist content. The result was that Svankmajer received extra scrutiny for his next production: a spoof documentary called [Castle of Otranto](#). In this film, an archaeologist puts forward his theory that [Horace Walpole's English gothic novel of the same title](#) is set not in Italy, as commonly thought, but in a Czech castle. The tone is deadpan, with a famous television presenter interviewing the deranged archaeologist. Svankmajer was told he could not mix fact and fiction; casting a real reporter might undermine peoples' faith in the TV news. The censors asked him to cast comedians instead. He refused, and was banned from making films for eight years.

Svankmajer, now 77, mentions another similar episode. A 1970 film, [Ossuary](#), featured a voiceover of a guide taking schoolchildren around a grisly display of bones in a Czech church. "She was speaking in her own black-humour style," Svankmajer says. "She mentioned graffiti [on the bones]. The censorship board just did not want that." Graffiti was meant to be a western delinquency, unheard of in Czechoslovakia. In this case, the director compromised and the film was released with a music soundtrack; today, it is available on DVD with the original commentary.

To be fair, Svankmajer does seem actively to court trouble. When I admire a stuffed anteater in his house, he explains that he is now on a watch list because of his regular attempts to import parts of exotic animals – porcupine quills and monkey heads among them. He seems angrier about this than about being banned from film-making. In any case, he says, the censorship was not impossible to live with: "It came in waves; it wasn't Orwellian all the time."

Svankmajer now completes a feature every five years (the time it takes to fund his painstaking creations), but also works full-time as a visual artist, making ceramics and vitrines as grotesque as his films. Evidence of his practice is everywhere in his house. To my right is a wall bracket that, on closer inspection, turns out to be a human face made of porcelain fruits. The anteater rests on top of the television. Heroic heads of Svankmajer and his late wife, the artist Eva Svankmajerova, tower on the balcony outside. In the bedroom, the four-poster bed is decorated with a head made of sea shells. On the walls are prints by [Piranesi](#) and [Callot](#), and a 19th-century painting of a hillside that turns out to be a human face when you look at it in the right way.

Svankmajer explains that he is creating his own "kustkammer", or cabinet of curiosities, in a large building outside the city. "I am a collector," he says, "and the environment I live in reflects this. I am convinced that people who collect something do it because they fear the world and other people. With their collections, they create an alternative world that they are able to control."

His own personal hero is not a film director or a contemporary artist, but the 16th-century Habsburg emperor Rudolf II, an eccentric [whose court in Prague](#) was filled with magicians, alchemists and astronomers. Rudolf was famously portrayed by the court artist [Giuseppe Arcimboldo](#) as [a constellation of fruit and vegetables](#); he also assembled one of the most famous kustkammers of all, a direct inspiration for Svankmajer's own.

The heads made from shells and fruit all over Svankmajer's home are homages to Arcimboldo, who also specialised in portraits made of books, or bits of trees. These paintings have long been an inspiration. His greatest short film of all, [Dimensions of Dialogue](#), stars two Arcimboldesque heads composed of plates and cutlery chewing into one another, then reshaping themselves, then chewing each other up again.

The Arcimboldo obsession continues in his later work, too: in [Little Otik](#) (2000), a woman raises a branch of wood as her child, with horrific consequences.

Svankmajer started collecting as a child; his first collection was of razor blades. He was given a puppet theatre by his father when he was seven, and his art and film-making are a continuation of those first productions. "I cannot see any difference between myself at seven and now," he says. Many of his best-known films, among them [Jabberwocky](#) and [Alice](#), deal explicitly with childhood. "Children are still seized by the magic in the world. Animation is an act of magic."

He says that when he dies, his collection of curiosities will be broken up and vanish; he disagrees when I say that people value such collections. Collectors like him, he says, are "necrophiles", hiding from reality. Yet it all connects – the part of it I see displayed at his home, especially that dreamlike bedroom – in a living kind of way, full of tension and energy.

In Franz Kafka's literary masterpiece *The Metamorphosis*, Gregor Samsa wakes up one morning to find he has changed into a giant insect. Svankmajer has inherited that intense, troubled (and Czech) imagination. "Our civilisation can look different," he says. "It can be different."

14 julio 2011 Artículo disponible en: <http://aficcion.net/2011/07/sobreviviendo-a-la-vida-de-jan-svankmajer/>

Sobreviviendo a la vida de Jan Svankmajer

Por [PabloNavarrete666](#) | Publicado el:



“*Prezít svůj život*”, La última película de [Jan Svankmajer](#) nos adentra en un mundo onírico cuyo límite con la realidad se pierde desde el primer momento, excusa perfecta para hacer gala de toda la creatividad que emerge de la cabeza de este gran director checo, y que muestra aquí una estética más surrealista que nunca, aunque en desmedro de lo que podría haber sido una historia con un argumento más trabajado en todo sentido. De esta forma Svankmajer se desmarca aquí de la densidad característica de sus otros filmes, al presentarnos una historia liviana y carente de elementos grotescos, pero aún así, digna de su autoría.

“Sobreviviendo a la vida”, como es su título en español, trata de un hombre mayor llamado Evzen, que un día comienza a soñar con una mujer bastante atractiva cuyo interés en ella va en aumento hasta que se transforma en una obsesión al punto de comenzar a tomar pastillas para dormir para seguir soñando con ella, e incluso llegar a preferirla por sobre su esposa. Pero cosas extrañas comienzan a suceder en los sueños: un niño de unos cuatro años que aparece llorando un día y que al siguiente ya no existe, una vieja con un carrito que se le aparece en las calles y que dice ser Dios, Karl Marx, el Papa, etc., y la presencia de un hombre igual a él que muere tropezando con unos juguetes, entre otras cosas, hará que Evzen busque ayuda externa para comprender el significado de estos sueños. Es así que se contacta con una psicoanalista experta y a través de una terapia que consiste en analizar cada detalle de los sueños, y de indagar en un pasado marcado por traumas y muertes, es que logran comprender el significado de estos.



Un fotograma común de la película

La historia no es nada del otro mundo, se puede decir que es bastante simple e incluso se podría resumir en un cortometraje. Bajo esta óptica no se justifican para nada las casi dos horas que dura el film, pero el gran mérito radica en la técnica utilizada que el mismo Svankmajer se encarga de explicar al principio del film, y que no deja de llamar la atención. Y es que para la realización se sacaron fotografías de las distintas locaciones donde se mueven los personajes y de las expresiones de los mismos, más una serie de elementos que por medio de la animación le otorga un aspecto perfecto para una historia tan onírica como esta. Los elementos absurdos como manzanas más grandes que una persona que ruedan por las calles, serpientes gigantes que comen hombres, zapatos volando por los aires, mujeres con cabeza de gallina, hacen parecer al film como un gigantesco collage animado lleno de dinamismo en cada uno de sus fotogramas.



Pavel Nový, presente en casi todos los films

Si bien la forma en que esta hecha la película es diferente a lo hecho por el director hasta el momento, mantiene el estilo intacto que tan bien le caracteriza, y no son mucho los autores que pueden hacer gala de un estilo tan particular y definido como Svankmajer, quién además, dentro de toda esta locura visual,

se da el trabajo de incluir una variedad de elementos que remiten a sus obras anteriores: guiños varios, mismos planos de cámara, donde destaca esa típica forma en que se comunican los personajes que hablan directamente a la cámara, de la misma forma en que se muestran las conversaciones en la serie [Peep Show](#), por ejemplo. También, el uso excesivo de primeros planos de los labios donde se ve con lujo de detalle, la saliva, los dientes, caries y encías. La obsesión que tiene el director con las gallinas se hace presente al mostrarlas aquí de forma permanente [difícil la tarea de calcular cuantas gallinas habrán muerto actuando en los filmes de svankmajer]; sangre de aserrín como el visto en [Neco z Alenky](#), y la aparición de [Pavel Nový](#) que ya pareciera ser un actor fetiche de Svankmajer, y que ya cuenta con la participación en cuatro de los seis filmes, destacando en [Otesanek](#) como el padre de *Alzbetka*, y el sirviente del *Marquis* en [Silení](#). Todos estos detalles le otorgan más dinamismo a una historia que de por sí sola no la posee, ya que obliga al espectador a estar pendiente de cualquier detalle que hacen que su visionado sea una experiencia más entretenida aún de la que se nos ofrece por la técnica utilizada.

Así que estamos ante una película cuya historia es bastante simplona, predecible, y la más liviana que ha hecho el director, pero es la técnica en papel y fotografía, los numerosos guiños, y la larga lista de elementos absurdos que terminan por construir un film digno de visionar que no aburre, y que en más de una ocasión sacará risas e incluso el llanto. Aunque está claro que a pesar de todo, es un hecho concreto la sensación a gusto a poco que queda luego de finalizada la película, y es que por mucho adorno que posea el film, la historia central es tan básica que es inevitable pensar, más aún comparando con films anteriores, que la historia pudo haber sido más compleja desarrollando otros personajes u situaciones. De todas formas, es absolutamente recomendable.



Evzen junto a su psicoanalista en plena terapia.

2011

Artículo disponible en: <http://babel36.wordpress.com/2012/04/21/surviving-life-theory-and-practice-sobreviviendo-a-la-vida-teoria-y-practica-de-jan-svankmajer-2011/> actica-de-jan-svankmajer-2011/

PUERTA DE BABEL, de cine y otros desvíos.

Surviving life (theory and practice) / Sobreviviendo a la vida (teoría y práctica), de Jan Svankmajer (2011)



El pasado miércoles 18 de abril se estrenaba en la **Filmoteca de València** la última película realizada por el artista checo **Jan Svankmajer**. Svankmajer define *Sobreviviendo a la vida (teoría y práctica)* como una comedia psicoanalítica, pero el título podría bien ser el de un compendio del conjunto del trabajo de este artista, todo un superviviente a un mundo donde la técnica ha dejado arrinconado el cine como experiencia de los sentidos.



La película trata sobre los sueños y su protagonista es Evzen, un hombre atrapado en un monótono trabajo de oficina que sueña de manera recurrente con una exótica mujer vestida de rojo. Cuando le confía a su médico estar perdidamente enamorado de la mujer que invade su sueño, éste le manda directo al psiquiatra. El hombre se horroriza al descubrir que la psiquiatra está tratando de ayudarlo a deshacerse de su obsesión, ya que su único deseo

es continuar viviendo la fantasía, y su mayor temor, que cualquier día pueda desaparecer de su inconsciente mientras duerme. En la consulta aparecen colgadas, tras el diván, las fotos de **Sigmund Freud** y **Carl Gustav Jung**, cada cual bien atento a las sesiones y reaccionando de manera diversa cuando sus teorías o las de su rival son empleadas por la psiquiatra. Personalmente, me encantaron las escenas en que los retratos de Freud y Jung se pelean. En general se trata de un film divertido y muy creativo, con un montón de gags visuales y, por otro lado, es también una de las películas más accesibles de Svankmajer, para todo tipo de público.



Svankmajer trabaja todas sus películas a base de una **mezcla entre personajes reales y recortes de animación** de diversos objetos como herramientas, animales, dentaduras postizas, órganos corporales o alimentos varios que cobran vida propia entre los protagonistas reales. Con todos ellos logra crear un complejo de estructuras nada convencionales, construyendo la película como si se tratara de un **collage** donde se superponen técnicas de acción real y animación **stop-motion** que tratan de aportar planos de significado distintos a lo que está viendo el espectador. De esta forma, a la vez que transcurre el argumento, los objetos que el propio director crea y anima aportan una **fuerte carga metafórica** sobre el mundo de los sueños y la realidad, la infancia, el erotismo y hasta la teología. Por encima de todo, el cine de Svankmajer es enormemente sensorial. **La imagen resulta ser siempre más elocuente que la palabra.**



Renegado de la animación por ordenador, a la que acusa de crear objetos artificiales, sin sustancia, y probablemente el único **surrealista** europeo militante que queda en activo, su trabajo, a pesar de haberse mantenido casi siempre fuera de los círculos comerciales, ha marcado (y es reconocido así) a directores como **Terry Guillian**, los

hermanos Quay o Tim Burton. Cuando el año pasado terminó el rodaje de *Sobrevivir a la vida*, declaraba que esta iba a ser su última película. Sin embargo, nos llegan noticias de que está trabajando en un nuevo proyecto, *Hmyz* (Insectos), un largometraje que quiere poder estrenar en 2015. Teniendo en cuenta que a fecha de hoy tiene 82 años cumplidos, el auténtico superviviente de la vida y del Cine será el propio Svankmajer.



El estreno de esta película abre un **ciclo dedicado a la figura del director** que ha preparado la **Universitat Politècnica de València** en colaboración con el **Centro Checo de Madrid**. Y, a pesar, atentos todavía a recortes presupuestarios de última hora -es lo que hay-, el ciclo tiene la intención de proyectar los seis largometrajes del director y un buen número de sus cortos en la **Sala Berlanga de la Filmoteca de Valencia**. La sesión inaugural incluyó también la presentación del libro recientemente publicado por Svankmajer, *Para ver, cierra los ojos*, editado por **Pepitas de Calabaza**. La retrospectiva se completa con una exposición de los **Collages de la película Sobreviviendo a la vida** a cargo del Centro Checo, en la que se muestran los diversos objetos y maquetas creadas por el propio Svankmajer, así como las técnicas empleadas en el montaje de las distintas escenas. La muestra permanecerá abierta hasta el 30 de junio en la **sala de exposiciones Josep Renau de la Facultat de Belles Arts Sant Carles**, en la **Universitat Politècnica de València**.

Artículo disponible en: <http://www.publico.es/culturas/347494/las-extranas-criaturas-del-padre-de-tim-burton>

19/11/2010

Las extrañas criaturas del padre de Tim Burton

El director de animación checo Jan Svankmajer recibe un homenaje en Segovia

SARA BRITO MADRID 19/11/2010 08:30 Actualizado:



Svankmajer, rodeado de sus criaturas: las marionetas gigantes que creó para su película Fausto'.efe

Cuando era pequeño, Jan Svankmajer no comía nada. "Mi madre llegó a darme pastillas para abrir el apetito y me mandó a una colonia de niños para que me enseñaran a comer. Ingresé un año más tarde del que me correspondía al colegio porque estaba muy débil", recuerda. Así que la obsesiva aparición de filetes de carne, panes, verduras y todo tipo de comida, animada con la técnica del *stop-motion*, en las películas del célebre cineasta checo responden a aquel mal trago infantil. "También tiene su lado simbólico sobre nuestra civilización, que es devoradora", aclara.

Jan Svankmajer (Praga, 1934) es uno de los directores de cine de animación más admirados del mundo, poeta, artista plástico y virtuoso de las marionetas a las que da vida para crear sus mundos insólitos. El Festival de Cine Europeo de Segovia dedica estos días una retrospectiva y una exposición a su cine, **surrealista y oscuro, que ha inspirado a Tim Burton, Terry Gilliam y los Hermanos Quay.**

"Hoy vivimos un simulacro de democracia", sostiene el director

La gran crisis

Comenzó su carrera en los sesenta, y vivió bajo los regímenes totalitarios que se sucedieron en su país, por entonces Checoslovaquia. "Nunca me ocupé de la espuma política, por eso mi cine no ha cambiado desde la caída del Muro de Berlín, **lo que sí ha variado es la manera en que los espectadores**

interpretan mis películas", dice quien sufrió la censura comunista durante los setenta. "El fascismo y el estalinismo son dos úlceras en el cuerpo de la civilización, pero el problema es de fondo y lo demuestra la crisis por la que estamos pasando, que no es económica sino una crisis de la civilización. Hoy vivimos un simulacro de democracia", apunta.

Su cine es profundamente crítico, pero no tanto con la coyuntura, sino con los cimientos sociales y políticos. "El ser humano es irracional, pero en nuestra sociedad no existe espacio oficial para la irracionalidad, al contrario se la bloquea", **sostiene, siguiendo el manual del buen surrealista.**

"Burton también se equivocó al hacer de 'Alicia' un cuento de hadas"

Filetes de carne que se enamoran, bustos de barro que mantienen extraños diálogos silentes, un niño de madera que devora personas (*Otesánek*, 2000), calcetines con dentaduras como los que aparecen en su versión de *Alicia* (1988). Negrísima y perturbadora, su acercamiento a la novela de Lewis Carroll le saca los colores a Disney. **"Todos cometen el mismo error, incluido Tim Burton:** interpretan el libro como si fuera un cuento de hadas, con su moraleja, y su triunfo del bien sobre el mal. Yo, en cambio, creo que es un sueño, donde triunfa el principio del placer sobre la realidad", dice. "Como en los sueños, mi cine está basado en lo real, pero con asociaciones trastocadas. Es un acto de subversión", asume.

Defensor de la libertad y la imaginación como pilares del ser humano, Jan Svankmajer no quiere oír hablar de su talento. "El talento no existe, sólo hay que saber llegar al subconsciente, que todos tenemos, y que es la fuente de toda creación".

© **Diario Público.**

Calle Caleruega nº 104, 1ª planta. Madrid 28033.

Teléfono: (34) 91 8387641

Mediapubli Sociedad de Publicaciones y Ediciones S.L.

19 Noviembre 2010

Artículo disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/18/actualidad/1290034813_850215.html

EL PAIS

Jan Svankmajer: "Las marionetas me han servido para ajustar cuentas con los adultos"

El cineasta checo recibe un homenaje por su trayectoria y estrena la película 'Sobrevivir a la vida' en el festival de cine de Segovia

Los sueños, aberraciones y fetiches surrealistas del director checo Jan Svankmajer, genio y referencia del cine de animación, siguen habitando el teatro de marionetas que sus padres le obsequiaron en la vanguardista Praga de los años treinta. "Fui un chaval muy introvertido, así que el pequeño teatro se convirtió en una vía de escape, una forma de ajustar cuentas con los adultos y expresar las cosas que no podía decirles". El cineasta, de barba poblada y mirada circunspecta, recuerda el placer que le producía controlar el destino y los movimientos de esos muñecos de madera y trapo: "Esto desarrolló mucho mi imaginación. A lo largo de mi carrera he sido siempre fiel a los títeres y a las marionetas. Es más, podría decir que nunca he cerrado la puerta de mi niñez".

Un homenaje (a los que suele mirar de soslayo) a su trayectoria, que se celebra hoy; el estreno de *Sobrevivir a la vida (teoría y práctica)*, su nueva película, y una exposición con esculturas esperpénticas, cuadros cargados de erotismo y objetos de su autoría alusivos a sus películas. Estos son los reconocimientos por los que el septuagenario realizador se ha trasladado a Segovia, donde se celebra la quinta edición del [Festival de Cine de la ciudad](#), hasta el próximo 23 de noviembre.

En esta nueva producción, su quinto largometraje, el realizador checo explora los entresijos del mundo del psicoanálisis. Lo hace a través de los sueños de Eugene, un joven con una vida marcada por episodios amargos en la infancia. Al igual que en otras producciones como [Food \(Comida, 1992\)](#) o *Fausto* (1994), recurre a elementos siempre rompedores y novedosos: "En este trabajo he incluido una herramienta extrema: la película está hecha, en gran parte, con fotografías animadas de los actores. Para esto, tomamos muchísimas fotos de distintas fases de los intérpretes y grabamos todas las vocales y consonantes para darles vida".

Comprometido con el movimiento surrealista checo desde su juventud, Svankmajer (Praga, 1934) emprendió en los años 60 una andadura artística que ha sido emparentada desde entonces con la de Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miro, Marcell Duchamp o Man Ray. Tim Burton lo ha citado como referencia para su trabajo. Cuatro décadas después, Svankmajer explica que los ejes centrales de su obra siguen siendo los mismos de sus inicios: el humor negro, el erotismo, los objetos de uso cotidiano, el juego entre realidad y fantasía, y la libertad: "Soy autor de una sola película y de una sola escultura.

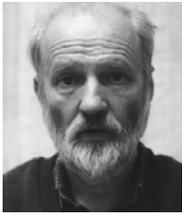
Mis obsesiones son las mismas. Lo que hago es crear distintas variaciones de historias que giran sobre los mismos temas".

¿Cómo explicaría en qué ha consistido su forma de expresar la libertad? "Para Freud había dos principios básicos: el de la realidad y el del placer. Siempre en constante combate dentro de cada persona. Creo que la creación artística y la libertad están estrechamente relacionadas con el placer, mientras que el de la realidad con la represión. Los niños, por ejemplo, son seres que viven en absoluta libertad, y es la educación y la sociedad la que los va coartando. Creo que la creación artística tiene codificada la libertad en sí misma, y me refiero a la creación auténtica, no a la comercial".

Artista gráfico, escultor y diseñador, Svankmajer se refugia en un castillo que compró junto a Eva, su ya fallecida esposa, situado a las afueras de Praga, para esculpir figuras en arcilla y plástico, de las que vivió muchos años, en la época comunista, cuando "no podía rodar" las películas que le apetecían. Rodeado de fetiches africanos y esculturas manieristas, el cineasta ha desempolvado el cajón donde tenía los guiones que por esos años de represión no había podido llevar al plató. Precisamente uno de esos proyectos será el sustrato de su próxima película. ¿Posible nombre? *Insectos*. La trama cuenta la historia de unos teatreros, en un pueblo, cuyas vidas se empiezan a entrelazar con el guión de una obra titulada 'La vida de los insectos'. "Yo creí que esta iba a ser la última. Pero ya ve usted, sobreviví", concluye la entrevista en un tono irónico.

8 Enero 2010 Artículo disponible en: <http://cinepanorama.wordpress.com/2010/01/08/jan-svankmajer/>

Jan Svankmajer



Jan Svankmajer es uno de los artistas surrealistas más innovadores y emblemáticos que existen. Es conocido por sus animaciones Stop-Motion, que han influido mucho en otros artistas como Tim Burton, Terry Gilliam, The Brothers Quay, Shane Acker, y muchos otros que han incursionado en el medio de la animación digital; la diferencia es que Svankmajer utiliza el antiguo método, involucrando gente real, o elementos comunes como carne, zapatos, etc.

Las primeras influencias en su posterior desarrollo artístico; fue el teatro de marionetas. Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga y más tarde en el departamento de Teatro de Títeres en la Academia de Artes Escénicas de Praga. En 1958 contribuyó con la película de Emil Radok, Doktor Faust, y luego comenzó a trabajar para el Teatro Semafor, donde fundó el Teatro de Máscaras.

Se trasladó al Teatro Linterna Mágica donde renovó su asociación con Radok. Esta experiencia teatral se refleja en la primera película de Svankmajer: The Last Trick, que fue lanzada en 1964 bajo la influencia del teórico Vratislav Effenberger. Svankmajer pasó del manierismo de sus primeros trabajos al surrealismo clásico, lo manifestó por primera vez en su cinta The Garden (1968), y se unió al grupo surrealista checo.

Su matrimonio con Eva Švankmajerová, internacionalmente conocida por sus pinturas surrealistas, escultora y escritora; fue una plataforma importante para el artista, colaboró en varias de sus películas como Fausto, Otesánek y Alice.

Svankmajer ha ganado una reputación a lo largo de varias décadas por el uso de la técnica Stop-Motion, y su capacidad para hacer cine surrealista, imágenes de pesadilla y oscuras y aún en cierto modo divertidas; se sigue aplicando en películas de cualquier tipo y su influencia se ve claramente marcada en varios cineastas alrededor del mundo.

Las marcas de Svankmajer incluyen sonidos muy exagerados, a menudo creando un efecto muy extraño en todas las escenas en las que los personajes están comiendo o haciendo alguna actividad en primer apariencia normal. A menudo utiliza secuencias con movimientos muy rápidos, y esto le da cierto enfoque visual a sus cortos o películas..

En 1972 las autoridades comunistas le prohibieron la realización de películas, y muchas de sus últimos filmes fueron suprimidos. Él era casi desconocido en Occidente hasta la década de 1980. Hoy es uno de los animadores más famosos en el mundo. Sus obras más conocidas son probablemente los largometrajes Alice (1988), Fausto (1994), Conspirators of Pleasure (1996), Little Otik (2000) y Lunacy (2005), un horror cómico surrealista basado en dos obras de Edgar Allan Poe y la vida del Marqués de Sade. Las dos historias de Poe, “El sistema del Dr. Tarr y el Profesor Fether” y “El entierro prematuro”, proporcionan Lunacy en su enfoque temático, mientras que la vida del Marqués de Sade proporciona la blasfemia de la película. También famoso (e imitado) es el corto Dimensions of Dialogue (1982), seleccionado por Terry Gilliam como una de las diez mejores películas animadas de todos los tiempos. Las cintas de Svankmajer han sido llamadas “Emocionalmente inquietantes como las historias de Kafka”.

Salomón Nataniel

2010

Artículo disponible en: <http://www.elimpostor.com/svankmajer.html>



Por Miguel Lorenzo

"Praga no te deja. Esta madrecita tiene garras. Hay que acostumbrarse a ella o incendiarla."

Franz Kafka

La historia y las leyendas del Golem tienen varias vueltas, pero desde los lejanos tiempos de Liberty Valance tenemos la certeza de que contar, recontar o inventar las leyendas resulta siempre más bello e incluso más efectivo que enfangarse en los vericuetos de la historia. En la vuelta que corresponde a Praga, Rabbi Judah Löw, un rabino de la ciudad del siglo XVI crea el Golem para defender el ghetto de los ataques antisemitas. Pero el Golem, como ya haría Roy, el Nexus 6 de *Blade Runner* se rebela o simplemente se pasa de listo y comienza a matar gente. Rabbi Löw había grabado en su frente la palabra hebrea "emeth", que significa vida, y con ello lo animaba. Para desactivarlo, para des-animarlo, Rabbi Löw borró la primera "e", dejando la palabra "meth": muerte. Años después, HAL 9000, un computador de última generación, verdadero cerebro de la nave Discovery en su viaje a Júpiter, habrá de quedar inválido, entonando de forma patética una melodía de su niñez robótica, a manos del astronauta Frank Bowman, que lo desactiva, lo des-anima, borrando de forma selectiva fragmentos inteligentes de su memoria.

Una de las vuelta del Golem y sus leyendas no pasa, obvio es decirlo, por considerar a Rabbi Löw un antecedente de Walt Disney -un descendientes de inmigrantes irlandeses nacido en Kansas- pero convengamos que el Golem es una criatura animada y que el rabino dibujó en su frente el motor de su animación. En 1984, el crítico cinematográfico Robert Benayoun, en un documental realizado por los Quay Brothers y titulado *El Gabinete de Švankmajer*, proclama que los animadores son como Rabbi Judah Löw y además, lo sepan o no, sean o no conscientes, herederos de los surrealistas. Algo debía de saber Benayoun, que en 1948 se había unido a los surrealistas franceses, liderados con mano férrea por André Breton.

El mismo Breton, sin ir más lejos, nos lleva a Praga en 1935, para proclamarla la segunda ciudad surrealista- París no cedió nunca el primer puesto. A orillas del Moldava, el patrón surrealista se encuentra con el grupo checo fundado un año antes, en 1934, por el poeta Vitezlav Nezva y el crítico Karel Teige. Al mismo se unirían más adelante los pintores Jidrich Stirsky y Maria Germinova -más conocida como Toyen, el compositor Jaroslav Jezek o el dramaturgo y director escénico Jiridrich Honzl. El grupo Surrealista Checo había nacido con un lema, paráfrasis del comienzo del Manifiesto Comunista: "Europa Revolucionaria está asediada por el fantasma del fascismo".

La azarosa historia checa posterior a estos años no hizo desistir a los surrealistas, que han sobrevivido, de forma muy activa y creativa, más de 70 años. En este grupo checo, a la sombra de la segunda ciudad surrealista y de las figuras que custodian el Puente Carlos, encontramos a Jan Švankmajer.

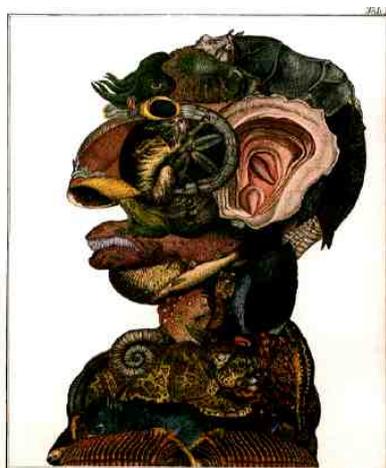


El Año Nuevo en Praga se celebra la tarde del uno de Enero con una impresionante exhibición de fuegos artificiales lanzados desde el parque de Letna. La última noche del año, turistas de todo el mundo apuran el alcohol en la plaza de Ciudad Vieja, bajo la mirada atenta de la torre del ayuntamiento y de la Iglesia de Nuestra Señora del Týn. A la vuelta de la esquina, tras la torre del ayuntamiento de Staré Mesto, el viejo reloj astronómico, construido en 1490 por el Maestro Hanús espera su hora; además de su discurso moral medieval representado por el desfile de las virtudes vencedoras de los pecados, el reloj muestra los movimientos del sol y la luna y la hora de Europa Central, de la República Checa y de forma sorprendente e inesperada, de Babilonia. Estos relojes astronómicos, que abundan en las torres de ayuntamientos e iglesias de Europa Central, con su puntillista colección de detalles, recuerdan los cuadros de Jerónimo Bosco o los Brughel, como si hubieran sido animados y todas sus criaturas cobraran vida y bailaran en un frenesí de danzas de carnaval y muerte;

virtudes y pecados, demonios, pecadores, monjes de vicios nefandos, faunas fantásticas. Son, además, la expresión pública de un obsesión generalizada por autómatas y mecanismos fantásticos en una búsqueda frenética y alquímica del movimiento perpetuo. En su afán por poseer en exclusiva los secretos del tiempo, las autoridades cegaron a Hanús, para que no creara otro reloj tan bello, pero el Maestro se vengó metiendo su brazo en el mecanismo para romperlo.

-0-

Junto a este reloj, que aún ofrece su diario espectáculo ,se yergue todavía una de las casas –de facha esgrafiada, donde vivió la familia de Franz Kafka; otra de las muchas casa, está al otro lado del ayuntamiento, junto a la iglesia barroca de San Nicolás. En la esquina opuesta de la enorme plaza de la Ciudad Vieja, Staromesta Namesti, estaba el local donde su padre, Herman Kafka tenía su comercio de artículos de fantasía, junto a la farmacia del Unicornio. Su madre, Julie, proviene de una familia de cerveceros. Uno de las vidas de Kafka termina en lo que se conoce como el callejón de los Alquimistas, un extremo suburbial del imponente Castillo, vigía de la ciudad desde la colina que domina la orilla opuesta, la Malá Strana. En una de sus laderas, más allá de la Iglesia jesuita de Loreta será acuchillado hasta la muerte Josef K, en un de los posible finales de *El Castillo*.



Franz Kafka, a pesar de pasar casi toda su corta vida en Praga, hizo de la ciudad una protagonista escasamente explícita de su obra, aunque sus paisajes y las sombras de sus calles se presagian y su

obra –como la Cacania de Musil- detalla con cómica precisión la amenaza de un régimen, el del Imperio Austrohúngaro en su declive, que había hecho de la eficacia extrema y de la burocracia una obsesión. Sus cuentos, novelas y otras prosas destilan un humor que presagian el absurdo, lo grotesco y la burla que suponía vivir en su tiempo. Si el propio Kafka no fue un surrealista consciente, Praga, una vez reconciliada con el escritor en lengua alemana, le dedicó en 2003 un surrealista homenaje, con una escultura en bronce, de cuatro metros de altura y 700 kilos de peso, obra de Jaroslav Róna situado a las puertas de la Sinagoga Española, en la que el escritor cabalga a hombros de un ser hueco y descabezado. Escritor checo en lengua alemana, su obra tardará en darse a conocer, especialmente en su país inundado de un fuerte nacionalismo. Primero los nazis en 1935 y posteriormente el régimen comunista a partir de 1945, prohibieron la publicación de sus obras. Su mundo extraño, plagado de demonios personales, fue relegado al olvido y sus libros incluidos en la lista de negra durante décadas. En Francia, Andre Bretón, Sartre y Albert Camus descubrirán sus textos, preservados por su amigo Max Brod, que había escapado por poco de la entrada de los alemanes en Praga.



El escenario de vida de Kafka se desvió poco de los límites de Josefov, el barrio judío de Praga, donde en el desván de su sinagoga más siniestra, la Vieja-Nueva, duerme un sueño agitado por el resentimiento el cuerpo del Golem. A veces con toda su familia o con su hermana o en la ansiada compañía de su propia soledad, Franz Kafka recorrió los lindes del barrio judío saltando de casa en casa en un camino que conforma su Via Crucis y un viaje al Calvario, en pos de un lugar donde escribir, entregando, como Fausto, su vida al infierno de un trabajo burocrático para lograr la independencia que tanto ansiaba.

En la tradición del Fausto checo; en la del barro hecho Golem, en los oscuros callejones de una ciudad construida sobre leyendas y arcanos, que fue testigo de la llegada los Jesuitas a Praga para implantar la Contrarreforma, fundar sobre el viejo convento de los Dominicos y la Iglesia de San Clemente el Clementinum, la nueva Universidad y dar el golpe de gracia final al Carolinum, la universidad fundada en el siglo XIV y protegida por el rey Wenceslao II que desde los tiempos de Jan Hus se había ido convirtiendo en un centro de irradiación de las ideas primero herejes y por último protestantes. La cultura checa y la cultura de Praga se nutren de extremos y contrarios, de cielo e infierno, de restos de la ciudad medieval frente al Renacimiento católico y el Barroco aportado a manos llenas por la Compañía de Jesús; en las innumerables y terroríficas figuras de los relojes, en los castillos de Praga y de otras geografías, que siembran los fotogramas de su obra; en los autómatas; en las ruinas románticas y la literatura gótica, en los caminos que terminan en una amenaza y acaso en la muerte, en la alquimia, volvemos a encontrar a Jan Švankmajer, educado en las marionetas y el Teatro Negro y en las innumerables contradicciones y mundo mágico de Praga.

-0-

Jan Švankmajer nació en Praga en 1934, el mismo año que se creaba el Movimiento Surrealista checo. Hasta 1972 realizó algo más de una docena de prodigiosos cortos de animación, en los que contempla viejas leyendas checas, historias tradicionales de los teatros de marionetas y construcciones basadas en la hermenéutica que se desarrolla en Praga con Rodolfo II y su corte de milagrosos y estafadores que acuden al calor de un Emperador generoso. Rodolfo era una suerte de primo crédulo de nuestro Felipe II, pero mientras éste cerraba España a toda influencia extranjera, al tiempo que en secreto se surtía de las pinturas del Bosco y de los Brueghel y compraba peregrinas soluciones, pócimas y artes médicas contaminadas por la magia y la superchería para los males, enfermedades y pecados de su tiempo, Rodolfo II invitaba al Hradcany, castillo de Praga, a alquimistas y médicos, magos, inventores y profetas de la ciencia y la superchería, ocultistas y maestros de las ciencias arcanas, precursores del psicoanálisis, de la antropología; botánicos, zoólogos, gemólogos, haciendo de la ciudad un Gabinete de Curiosidades y Retablo de Maravillas, conocida en toda Europa a cuya llamada acudían tanto estafadores como enormes artistas y científicos; en Praga vivieron Tycho Brahe, Johan Kepler o ya en el siglo XVIII el matemático Bernardo Bolzano; pero también los magos y ocultistas John Dee o Edward Kelly, que fugitivos de varias cortes trataron de vender a Rodolfo el favor de los ángeles gracias a su contacto personal con estas criaturas celestiales.

Arcimboldo, el pintor manierista nacido en Milán en 1527, centro y guía del delirio de Rodolfo fue uno de los grandes artistas que vivieron en esa Praga de esplendor, a la sombra del Emperador. Diseñó para Rodolfo, que había traído de España su asombro por los mecanismo de Torriani, Matemático Mayor de Felipe II, infinidad deartilugios hidráulicos, instrumentos musicales, relojes y las más variadas construcciones mecánicas, pero sobre todo Giusseppe Arcimboldo fue retratista en la corte, primero del emperador Maximiliano y posteriormente de Rodolfo II. Sus retratos son inolvidables, una abigarrada colección de hortalizas, frutas, fragmentos vegetales y minerales en los que una alegre vitalidad multicolor se funde con la mugre y los tonos ocres, grises de la muerte y la descomposición son una de la mayores influencias en la obra de Švankmajer quien en 1994 escribió que su deuda con el pintor era un obsesión que dominaba su vida, largos años tratando de descubrir cuál era su secreto y por qué era casi imposible imitarlo. El jardín de la casa en la que vivían Jan y su esposa Eva está poblado de esculturas arcimboldianas, seres de pesadilla hechos de fragmentos cristalizados en piedra.

- 0 -

En *Les Chimeres* de Švankmajer, un documental francés realizado en 2001 se recoge la preparación que Jan Švankmajer y su mujer Eva Švankmajer llevaban a cabo entonces para la exposición itinerante de los objetos de su particular *Historia Natural*, que llevaba preparando desde 1972, cuando ve como su cortometraje *Leonardo's Diary* es prohibido por las autoridades checoslovacas al dictado de las soviéticas. La primavera de Praga es sólo un mal recuerdo y la invasión de los tanques soviéticos había precipitado al país hacia el peor de los futuros posibles.

Este cortometraje unía la animación de los dibujos que Leonardo había plasmado en sus diarios y de sus diseños de armas y máquinas de guerras con la realidad violenta e implacable de la represión del pueblo checo. Tiene que abandonar el rodaje de su siguiente corto *El castillo de Otranto*, otra hilarante confusión entre la realidad y el deseo; dimite de la dirección de los estudios Krátky de Praga y se vuelca en el desarrollo de esa particular *Historia Natural*, que ya había prefigurado en sus cortos *Juego con piedras* (1965), *Etcétera* (1966), "*Historia Naturae*" (1967) y *Ossario* (1970). Todos heredan la imaginaria de Arcimboldo y la llama que el pintor italiano de los huertos hechos retratos había dejado en la vieja corte, pero también de los tratados alquímicos y herméticos, como el medieval *De Magia Naturalis*. A la

vez, Jan Švankmajer desarrolla un bestiario sólido, de dimensiones táctiles, que deposita en cajas, siguiendo la práctica y la estética del escultor americano Joseph Cornell.

La carrera cinematográfica de Jan Švankmajer se inició colaborando con Emil Radok en los diseños y la animación del corto *Doctor Fausto*, de 1958. Con el mismo Radok trabaja en la *Linterna Mágica de Praga*; aprende el oficio de convertir en imágenes las ilusiones y la imaginación en teatros y diseñando escenarios para rodajes de películas ajenas. Su primer cortometraje como realizador en solitario es *The last trick* de 1964. En sus trabajos, hasta la prohibición de *Leonardo's Diary*, va agudizando su opción estética desde un manierismo inicial, basado en la ciudad y la tradición renacentista y barroca, hacia un progresivo y radical surrealismo que desemboca en un fascinante corto de 1968: *The Garden*, que junto a *The Flat* también de 1968 y *A Quiet Week in the house* (1970), suponen la irrupción tanto de la realidad como de las imágenes reales con todo su peso en su filmografía.



En muchos de sus cortos la animación es el medio del que el gran alquimista, como lo bautizaron los Quay Brothers, se sirve para llevar a cabo sus transmutaciones. Así en *Johann Sebastian Bach: Fantasia G-molly* *Un juego con piedras* son las piedras y sus texturas las que se metamorfosean y se rompen una y otra vez, en una coreografía estética que prefigura el expresionismo abstracto y la pintura de Jackson Pollock. El mismo barro que dio cuerpo al Golem, en un movimiento de vaivén, se deshace para volverse a recomponer en figuras que se funden y se separan. La madera en *The Flat* o en algunas secuencias de *Alice*, un largometraje de 1968, se diluye en una fiesta de confeti de serrín; las muñecas se abren y su relleno se derrama en una disolución no sangrienta. Los árboles ceden sus ramas para ser los brazos agitados de criaturas de pesadilla en *Otesánek* (2000) y las hojas ocre, amarillas y ya secas del otoño cubren y descubren en un camino circular cuerpos y entradas y salidas a otras dimensiones en la ya mencionada *Alice, Jabberwocky* (1971) o en *Picnic with Weissman* (1968), donde una excursión al campo da pie a una exhibición de prodigios animados.

- 0 -

Hace algunos años, pocos, una columna en el suplemento de los miércoles del diario *La Vanguardia* me abrió las puertas a este checo de locura. Por la misma época y medios descubrí al francés Jean Painléve y su también surrealista ángulo de filmar las ciencias naturales. Recién editado por el BFI ("British Film Institute") un pack con tres DVD incluía todos los cortometrajes de un hasta entonces para mí desconocido Jan Švankmajer. Por qué de los más de veinte cortometrajes elegí *El Jardín* para romper el fuego, es una pregunta que me persigue y desemboca ahora en estas líneas; tal vez la razón pertenezca a los arcanos que rigen la vida.

Filmado en 1968, *El jardín* supone la entrada de la imparable realidad del 68 de Praga en su cine: una primavera y su brusco fin que se cuele en sus animaciones y supura de las grietas entre fotograma y fotograma. Más que en cualquier otro de sus cortos hasta esa fecha, su irrenunciable militancia surrealista sustenta una historia donde lo absurdo con referencias a Kafka, pero también a Buñuel y ecos del Julio Cortázar de *La Casa Tomada* envuelve y guía hacia un destino inexorable el sutil enfrentamiento de dos hombres, en apariencia amigos: uno, un aparente triunfador que ha construido un mundo a salvo en su casa de campo, protegido por una valla humana que rodea su propiedad; el otro, un hombre que pregunta, que pide respuestas, pero tal vez un perdedor, que atrapado en su sorpresa y en la inexorable lógica del sistema se ve abocado a convertirse en un nuevo miembro de esa valla, para sustituir una baja; sin más preguntas, sin más palabras y sin más explicación que una razonable alegría de su amigo ahora dueño del tiempo y del triunfo de un mecanismo que no puede prescindir de ninguna de sus piezas.



El Jardín son 16 minutos de desasosiego. A pesar de la realidad de sus imágenes o precisamente por ello la aproximación de Jan Švankmajer produce una sensación de extrañamiento incómodo; la cercanía límite de muchos de sus planos, el montaje sincopado, la sucesión de fotogramas a una velocidad ilógica e inesperada, dejando que entre ellos nazca el monstruo, nos remueve. En *The Garden*, el cine es algo más o menos que la vida a 24 imágenes por segundo pues la vida es una pesadilla animada, el sueño de un mago o de un demonio, pero siempre de un prestidigitador.

Aun en imagen real *El Jardín* destila el espíritu de la animación, quizá porque para Jan Švankmajer ésta es una forma de ver el mundo y el reloj en que se mide el tiempo de la ficción y de la historia. *The Flat*, su siguiente cortometraje, continúa con su juego surrealista extremo y aquí es la propia realidad la que entra en la sinrazón y el sinsentido, con una sucesión de hechos inexplicables, turbadores. La realidad se ve animada y las camas se disuelven, el agua se precipita fuera de la estufa, una silla se hunde bajo el desventurado héroe, o un huevo duro es capaz de romper cualquier objeto. Los múltiples inconvenientes hacen la casa inútil y el protagonista descubrirá finalmente un muro de ladrillo al abrir una ventana y sobre él escribirá su propio nombre: Josef K. El protagonista de *A Quiet Week in the House*, de 1969 perfora las paredes de una casa en blanco y negro para descubrir las fantasías animadas que se esconden al otro lado ¿del espejo? en luminoso color, en una antología de las obsesiones de su director: piedras, barro, artilugios, muebles, muñecas.

La obra cinematográfica de Jan Švankmajer se resume en poco más de quince horas de proyección, producto de una labor lenta, artesana, de casi cincuenta años. La IMDB, incluyendo su actual proyecto en filmación *Surviving Life. Theory and practice*, incluye 33 obras de las que seis son largometrajes. En muchas de ellas, como diseñadora, directora artística o de vestuario y actriz ha participado su mujer Eva Svankmajerova, pintora surrealista, fallecida en 2005. Desde 1980, con *La caída de la casa Usher*, Bedrich Glaser ha sido el responsable de la animación, el hombre del últimos trucos. En una entrevistas de 2001, Jan Švankmajer declaraba que nunca había usado efectos de ordenador, que tal vez con ellos sus animaciones habrían sido más perfectas, pero que en su imperfección actual, en el movimiento inseguro de sus objetos animados veía él la grandeza de su sistema. "Para mí, los objetos siempre estuvieron más vivos que las personas, porque perdurarán más y son más expresivos". Y es que nunca se ha considerado un animador, sino que la animación ha sido el mejor vehículo para trasladar al mundo físico su delirante mundo interior.

Los largometrajes de Jan Švankmajer, con *Fausto* y *Alice* en cabeza, resumen y hacen antología de todos sus juegos y obsesiones: el Golem, las marionetas, la representación dentro de la representación, la mezcla de animación e imagen real; el mundo hermético, la magia y el más allá; el infierno y sus demonios. Sobre todo *Fausto* la obra que, como ayudante, a la órdenes de Emil Radek, dio comienzo a su carrera y que casi cuarenta años después revisará en una de sus películas más personales.



Su *Fausto* es un personaje a la vez medieval y renacentista, más en la línea de Christopher Marlowe en incluso de las anteriores tradiciones del personaje, que en la de Goethe. Un Fausto rodeado de virtudes y pecados y en interminable diálogo moral con el diablo que en palabras de Švankmajer, sigue la historia del personaje como siempre se contó en Praga, un Auto Sacramental en el que Fausto invoca a Mefistófeles y de la mano del diablo desciende a los infiernos. En un círculo que no se cierra y que domina la vida y la obra de Švankmajer, Marlowe escribió su *Fausto* al tiempo que Arcimboldo enterraba las raíces de su obra en el Castillo de Praga y las marionetas llegaban de la mano de las tropas mercenarias de muchos países que llevaban la guerra de aquí para allá, en un espectáculo más de la Europa barroca.

En la filmografía de Jan Švankmajer, Edgar Allan Poe está presente en dos ocasiones, lo mismo que Fausto o el mundo del revés de Lewis Carroll. Las piedras, sus transformaciones, transmutaciones y roturas; la tierra como materia primigenia; las leyendas que cambian de lugar y también los seres de carne y hueso que son marionetas y del que en un juego de malabarismo visual, en recuerdo de Georges

Méliès pierden su referencia sin que sepamos ya identificar si son muñeco animado, animación de un humano, humanoide o autómata.

- 0 -

Siendo un material en decadencia, si no en extinción, todavía es posible encontrar y observar un fragmento de celuloide. Este material, cubierto por una gelatina sensible a la luz, se expone mediante el tomavista o cámara cinematográfica y tratado con las sustancias químicas convenientes a cada caso se vuelve una sucesión imágenes, ligeramente diferentes unas a otras. El celuloide es atravesado por un rayo de luz y se proyecta sobre una pantalla, con una cadencia de 24 imágenes por segundo.

Así, el cine es en esencia animación: imágenes fijas que proyectadas a una velocidad suficiente se hacen movimiento.

De forma simultánea, o casi, al nacimiento del espectáculo llamado cinematógrafo, los prestidigitadores del mercado crean el cine de animación, los efectos especiales, los trucos lumínicos para hacer desaparecer o aparecer a voluntad cualquier objeto de la pantalla. Georges Méliès –universalmente reconocido o Emile Reynaud -que crea una serie de artefactos animados para su recién inaugurado Museo Grévin de París- o el español Segundo de Chomón son pioneros de una historia paralela del cine.

Decía Jean-Luc Godard que el cine era la vida a 24 imágenes por segundo. ¿Qué ocurre entre fotograma y fotograma? Si recordamos *Arrebato* de Iván Zulueta, siempre hay una grieta entre dos fotogramas que abren las puertas a la esencia del cine. No a todos es dado ver la luz en esa grieta, como no a todos era dado ver el Rayo Verde en la Película de Rohmer. Para Zulueta, en esa esencia del cine habitaba su agujero negro, un Aleph; quién lo viese sería abducido, condenado a dar su sangre y morir en un supremo acto de entrega. En el cine de animación, entre fotograma y fotograma surge la esencia de la transmutación alquímica de la quietud en movimiento y la imagen se hace carne.



© Fotografía de Miguel Lorenzo

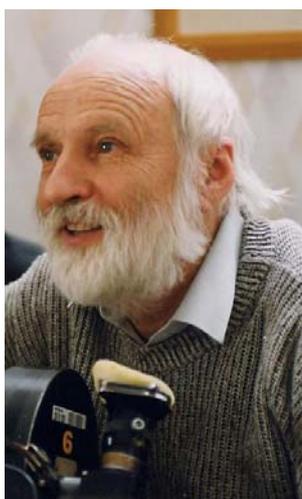
11 Diciembre 09 Artículo disponible en: <http://www.canarias7.es/blogs/losolvidados/jan-svankmajer/>

Avances del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria 2010 (I)

La edición número 11 del [Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria](#) empieza a tener cara y ojos. A pesar de la incertidumbre que muchos se empeñan en generar alrededor de este evento, el próximo 12 de marzo se abrirán las puertas de un Festival que año tras año pelea por consolidar su apuesta por un cine atrevido y exigente.

Es evidente que la omnipresente crisis económica afectará de manera notable al Festival. Lo contrario hubiera sido contraproducente y, en cierta forma, algo obscuro. Pero al menos por lo que se desprende de la nota de prensa emitida por la organización "...el festival responderá a la política de austeridad y contención de gasto que el Ayuntamiento ha dispuesto sin que por este motivo se vea afectada la calidad de la programación del certamen". Al mismo tiempo, se precisa que "... la austeridad se verá reflejada en los aspectos que generalmente acompañan y dan empaque a este tipo de eventos, las galas, la ausencia de fiestas y la contención con los invitados". Una buena noticia.

En los próximos tres meses se irán desvelando aspectos cada vez más precisos de su programación, pero ya conocemos tres nombres propios a quienes se dedicará un espacio de relevancia. Se trata de tres directores que responden con precisión al perfil requerido por el Festival. No en vano, dos de ellos (el brasileño Cao Guimaraes y el francés Philippe Grandieux) han visto como sus obras ya han sido exhibidas y premiadas en dicho festival. Y el tercero es toda una leyenda: el checo [Jan Svankmajer](#).



De Guimaraes y Grandieux hablaremos otro día (prometido). Hoy nos apetece detenernos un poco en este checo, quizás desconocido para algunos pero que en el mundo de la animación es sin ninguna duda uno de los personajes más relevantes de todos los tiempos. Svankmajer estudió en el Instituto de Artes Aplicadas y en la

Facultad de Marionetas de la Academia de Praga, trabajando como director teatral en el Teatro de Máscaras, el Teatro Negro de Praga y la prestigiosa [Laterna Magika](#). Desde que en 1964 estrenase su primer corto se ha mantenido en activo con una vigorosidad descomunal, salteando sus cinco largos y casi treinta cortos con diversos trabajos como artista gráfico, escultor, diseñador y poeta. Casi todos los años tenía al menos una pieza nueva con la que sorprender al mundo, forjando una trayectoria repleta de brillantez y que sin embargo se vio truncada a mitad de los 70 cuando las autoridades checas le prohibieron trabajar durante cinco años por motivos políticos.

Suele recurrir a la técnica de [stop-motion](#), aunque no ha desechado las opciones de trabajar con actores reales, máquinas, esqueletos o muñecas, según la ocasión. Quienes siendo fans de Terry Gilliam o Tim Burton no conozcan la obra de Svankmajer se sorprenderán por la influencia que éste ha ejercido en esos y otros cineastas posteriores, sobre todo en el aprecio por cierta poética de la oscuridad siempre envuelta en un halo de romanticismo.

Svankmajer ha recibido homenajes en el Festival de San Francisco o en la America Cinema Foundation, y los festivales de medio mundo han premiado gran parte de sus obras. Les invitamos a degustar un par de perlas que pueden ayudarles a formarse una idea de su cine. Empecemos con uno de sus largometrajes, "Fausto" (1994), donde refunde diversas aproximaciones a ese eterno mito del hombre que vende su alma al diablo, siendo galardonado por ello en foros de gran relevancia para el género como Fantasporto y Annecy, además de ser premiado por los críticos checos y por la Academia Checa del Cine.

Uno de sus cortos más renombrados es "Tma/Svetlo/Tma" (1989), una pieza de apenas seis minutos que fue premiada en Cracovia, Berlín y Espinho (Portugal) y que nos cuenta como un cuerpo humano se reconstruye a sí mismo, no sin ciertas dificultades, dentro de una pequeña habitación.

Con casi 80 años a sus espaldas, Svankmajer se mantiene en activo, teniendo a punto de estreno su último trabajo "Přežít svůj život (teorie a praxe)", una comedia con toques de terror sobre un anciano que se aferra a los recuerdos de su infancia para evadirse de una vida de frustraciones. Según algunas informaciones, tiene previsto su estreno en la República Checa para febrero de 2010, por lo que con un poco de suerte, se podría incluir en la retrospectiva del Festival de Las Palmas.

Julio 2009

http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=225:artensayosurrealismosvankmajer&catid=43:catensayos&Itemid=59

SURREALISMO Y ANIMACIÓN: NOTAS A PROPÓSITO DE JAN ŠVANKMAJER

(Julio 2009) / ISSN 1852-8317

Por **Máximo Eseverri**

(publicado originalmente en *Diálogos de la Comunicación* N.78, revista académica de la FELAFACS, Julio 2009)

Ensayo: Surrealismo y animación: a propósito de Jan Švankmajer



En las obras del animador checo Jan Švankmajer, las técnicas de animación permiten cruzar hacia otros mundos que, como quisieron los primeros surrealistas, pueden constituir una crítica de este. Un acercamiento a la animación desde el enfoque de Hal Foster en su libro *Belleza compulsiva*.

Por Máximo Eseverri.

[Nota Relacionada: Entrevista con Jan Švankmajer](#)

El presente trabajo ensaya un acercamiento a la animación en el campo del audiovisual desde el enfoque practicado por Hal Foster en su libro *Belleza compulsiva*, a través del trabajo de uno de los más importantes miembros con vida del movimiento surrealista: en las obras del cineasta y animador checo Jan Švankmajer, las técnicas de animación permiten cruzar hacia otros mundos que, como quisieron los primeros surrealistas, pueden constituir una crítica de este. Una genealogía de la imagen animada practicada desde estos parámetros permite no sólo establecer puentes entre surrealismo y animación sino también identificar en ambos campos el lugar fundamental que posee la categoría freudiana de lo siniestro.

La animación y lo siniestro

La reciente aparición en Argentina en castellano de *Belleza compulsiva* de Hal Foster (Adriana Hildalgo, 2008) permite no sólo reinterpretar el surrealismo bajo la clave de lo siniestro sino también practicar una relectura de las obras que diferentes artistas ligados a esa vanguardia realizaron a través del "siglo corto" [\(1\)](#). En este breve escrito, se trata de realizar un acercamiento a la animación en el campo del audiovisual desde estas coordenadas, a través del trabajo de uno de los más importantes miembros con vida del movimiento surrealista, Jan Švankmajer. En este cineasta y animador checo con más de cuatro décadas de trayectoria se conjuga, en un extremo, las más antigua tradición del surrealismo, que ha sido investigada por autores como Walter Benjamin o Ernst Bloch, a la vez que, en el otro, la actualidad que el movimiento ha cobrado en los tramos finales del siglo XX, analizada por autores como Foster o Benjamin Buchloh.

Švankmajer visitó Buenos Aires en 2006 a propósito de una retrospectiva de su obra que se realizó en el marco de la octava edición del Festival Internacional de Cine Independiente que cada año se realiza en esa ciudad. En una entrevista realizada por el autor de este artículo, las palabras de Švankmajer permitieron entrever algunos de los vínculos que la animación teje en el campo de las expresiones audiovisuales del siglo XX. Usualmente abordada como problema de la cultura popular-masiva -tanto desde enfoques funcionalistas como desde la teoría crítica [\(2\)](#)-, en general, los estudios culturales han

dejado inexplorado el lugar que la animación ha tenido en la conformación de la cultura audiovisual y de los "túneles subterráneos" que vinculan vanguardia y el mercado, arte y entretenimiento.

Trabajos iniciales como *Punch & Judy* (1966) -en el que dos títeres se disputan un hámster verdadero- o *Et Cetera* (1966) demuestran ya una imaginación radical y una apertura estética a todas las técnicas que se encuentren a la mano. Cortos como *Picknick mit weissman* (1968), experimentos surrealistas que combinan actuación con animación de objetos como *The Flat* (Byt, 1968) o *A quiet week in the house* (Tichý týden v dome, 1969), exploraciones como *The ossuary* (Kostnitze, 1970), que se encuentra en la frontera del documental con el poema visual, la versión del poema de Lewis Carroll *Jabberwocky* (Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta, 1971) o *Leonardo's diary* (Leonarduv denik, 1972), anteceden una época en la que Švankmajer concentró su trabajo en la escultura, la cerámica y otras formas del arte plástico, para dar forma a sus "experimentos táctiles". De allí emergió un realizador maduro, capaz de concretar obras como *Dimensions of dialogue* (Moznosti dialogu, 1982), que combina escultura y animación en un trabajo de gran sofisticación con reminiscencias de Giuseppe Archimboldo, o *Down to the cellar* (Do pivnice, 1983), que afirma y proyecta la continuidad que Švankmajer encuentra entre infancia y surrealismo. A fines de los ochentas, Jan Švankmajer concretó su primer lagometraje, *Alice* (Neko z Alenky, 1988), basado en Alicia en el país de las maravillas, también de Carroll, a los que le siguieron *Fausto* (Lekce Faust, 1994), *Conspirators of pleasure* (Spiklenci slasti, 1996), *Little Otik* (Otesánek, 2000) y *Lunacy* (Šileni, 2005). Švankmajer realizó además, entre muchas otras obras de diversa duración, un corto difundido como separador en la Music Television (*Meat love*, 1989), la sátira deportiva *Virile games* (Muzné hry, 1988), la escultura animada *Darkness/Light/Darkness* (Tma/Svetlo/Tma, 1989), el tríptico *Food* (Jídlo, 1992) y, en 1990, *The death of Stalinism in Bohemia*, al que calificó "un trabajo de *agitprop*". Luego de décadas de sufrir una extrema censura estatal, y aunque siempre rechazó expresar su postura política a través de sus películas, Švankmajer cerró un extenso capítulo de su obra con un trabajo en el que se combinan expresión artística de vanguardia y mensaje político explícito(3).



Jabberwocky (Zvahlav aneb Saticky Slameného

Huberta, 1971)

Lo primero que llama la atención de las declaraciones realizadas por Švankmajer en diferentes entrevistas que concedió a lo largo de tres décadas es que, pese a ser reconocido como maestro de la animación, ésta, en tanto técnica, le interesa poco. Desde su perspectiva, lo que distancia su trabajo de otros animadores, como sus coterráneos Jirí Trnka, Karel Zeman o Bratislav Pojar, es que ellos "creaban

su propio mundo; universos como los de Trnka viven su propia vida, su propio destino; yo, en cambio, trato de expresar lo que se vive en el mundo real, ponerlo en duda, es decir, subvertirlo" (4). Respecto de los hermanos Stephen y Timothy Quay, quienes encontraron en Švankmajer un referente de primer orden y cuya estética pareciera fundirse en un estilo común, el animador checo advierte: "somos buenos amigos, pero la diferencia básica entre nosotros es que ellos hacen historias fantásticas de sus propios mundos y yo busco basar mis películas en la realidad, es decir, descubrir lo fantástico en ella".

La animación cuadro a cuadro (5) -técnica de la cual Švankmajer representa uno de los principales exponentes con vida- supone una subversión de lo fotografiado, una irrupción o intervención de los objetos que vemos moverse en la pantalla, que ocurre en el intervalo entre toma y toma. Las tensiones entre realidad y fantasía, ficción y registro, son concomitantes a todo el hecho filmico, pero cobran un sentido particularmente relevante en relación a la imagen animada, sea esta conseguida mediante la sucesión de dibujos de dos dimensiones o mediante la animación de objetos, que constituyen las dos principales técnicas de la animación en el cine hasta la explosión del digital. Animar significa "dar vida". La animación cuadro a cuadro supone dotar de vida -o, más precisamente, de movimiento- a objetos que carecen de ella. Si el cine orientado al registro supone la ilusión de movimiento de sujetos, la animación cuadro a cuadro supone una ilusión de vida de objetos: interviniendo el proceso filmico, puede dotarse a los objetos de una cualidad propia y distintiva del sujeto filmado. La animación en cuanto arte y técnica ocupa, en el campo de las expresiones audiovisuales, la fina línea que separa a un teatro de objetos de un teatro óptico, que históricamente constituye la antesala del cinematógrafo.

En este punto, el sentido de evocar el trabajo de Švankmajer es doble: por un lado, el territorio que hoy ocupa la República Checa corresponde a una de las regiones europeas con mayor tradición en torno a un teatro de objetos, como el de marionetas o de títeres. Ese legado puede verse con claridad en la obra de Trnka, considerado uno de los más grandes maestros de la animación cuadro a cuadro (6). El peso de esa tradición en la obra de Švankmajer se encuentra delimitado sólo por otra (ésta de vanguardia), que acaba por recortar su perfil: en 1970 Švankmajer ingresó al Círculo de Surrealistas Checos, grupo en el que sigue participando hasta la fecha. El Círculo constituye uno de los principales espacios del surrealismo en Europa oriental. Fue fundado en 1934, año en el que Švankmajer nació. Al año siguiente, Bretón visitó Checoslovaquia, marcando un inicio fuerte para ese movimiento en esa parte de Europa. Aunque las continuidades entre el surrealismo tal como se lo practicó en el Este y el Oeste europeos superan a las discontinuidades, la situación política en ambos ámbitos marcó rumbos distintos en relación a las posibilidades de expresión en cada caso. En la Praga de Švankmajer, los surrealistas fueron perseguidos y censurados y los trabajos de los artistas del movimiento fueron entendidos desde el Estado como destabilizantes. "El totalitarismo nos llevó a concentrarnos en el humor negro como recurso expresivo", recordó Švankmajer, sentado en un sillón en la sala de prensa del festival de cine independiente porteño, realizado en las instalaciones de un *shopping center* ubicado en el barrio de Abasto.



Lunacy (Síléní, 2005)

El lugar de lo onírico, que es central en el surrealismo, también lo es en la obra de este cineasta checo. Para Švankmajer, "la vida se compone de realidad y de sueño: son elementos unidos, yo utilizo mis sueños como fuente de creación [...]. Existe una lógica de los sueños, que se vuelve reveladora en tanto se encuentra por fuera de lo que el sentido común o la ciencia pueden decirnos". En la obra de Švankmajer, cierta desmesura del mundo se expresa a través del lenguaje de los sueños, permitiendo una ampliación del campo de lo real a través del cine. Las máximas más trascendidas del programa surrealista -la fusión de arte y vida, el acercamiento del arte a las masas, la liberación de las ataduras del intelecto y la conciencia diurna, la creación colectiva- también son reconocibles en las constantes de su obra, de *Et Cétera* a *Lunacy*.

Sin embargo, sus trabajos también permiten detectar las particularidades del surrealismo aisladas y analizadas por Hal Foster. Su tesis fundamental es que las definiciones y prácticas del surrealismo se organizan en torno de lo siniestro en el sentido en que éste fue definido por Sigmund Freud, como múltiples signos de una confusión entre la vida y la muerte. Para Foster "estas confusiones maravillosas borran las distinciones entre el adentro y el afuera, entre lo psíquico y lo social" (2008: 211). La ilusión de vida que caracteriza a los objetos antropomórficos -como las esculturas de *Dimensions of dialogue* o *Darkness/Light/Darkness*- o no antropomórficos -los churrascos fornicadores de *Meat love*, el conejo embalsamado o las muñecas de *Alice*- que pueblan los filmes de Švankmajer emulan los efectos de lo siniestro tipificados por Freud y recuperados por Foster a propósito de una relectura de las claves del surrealismo:

Como bien se sabe, para Freud lo siniestro involucraba el retorno de algún fenómeno familiar (una imagen u objeto, persona o evento) vuelto extraño a través de la represión. Ese retorno de lo reprimido genera ansiedad en el sujeto, volviendo ambiguo el fenómeno, y esa ambigüedad ansiosa produce los principales efectos de lo siniestro: (1) una falta de distinción entre lo real y lo imaginado, el fin más básico del surrealismo según la definición de Breton en los dos manifiestos; (2) una confusión entre lo animado y lo inanimado, de la cual los maniqués, las muñecas, las figuras de cera, los autómatas son ejemplos; y (3) la usurpación del referente por el signo o de la realidad física por la psíquica (Foster, 2008: 38).

Los efectos mencionados nos acercan, como si se tratara de círculos concéntricos, a la obra de Švankmajer: el tejido de lo real conciente con la imaginación (que caracteriza al surrealismo), el referente usurpado por el signo (atestiguado por el desarrollo del cine y otros procesos de mediatización audiovisual) y finalmente la contaminación entre lo animado y lo inanimado, que encuentra una expresión en la animación cinematográfica en general, un acercamiento aún mayor en la animación cuadro a cuadro de objetos y un nudo puntual en el trabajo de Švankmajer, enmarcado en el surrealismo y orientado a "expresar lo que se vive en el mundo real".

En Freud, lo siniestro (*unheimlich*) es entendido como lo "no familiar", no estrictamente en el sentido de lo ajeno -aunque lo involucra- sino más bien el de lo cercano que retorna extraño: *heim* significa hogar, y *heimlich* puede traducirse como "íntimo" (Freud también recurre a los términos "*heimisch*" ["doméstico"] y "*vertraut*" ["familiar"]); el prefijo "un" indica la represión. La obra de Švankmajer carece, como sí puede apreciarse en la de los hermanos Quay, de objetos extraños. Pero los objetos cotidianos que pueblan sus películas -como los muebles, juguetes o prendas del vestir de *Picknick mit Weissman*, que en el ejercicio de su libertad acechan violentamente al hombre- han sido extrañados y convocan lo inquietante, lo lúgubre. En este sentido, las creaciones de Švankmajer abonan el planteo de Foster, por el que "los surrealistas no sólo se sienten atraídos por el retorno de lo reprimido, sino que además buscan redirigir ese retorno con fines críticos" (2008: 18). Volveré sobre esto hacia el final del artículo.

Las cosas tienen vida propia

“Las cosas tienen vida propia” -dice Melquíades, el personaje de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez-, todo es cuestión de despertarles el ánima” (1993: 9). Melquíades recita esta frase ante los sorprendidos habitantes de Macondo, un caserío perdido en las entrañas de la América Profunda. Años antes, Melquíades había llevado allí una barra de hielo. Al tocarla y sentir una mezcla indiscernible de frío y quemazón, uno de los protagonistas de la novela, José Arcadio Buendía, había sentenciado “este es el gran invento de nuestro siglo”. Ahora Melquíades recorría las calles del pueblo con dos enormes lingotes imantados, ante el espanto de la población “al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse”. Ante semejante espectáculo, Buendía “cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aun más allá del milagro y la magia” buscó comprar el imán con el proyecto de desenterrar oro. “Para eso no sirve”, le advirtió Melquíades, quien se ganaba la vida sorprendiendo a comunidades como Mancondo con estos pequeños trucos científicos, pero cuya moral le impedía un engaño de semejante calibre. Buendía desoyó el consejo, cambió el imán por una serie de animales poniendo en riesgo su economía doméstica y se lanzó a la aventura del oro. García Márquez concluye que sólo pudo desenterrar una vieja armadura del siglo XV, con un esqueleto calcificado en su interior, que llevaba colgado en el cuello un relicario de cobre con un rizo de mujer.



Otesánek (2000)

La anécdota de García Márquez posee más de un paralelismo con la génesis -ya mítica- del cine y el papel de la animación en ella. Es sabido que Georges Méliès asistió a las primeras proyecciones realizadas por los hermanos Lumière en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos en París, que comenzaron a realizarse en los últimos días de 1895. A diferencia de los Lumière, caracterizados por una gran afición por la ciencia y por desempeñarse como patrones en la industria óptica, Méliès había dejado de lado un puesto en la empresa familiar de sus padres para realizar diferentes espectáculos orientados al entretenimiento y el ilusionismo en el teatro parisino “Robert-Houdin”, que había adquirido. Seguía las líneas de los famosos magos del siglo XIX, que tenía a Robert-Houdin como principal antecedente y a Okito como futuro exponente. Ellos buscaban actualizar el arte de la magia a los tiempos que corrían, incorporando a sus espectáculos nuevos recursos técnicos, mecanismos de relojería y trucos visuales.

La primera sensación que Méliès experimentó al ver el programa Lumière fue la de desilusión: ya había visto proyecciones de diapositivas fotográficas, con lo que la imagen que vio en primera instancia no

representaba ninguna novedad. Pero, de pronto, las cosas y las personas en la imagen comenzaron a moverse. Pronto Méliès buscó comprar la cámara Lumière, pero los hermanos se negaron con la célebre sentencia "es sólo una curiosidad científica sin ningún porvenir comercial" (Fisas, 1991: 79). La frase recuerda el "para eso no sirve" de Melquíades: lo que movía a los hermanos a resistirse a la venta era menos un afán comercial o la protección de una patente que la certeza acerca de las limitaciones del artefacto. En París como en Macondo, el significado del dispositivo en disputa -definido por sus potencialidades de uso- no era el mismo para los diferentes actores: caracterizados por una ética de la responsabilidad, Melquíades y los hermanos Lumière se encuentran orientados hacia el espectáculo, el entretenimiento, pero con un límite que involucra la realidad científica. Méliès/Buendía, en cambio, movidos por una ética de la convicción, buscan explotar el dispositivo en un sentido ajeno a los objetivos de sus creadores. Las tensiones entre ambas formas de entender el hecho filmico se encuentran en pugna hasta hoy, y puede afirmarse que constituyen algún tipo de frontera que involucra tanto la ética como la estética del relato visual.

El verismo fotográfico impulsado por los Lumière coloca como límite del hecho filmico una "ilusión de realidad" basada en recursos ópticos que explotan el comportamiento de la luz y la fisiología del ojo humano. Partiendo de ese punto, en cambio, Méliès busca una "realidad de la ilusión", introduciendo en la realización de películas recursos propios del teatro popular, lo funambulesco y el ilusionismo, bajo las claves con que algunos magos de su época buscaban *aggiornar* su oficio. Este temprano giro en el rumbo del cine respecto de su norte verista ha sido descrito por Sigfried Kracauer como la "traición Méliès". Como señala Antonio Costa,

Según Kracauer, las filmaciones de lo real de los Lumière, en cuanto anónimas y aparentemente insignificantes, expresan ya la verdadera vocación del cine, que es la realista [...] Por consiguiente, las extravagantes fantasías de Méliès [...] constituyen una especie de traición a la auténtica naturaleza del cine (1992: 67).

A la vez, continúa Costa, otros investigadores subrayan cómo Méliès recoge tanto el carácter esencialmente onírico del cine como el que se presenta en las formas objetivas de la filmación de lo real. Desde este enfoque, -que en un sentido puede hacerse extensivo a los diferentes proyectos cinematográficos que, como el de Buñuel o Švankmajer, abordaron el cine desde el surrealismo- el camino de Méliès no implica ya una traición, sino el desarrollo del profundo sentido de un dispositivo, ajeno a sus primeros practicantes.



The death of Stalinism in Bohemia (1990)

A diferencia de lo ocurrido en Macondo, en París, el hacedor de *Un viaje a la luna* (1902) no logró convencer a los hermanos Lumière, y debió viajar a Inglaterra, donde adquirió un aparato similar al cinematógrafo, técnicamente más precario, ideado por uno de los pioneros del cine británico, Robert William Paul. Adaptando ese aparato, Méliès filmó sus primeras vistas (García Fernández, 1982). Una combinación hoy indiscernible de experimentación y eventualidades lo llevaron a perfeccionar diferentes formas de trucos visuales, esencialmente el fundido y la sustitución, mediante los cuales pudo vincular en una obra común el registro y la acción de sus números de ilusionismo. Es decir: no ya el registro de un espectáculo de trucos sino el registro -intervenido, trucado- como espectáculo. Gracias a cineastas pioneros como Méliès o Paul, toda una serie de tradiciones del arte, la literatura y el espectáculo (muchas de ellas claramente ajenas a la alta cultura) penetraron tempranamente en el cine. El programa Lumière (así como las vistas de Edison o las primeras producciones de otros pioneros) obedecían a una lógica por la que lo cotidiano, mediante una nueva forma de registro y reproducción de imágenes que involucraba lo cinemático, era convertido en espectáculo. El recurso del mero registro de un evento pronto necesitó ampliar sus horizontes(7), lo que aseguró un lugar para realizadores como Méliès.

A esta historia, sin embargo, cabe agregar un capítulo que apenas ha sido abordado en relación con las temáticas que hasta aquí hemos desarrollado. Tal capítulo, que corresponde a la génesis de la animación cinematográfica, permite poner en perspectiva y resignificar momentos decisivos de la historia del cine. El dibujo animado es cronológicamente anterior a la popularización del cinematógrafo. No sólo hay animación en los juguetes ópticos que aparecen en Europa a lo largo del siglo XIX, sino también en el milenar desarrollo, oriundo de Asia, del teatro de objetos y el teatro de sombras. En la Europa occidental moderna, la evolución de un "teatro óptico" que prescindiera de actores tuvo lugar bajo la forma de "fantasmagorías" y atracciones similares, que recurrían al uso de linternas mágicas y otras formas de proyección de imágenes, de los espectáculos transhumantes y de feria a los sofisticados dioramas de Luis Daguerre en la primera mitad del siglo XIX.

No sólo Méliès estuvo entre los hombres del mundo del espectáculo que asistieron a las primeras proyecciones del programa Lumière. También estuvo presente en ellas Émile Reynaud, el hacedor de las "Pantomimas luminosas", que desde 1892 se realizaban en el Museo Grévin de esa misma ciudad. El sistema de Reynaud, llamado "teatro praxinoscópico" estaba basado en la animación de dibujos, cuya sucesión era montada en una banda transparente atravesada por un haz de luz que era proyectado sobre una pantalla. El sistema incluía, como lo harían más tarde los animadores del cine, la elaboración por separado de figuras y fondos, una banda musical y efectos de sonido. Como señala el investigador argentino Jorge Rivera, el verismo fotográfico de los Lumière acabaría imponiéndose comercialmente a las animaciones funambulescas de Reynaud, quien, ya en la bancarrota, destruyó patéticamente su invento a martillazos y arrojó sus películas al Sena (1994: 21).

Sin embargo, ese no fue el final sino el comienzo de la animación vinculada al cine. Poco después de que se pusiera en marcha la "traición Méliès", un secreto duelo se iniciaba en Francia y en Estados Unidos, sin que los mismos contrincantes lo supieran. Dos hombres familiarizados con el ambiente del espectáculo cuya inserción en el mercado se relacionaba con el dibujo y la ilustración para medios gráficos, ingresaban a jóvenes empresas productoras de películas. En Francia, el Émile Cohl (1857-1938) comenzó a trabajar para Gaumont, para quien creó rudimentarias animaciones recurriendo a cámaras cinematográficas. En ellas cobró vida el personaje Fantoche. En su *Histoire illustrée du cinéma* (1947) los investigadores René Jeanne y Charles Ford apuntan como conclusión de Cohl:

"Puesto que el movimiento cinematográfico resulta de un engaño del ojo mediante cierto número de imágenes sucesivas, puesto que el número de estas imágenes es fijo y que la película puede conservar

cualquier impresión, debe ser posible reemplazar la fotografía por el dibujo y obtener el mismo resultado físico, pero creando con el lápiz seres de fantasía".(8)

La Fantasmagoría creada por Cohl en 1908 contenía escenas humorísticas que incluían pantalones que se transformaban en paraguas, hombres desmembrados cuyas partes continuaban moviéndose o casas que se transformaban en elefantes, todo ello regido por un ritmo violento, en un espectáculo que no respetaba ningún argumento. Muchas de estas demencias tenían antecedentes en diferentes expresiones gráficas masivas, como las tiras cómicas de Winsor McCay. Pero, bajo los parámetros del verosímil cinematográfico, los dibujos animados de Cohl podían mostrar lo que la historieta o la ilustración sólo sugerían.

En Estados Unidos, el británico James Stuart Blackton llevó al cine sus *chalk talk shows* valiéndose de trucos visuales y de animación cuadro a cuadro para dar vida a las imágenes que dibujaba en un pizarrón. Con esa técnica, en 1906 concretó *Fases humorísticas de caras graciosas* [Humorous Phases of Funny Faces]. También realizó películas como *The Haunted Hotel* (1907), cuyos objetos vivientes recuerdan también los que poblaron el Hotel eléctrico del aragonés Segundo de Chomón, quien luego de concretar este trabajo y *Eclipse de sol* (que inaugura la tradición de animación y astronomía que más tarde retomaría la animación digital) fue contratado en Francia por Pathé para competir con Méliès en el campo del cine fantástico (Berenguer, 1995). Habiendo trabajado para Edison, Blackton fundó su propia productora, Vitagraph, con la que conoció un importante éxito. Los suyos y los de Chomón fueron los primeros pasos de la animación cuadro a cuadro para filmes con actores(9).



Food (Jídlo, 1992)

Tanto los mundos de fantasía y los seres mutantes que Cohl realizó para Gaumont como los objetos vivientes del *Hotel eléctrico* de Segundo de Chomón cautivaron a los surrealistas franceses, en un sentido parecido a series como *Los vampiros* de Louis Feuillade o algunas historietas y folletines. En Estados Unidos, los experimentos de Blackton, que incluían dibujos que cobraban vida u objetos dibujados en una pizarra que se corporizaban con sólo extender la mano, dieron paso a pulidísimas técnicas de animación de dibujos en dos dimensiones como la desarrollada por Winsor MacCay, quien se presentaba en sus películas como "el creador del dibujo animado a mano". La excepcional obra de McCay hace coincidir los inicios del cómic y los de la animación con algunas de sus obras cumbres. Tiras como *Little Nemo in Slumberland* o *Little Sammy Sneezy* son exponentes de un arte de la ensoñación y del absurdo con reminiscencias *nouveau*. Mientras el filme animado *Gertie the Dinosaur* (1914) representaba una continuidad con los números vodevilescos de Blackton, otras animaciones como *Dreams of the Rarebit Fiend* se precipitaban hacia un mundo onírico como los que inaugurara Cohl.

En Estados Unidos, persiguiendo la fascinación, la sorpresa o la diversión del público, animaciones como las de McCay, el *Gato Félix* de Pat Sullivan o tempranas creaciones de los hermanos Dave y Max Fleischer como *Betty Boop* recrearon, como en el caso de Cohl, mundos extrañados, situaciones inverosímiles, seres mutantes. La larga tradición de los cartoons producidos por grandes estudios estadounidenses a lo largo del siglo tiene entre sus principales tópicos un subrayado ejercicio de la violencia y el sadismo, a la vez que contiene mundos en los que, en cada gag, las leyes de lo racional y las situaciones y objetos de lo cotidiano se ven permanentemente subvertidos. Demostrando una fuerte madurez del género, la serie de fines de siglo *Los Simpsons* contiene una referencia paródica a esta tradición que varias generaciones de niños recibieron a través de la televisión. Los hijos de Homero y Marge disfrutaban el show de "Tomy y Daily" (en el original, "Itchy & Scratchy"), que remite a series animadas como *Tom y Jerry*. En uno de los capítulos, ante la incredulidad de Bart frente a lo que sucede en la tira, su hermana Lisa le explica que los dibujos animados no se rigen por las leyes de la realidad. Tras ellos se encuentra Homero sentado en un sillón y, tras él, una ventana por la que puede verse a la vez al mismo Homero caminando por el jardín.

El retorno reprimido de la animación

Para Foster, muchos de los diseños de los primeros surrealistas se cumplieron pero de manera inesperada en incluso siniestra. El fin de siglo conoció el retorno del surrealismo, pero con signo invertido:

¿Qué podemos decir del surrealismo hoy, ya igualmente explotado por las industrias académicas y las culturales? [...] Breton esperaba que lo surreal se volviera real, que el surrealismo pudiera superar la oposición entre los dos términos, con efectos liberadores para todos. Pero, ¿no será que lo que ha sucedido es en realidad lo inverso, que en el mundo posmoderno del capitalismo tardío lo real se ha vuelto surreal, lo siniestro de nuestra selva de símbolos es, en su delirio, menos desestabilizante que disciplinatorio? (2008: 327-328).

La superación de las oposiciones entre realidad y sueño, entre el yo y el otro ha ocurrido, para Foster "en la fantasmagoría de la ciudad posmoderna, pero con sus efectos liberadores invertidos" (ibid.): en los inicios del movimiento, el programa estético de una pérdida crítica del yo ocupó un lugar subversivo en relación a una fija identidad burguesa que, por otros caminos que los de la vanguardia, entró en declive. En ese sentido, concluye, "tal vez el surrealismo siempre dependió de la racionalidad a la que se opuso" (2008: 329).

La hipótesis de Foster acerca del lugar del surrealismo hacia fines del siglo XX se condice con una trayectoria como la de Švankmajer, cuyo inicio se identifica punto a punto con el surrealismo checo y la efervescencia vanguardista de los sesentas, luego crece artísticamente hacia fines de los setentas y comienzos de los ochentas, madura brindando pequeñas joyas animadas y largometrajes inolvidables y comienza a agotarse creativamente en el cambio de milenio. En una época en la que la belleza compulsiva y el azar objetivo acechan agresivamente desde un afuera global deshumanizado, pareciera no haber lugar para el ejercicio crítico de lo siniestro y el enarbolamiento del sinsentido como bandera de libertad.



Svankmajer's Alice in Wonderland (exhibition in Colchester)

Mucho antes de que el surrealismo se constituyera, animadores pioneros habían abierto ya la puerta de mundos en los que, a través de un arte de la ensoñación, lo consciente y lo onírico formaban parte de una misma realidad. Pronto, sin embargo, los estudios crecieron e iniciaron la senda de un "gran cine", bajo la forma de un pretendido cine-arte en Francia, el *peplum* monumental en Italia o la superproducción en Estados Unidos. Reynaud, Méliès y Cohl murieron olvidados y en la pobreza. Sin embargo, por caminos usualmente poco transitados por los historia del cine y el análisis cultural, la animación sobrevivió con toda su carga surreal en diferentes obras satíricas, realizaciones para niños, publicidades comerciales, producciones independientes y largometrajes que reescribieron para el siglo XX parte del acervo narrativo occidental, a la vez que generaron nuevos clásicos.

En Estados Unidos, luego de pioneros como Blackton, la técnica de animación cuadro a cuadro se transformó en uno de los recursos más explotados en la elaboración de efectos especiales para películas de grandes estudios, arrojando relatos audiovisuales que se debaten entre lo bello de la artesanía y lo sublime que habita en lo monstruoso. En largometrajes dotados de escenas que podrían pasar por obra de vanguardia, los espectadores del siglo XX vieron dinosaurios arrojándose desde el Puente de Londres; un simio gigante con una bella joven en una mano, luchando contra aviones biplano en la cúspide de un rascacielos (*El mundo perdido* [1925] y *King Kong* [1933] respectivamente, ambas animadas por Willis O'Brien); un grupo de cow-boys enlazando un tiranosaurio en el desierto de Arizona (*El valle de Gwangi* [1969], animada por el discípulo de O'Brien Ray Harryhausen); monstruosos tanques de guerra cuadrúpedos que escupen rayos láser en una batalla en un planeta helado; o dos robotizados cadáveres de policías luchando entre sí en las calles de una ciudad ganada definitivamente por un capitalismo salvaje (*El imperio contraataca* [1980] y *Robocop II* [1990] respectivamente, ambas animadas por Phil Tippett). Algunas técnicas del Este europeo se colaron en Hollywood a través de las bellas animaciones para niños de George Pal, antecedente en Estados Unidos de los largometrajes realizados por Henry Selick en solitario o bajo las órdenes de Tim Burton.

La animación digital, desarrollada en laboratorios desde los sesentas, implicó un violento e implacable retorno de la animación pero no ya bajo el signo de la artesanía que implica el dibujo a mano y la confección y manipulación de objetos, sino bajo la fría lógica de la informática. Hacia fines del milenio, desde el corazón mismo de la industria, las técnicas CGI transformaron de manera irreversible el (ya) viejo cine de actores. Mientras el director de *Forrest Gump* (1994) Robert Zemeckis expresaba su

preocupación por realizar películas en el marco de un cine en el que “ya todo era posible”, tras participar en la película animada *Cars* (2006) de Disney-Pixar, el veterano Paul Newman advirtió a las próximas generaciones de actores la necesidad de “patentar sus personalidades” para anticiparse a un cine que prescindiera de personas reales para la actuación.

Gestado por fuera de la lógica comercial que ha hegemonizado al cine desde sus inicios, la obra de animación de Jan Švankmajer representa una de las últimas y más elaboradas expresiones audiovisuales del surrealismo en tanto movimiento y programa estético, a la vez que uno de los más refinados ejemplos de animación con objetos. Por ello, representa también la tardía expresión de un destino y una lógica posibles para el cine, más allá de un proyecto verista que entró en decadencia -o al menos en transformación- en los tramos finales del pasado siglo.

En su esfuerzo por torcer el destino de una curiosidad científica, Méliès y quienes siguieron su camino abrieron en el cine el camino de lo maravilloso, cuyo reverso a lo largo del siglo XX fue lo atroz. El inesperado hallazgo de José Arcadio Buendía -una armadura sellada por el óxido que encierra un esqueleto calcificado con un rizo de mujer colgando de su cuello- no podría ser una figura más pertinente para la imaginería de una vanguardia que señaló como claves de una nueva época alucinada (entre otras) el azar objetivo, el valor de lo anticuado, el autómata, la pulsión tanática y el poder de la seducción⁽¹⁰⁾.



Jan Švankmajer dirige *Alice* (Neco z Alenky, 1988, adaptación libre de “Alicia en el país de las maravillas” de Lewis Carroll)

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. "La industria cultural", en *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Berenguer, Xavier. Pioneros de la animación, en *Boletín de la Sala HAL*, Barcelona: mayo de 1995.
- Costa, Antonio, "El cine mudo", en *Teorías del cine*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Eseverri, Máximo. "Jan Švankmajer, la subversión animada" en periódico *Sin aliento*, año 8, número 10, Buenos Aires, viernes 26 de Abril de 2006.
http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=232:artentrevjsvankmajer&catid=39:catanimacion&Itemid=29
- Fisas, Carlos. *Memorias de la historia*, Barcelona: Planeta, 1991.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- García Fernández, Emilio. *Historia Universal del cine*, vol. 1, Madrid: Planeta, 1982.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Lane, Andy. *Creating "Creature Comforts"*, Londres: Boxtree, 2003.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Rivera, Jorge. "Reynaud, el inventor de sueños", en *Postales electrónicas (Ensayos sobre medios, cultura, sociedad)*, Buenos Aires: Atuel, 1994.

Notas al Pie

- (1) En ese libro, Foster realiza ese ejercicio con artistas como Giorgio De Chirico, Max Ernst o Alberto Giacometti. Probablemente, el abordaje más logrado sea el que practica sobre la obra del alemán Hans Bellmer (ver capítulo 4: "Atracción fatal"). [\(Volver\)](#)
- (2) En el capítulo "La industria cultural" de la *Dialéctica del iluminismo* (1944), Theodor Adorno y Max Horkheimer refieren: "Los dibujos animados eran en una época exponentes de la fantasía contra el racionalismo. Hacían justicia a los animales y a las cosas electrizadas por su técnica, pues pese a mutilarlos les conferían una segunda vida. Ahora no hacen más que confirmar la victoria de la razón tecnológica sobre la verdad. [...] Si los dibujos animados tienen otro efecto fuera de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo, es el de martillar en todos los cerebros la antigua verdad de que el maltrato continuo, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad" (1993: 166-167). Nótese que, a pesar de la caracterización negativa que -al igual que el resto de las manifestaciones de la industria cultural- reciben aquí los dibujos animados, es rescatada una época inicial, emparentada en el texto con otro género cinematográfico, la *slapstick comedy*. [\(Volver\)](#)
- (3) Antes de *Et Cétera*, Švankmajer realizó *The last trick* (Posledni trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara, 1964), *Game with stones* (Hra s kameny, 1965) y *Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll* (1965). A su primera etapa corresponden también *Historia naturae, Suita* (1967), *The garden* (Zahrada, 1968) y *Don Juan* (Don Sanche, 1970). En 1977 Švankmajer concretó *Castle of Otranto* (Otrantský zámek) y, a comienzos de los ochentas, dos obras basadas en relatos de Edgar Allan Poe: *The fall of the house of Usher* (Zánik domu Usheru, 1981) y *The Pit, the Pendulum and Hope* (Kyvadlo, jáma a nadeje, 1983). Una filmografía del animador se completa con *Another kind of love* (1988), *Flora* (1989) y *Animated Self-Portraits* (1989). [\(Volver\)](#)
- (4) Esta y el resto de las declaraciones de Švankmajer han sido tomadas de la entrevista realizada por el autor para el periódico del festival citado: "Jan Švankmajer, la subversión animada" en periódico *Sin aliento*, año 8, número 10, Viernes 26 de Abril de 2006, pp. 1-2. [\(ver en GRUPOKANE\)](#). [\(Volver\)](#)
- (5) Con este nombre hablaré sobre la centenaria técnica de animación de objetos consistente en moverlos levemente de manera regular entre brevísimas tomas, de manera tal que, al reproducir lo filmado, los objetos parecen moverse por sí mismos. Usualmente, en inglés esta técnica recibe el nombre de *stop-motion*. En algunos textos y traducciones españoles, para referirse a los pioneros de la técnica se habla de "pase a manivela". En inglés, el nombre de la técnica suele variar según los materiales a los que se recurre (*p.e. clay animation, cut up animation*). Cuando la técnica es aplicada a actores, se habla de *pixillation*. [\(Volver\)](#)
- (6) En *El cine según Hitchcock*, François Truffaut compara la calidad poética del creador de *Psicosis* con la de Trnka (2000: 24). También el animador escocés Norman McLaren es aludido allí. El elogio, sin embargo, no está dirigido al animador checo sino al realizador inglés, y es destacable no sólo porque proviene de uno de los principales críticos de los *Cahiers du Cinéma* y realizadores de la nouvelle vague, sino porque la tradición a la que Truffaut adscribe, en general, ubicó en el margen a los trabajos de animación. [\(Volver\)](#)

(7) Mientras el programa Lumière de 1895 sumaba a sus vistas callejeras versiones en reversa de una toma (*Demolición de un muro*) o adaptaciones de viñetas de humor gráfico (*El regador regado*), En Estados Unidos Edison agregaba trucas a sus películas, como en el caso de *La decapitación de María Estuardo*, reina de Escocia, también de 1895, en donde, mediante sustitución, la actriz parecía perder su cabeza en la guillotina. Otros pioneros, como el británico G. A. Smith, tuvieron un papel fundamental en la temprana explotación de los recursos del cine más allá del registro puro (uso de lentes, sustitución, fundido, montaje) para generar narración. En estos primeros trabajos, lenguaje y truca se gestan en una experimentación general que tiene por objetivo solucionar problemas narrativos y diversificar el espectáculo visual. Sin embargo, mientras los Lumière optaron por el desarrollo de obras documentales y otros pioneros por relatos breves de ficción que perseguían un verosímil, Méliès y otros creadores que le siguieron abrieron al cine a inéditos mundos de fantasía. [\(Volver\)](#)

(8) <http://usuarios.iponet.es/dardo/revista/plus.html> (consultado el 26/3/09). [\(Volver\)](#)

(9) Tanto las obras como los autores que aquí se presentan no tienen, desde luego, pretensiones de exhaustividad. Definir al pionero de una técnica cualquiera es una acción riesgosa y que en muchas ocasiones, como esta, carece de sentido, porque muchos hombres de la ciencia o el espectáculo trabajaron en técnicas similares aproximadamente en la misma época. Una breve historia de la animación cuadro a cuadro encarada por los estudios de Bristol (Reino Unido) Aardman Animation señala como primeros experimentos los realizados por James Stuart Blackton junto a uno de los más trascendidos pioneros del cine británico, Albert E. Smith. Hacia 1898 ellos realizaron el corto *The Humpty Dumpty Circus* utilizando juguetes. Al año siguiente, Arthur Melbourne Cooper realizó una breve animación con fósforos para el institucional de una fábrica que los confeccionaba. Para la época en la que Blackton daba a conocer sus *Funny Faces*, Cooper concretó otro corto *stop motion*, *Noah's Arc*, y, mientras Cohl presentaba *Fantasmagoría*, Cooper terminó *Dreams of Toyland*. En Estados Unidos, también en 1908, Edwin S. Porter terminó *A Sculptor Rarebit Dream*, que versionaba (a la vez que anticipaba la versión fílmica en dos dimensiones de) los *Dreams of the Rarebit Fiend* del dibujante y luego animador Winsor McCay. El increíble trabajo de animación con insectos *The Cameraman's Revenge* realizado por Ladislav Starewicz en Moscú en 1912 señala ya un elevado manejo y una gran sofisticación de esta técnica (Lane, 2003: 20-21). [\(Volver\)](#)

(10) La imagen citada traza inesperados puentes entre un realismo mágico latinoamericano y el surrealismo francés, en varios sentidos. En primer lugar, el carácter fortuito, inesperado, del hallazgo remite a la *trouvaille* [lo encontrado] surrealista: el objeto encontrado es expresión del "azar objetivo". En tanto lo encontrado es a la vez fortuito y predestinado, existe un componente de reunión, encuentro buscado aunque no dirigido, azar no libre por completo de causalidad. Uno de los ejemplos de objeto encontrado/azar objetivo aportado por Foster es una extraña máscara con la que Breton y Giacometti se topan en el mercado de pulgas de Saint-Ouen en 1934. Se trataba de una media máscara de metal de origen incierto, en la que se combinaban -como en la imagen de García Márquez- elementos militares y amorosos. Para los surrealistas, en su evocación de amor y de guerra, muerte y deseo, al máscara constituye el símbolo psíquico de la ambigua tensión entre lo erótico y lo tanático, la seducción y la destrucción, lo sexual y la muerte, como podría sugerirlo también el esqueleto -presumiblemente masculino- con el rizo de mujer en el cuello. Dos aspectos de hallazgo de Buendía acaban de trazar el arco asincrónico -en el sentido de Bloch- entre la expresión latina y la interpretación europea: el primero es el carácter anticuado del hallazgo. García Márquez precisa que la armadura es del siglo XV, el "cascote de óxido" también es un indicio de antigüedad. Tanto en los primeros surrealistas como en su analista Walter Benjamin puede hallarse la percepción de energías revolucionarias en lo anticuado. Ambos hallaron la valiosa posibilidad de una conexión entre la dimensión psíquica y la histórica en un objeto social postergado. La olvidada armadura oxidada de García Márquez es, en ese mundo, aquello que se halla cuando se busca oro. En segundo lugar, así como el esqueleto remite a lo tanático, la armadura remite al autómata y al doble, que constituyen dos de las principales figuras aludidas y representadas por los surrealistas a propósito de lo siniestro. El trabajo de Hans Bellmer, contemporáneo al ascenso nazi, crítico de la violencia bélica experimentada en la Primera Guerra y de la que se insinúa en una nueva contienda global, hace alusión -al igual que el de otros surrealistas como Bataille- a esta idea de armadura o blindaje que protege a la vez que aprisiona y es "estuche" del hombre racional. Parafraseando el concepto bretoniano del "amor loco" [amour fou], Foster habla de "armor fou" ["armadura loca"] (October, nro. 56, primavera de 1991, citado en Foster, 2008: 191).

Artículo disponible en:

<http://www.muces.es/default2010.asp?menu=actividades&submenu=exposiciones&idoma=&ref=668>

TRANSMUTACIÓN DE LOS SENTIDOS DE JAN ŠVANKMAJER

TRANSMUTACIÓN DE LOS SENTIDOS

Eva Švankmajerová, Jan Švankmajer

Arte, magia e infantilismo

Según el psicoanálisis, la magia es una reliquia del infantilismo. Es el esfuerzo de dominar un objeto y así llegar al placer, algo así como cuando un niño pequeño intenta con diferentes rituales (llanto) dominar el seno de la madre (placer). Pasa analógicamente también con la creación artística. También ella es un esfuerzo de poner el nombre, "apoderarse" y, al final, cambiar el mundo, también ella está acompañada del placer. También ella acaba en una impotencia infantil cara a cara al mundo racional y pragmático (el principio de la realidad). Pero quizás todo ello es todavía un poco más complicado. Puede ser que la magia es el grado supremo de la comunicación emocional con el mundo de la naturaleza. Sólo la magia baja, decaída, intenta abusar de esta comunicación con el fin de su propio provecho, intenta mamar del seno de la naturaleza y succionar y abusar su secreto. Los grandes magos utilizaban los secretos de la naturaleza para desarrollar su propia imaginación y, consecuentemente, para la transmutación de los sentidos, y de esta manera llegaban a un nivel espiritual más alto.

El arte y la magia seguían mucho tiempo el mismo camino. Pero luego, las grandes religiones y la ideología moderna degradaron el arte al nivel de una sirvienta. Los intentos de emancipación del arte moderno liberaron la creación no tan sólo de esta servidumbre, pero también de la magia "infantil", con lo que el arte llegó a la "madurez" estéril. El surrealismo intentó de nuevo juntar la creación con el primitivo pensamiento mágico y devolverle la dimensión mágica.

Lo bajo está siempre muy cerca de lo supremo, lo mágico de lo surracional, lo infantil de los rendimientos supremos del espíritu. Es la razón por la que yo no temería a la palabra "infantil", en mis oídos no tiene connotación peyorativa. La "madurez" de nuestra civilización es, sin embargo, estremecedora. Igual que la madurez del arte contemporáneo, que dejó de alimentarse de la magia "infantil", se hizo pura mercancía y se volcó en los brazos del mercado de arte "maduro".

Pero claro, allí donde se trata del comercio puro y duro, lo infantil molesta y la magia es ridícula.

23-27 Julio de 2007

Artículo completo disponible en: <http://gruposurrealistademadrid.org/node/169>

SEMINARIO: EL SURREALISMO EN SU PRESENTE

23-27 Julio de 2007. Talleres Fuentetaja. Madrid. Director: Eugenio Castro

Con la coordinación de Julio Monteverde, Lurdes Martínez y la asistencia de José Manuel Rojo.

“Los años que siguieron a la Primavera de Praga, durante los que sufrieron el doble aislamiento del estalinismo dominante y de la oposición democrática prooccidental, pero donde los contactos con el exterior fueron más fluidos, el grupo pretendió superar, aunque sin renunciar a ella, su teoría de la función crítica de la irracionalidad concreta mediante lo que denominaron fenomenología de la imaginación, consistente en el conocimiento y sistematización de los fenómenos imaginarios. Lo realizado en este punto será dado a conocer, entonces, en las revistas de los surrealistas parisinos (BLS). Esta fenomenología de la imaginación se orientaría hacia las funciones mitógenas de la imaginación y su capacidad de crear realidad, o al menos de abrir un camino por medio de lo que denominan el nuevo objeto imaginario o tendencia de la imaginación a objetivar y organizar la realidad. Durante este período, años 70 y 80, las actividades lúdicas y experimentales del juego serán la base de la vida colectiva del grupo -ciclos de juegos de interpretación, de analogías, etc.-, posteriormente recogidas en sucesivos números de Analogon. En este terreno cabe destacar la experimentación táctil de Jan Svankmajer -investigaciones sobre el papel del tacto en la renovación de la sensibilidad-.

Unas notas sobre Jan Svankmajer:

Jan Svankmajer (Praga, 1934), está considerado como uno de los directores de cine de animación más influyentes de la contemporaneidad. Su trabajo va unido a una rica tradición de la animación checa, para la que la experimentación con la marioneta (que hunde sus raíces en la tradición popular) se convierte en leit-motiv. Este elemento tiene, en la obra de Svankmajer, un lugar crucial. No en vano, además de estudiar en la Facultad de Marionetas (o títeres, no sé muy bien cómo llamarlo) en la Escuela de Teatro de Praga (DAMU), participó en el Teatro de Máscaras de esta misma ciudad, siendo, además, uno de los directores, entre 1962 y 1964, de la compañía Linterna Mágica.

Miembro activo del Grupo surrealista de Praga desde 1970 (hoy Grupo surrealista checo y eslovaco), toda su obra se nutre de un universo en el que dialogan, precisamente, el imaginario surrealista con la herencia de un cierto manierismo centroeuropeo renacentista (Arcimboldo es una de sus figuras predilectas, y le fascina el gabinete de Rodolfo II, quien precisamente fuera mecenas del pintor italiano afincado en Praga desde 1562 hasta poco antes de su muerte, en Milán en 1593). Curiosamente, y lo dice el propio Svankmajer, tal obra, incluida la cinematográfica, tiene su mayor inspiración, no en otros cineastas o trabajos pertenecientes a esta disciplina, sino en la de pintores como Max Ernst, Giorgio de Chirico o René Magritte, siendo no obstante El Bosco y el citado Arcimboldo dos de sus predilectos. A su vez, ciertos poetas y escritores vinculados a la tradición de lo imaginario, tienen el mismo peso que los anteriores. Nombremos, por ejemplo, a Lewis Carroll (el

nonsense), Edgar Allan Poe (la náusea y el tactilismo), Gustav Meyrink (el Golem, el tactilismo y la alquimia), Villiers de l'Isle Adam o Franz Kafka (el absurdo). Por otra parte, su conocimiento de las técnicas relativas al teatro de marionetas entra en él en estrecha relación con la práctica surrealista del objeto, dando lugar a una experimentación que él ha bautizado con el nombre de tactilismo, que se definiría como el intento de restituir una relación sinestésica entre todos los sentidos, primando el del tacto, a través del cual el ser humano hallaría una manera exaltante, apasionada, primaria y/o atávica de recuperar capacidades relegadas a un plano secundario por el hábito preeminente de otros sentidos, especialmente el de la vista, a todas luces dominante en el campo de las relaciones sensibles. A este experimento se debe la renovación de unos géneros y/o procedimientos que se liberan de sus viejas carcasas y se conceden una vida nueva y en libertad: la "escultura gestual", el "collage táctil", la "marioneta táctil". Si me detengo en este experimento llamada "tactilismo", lo hago porque es uno de los rasgos definitorios de su producción objetual y cinematográfica (sean largometrajes o cortometrajes). Podremos ver cómo todos los personajes, reales o animados, que la cruzan se emplean en la invención de unos artilugios cuya utilidad sólo puede ser concebida a la luz de esa experiencia (táctil) y de ese principio (de placer).

Jan Svankmajer, fiel a la heterodoxia del pensamiento libertario y la conducta libertina, se entrega a legitimar con un humor delirante y a la vez negro, grotesco y en ocasiones tierno, los placeres carnales y mentales del ser humano. Para ello imagina unos métodos y unas prácticas que pone, nunca mejor dicho, en las manos de estos conspiradores. Personas de distinta condición social e intelectual exploran por sí mismas cómo satisfacer las solicitudes de su deseo y hacerlas cristalizar mediante toda una serie de prácticas y representaciones, tantas veces eróticas, en las que se dan cita, con total abolición de moralismo alguno, el fetichismo, el sado-masochismo, el onanismo o el bestialismo. Buena parte de la idea que podamos hacernos de los humores de Eros, pasa ante nuestros ojos y se une a nuestro gusto sin evitarnos sensaciones de gozo o repulsión. Esto lo expresa el director checo de manera metafórica mediante el recurso, constante en él, de toda una serie de elementos líquidos y otras sustancias afines (viscosas y gelatinosas, sobre todo) que son, valga decirlo, completamente familiares, por prácticas y cotidianas. Svankmajer, inspirado dota de una humanidad radical a sus personajes, asistidos por un comportamiento árido y casi estridente que potencia tanto la risa como la terribilidad de sus actos.

En 1987 realiza su primer largometraje, titulado Alicia, inspirado en el relato de Lewis Carroll. Este momento señala un nuevo periodo en su filmografía, siendo también este formato que el que comenzará a predominar. A Alicia le han seguido las siguientes películas: La lección de Fausto (1994), Los conspiradores del placer (1996), Otesánek (2000), Insania (2005)."

09 septiembre 2006

Artículo disponible en: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=159---Jan-Svankmajer:-%3Ci>



Jan Svankmajer: *stop motion* y surrealismo

Por Javier Ludeña Fernández
Introducción

A la hora de escribir sobre **Jan Svankmajer** (1), parto de un sentimiento paralizante muy similar al vértigo, que como pueden ver, aprovecho como ariete para romper el hielo de la hoja en blanco. Esta sensación procede del hecho de que, de todos los artistas que en este monográfico puedes encontrar, ninguno es tan singular como Svankmajer. Son muchos los problemas que se me presentan: para empezar, ni él mismo se considera animador: “[La escuela de animación checa (*Trnka*, *Zema*, *Pojar*, etc)] no significó nada para mí, si acaso, la única película de Emil Radok, “*Johannes Doctor Faust*”, es la única que me interesa de manera especial”; o más en concreto refiriéndose a alguno de ellos: “*Trnka*, y *Zema* también, han elevado sus técnicas hasta la perfección total, pero yo nunca he estado interesado en desenvolver mi carrera en su disciplina, me he negado a mí mismo el limitarme a la animación”. En efecto, así es, y es otra las dificultades para encarar a Jan Svankmajer: siendo aparte de cineasta, ceramista, escultor, diseñador, ilustrador y poeta, es inseparable cada una de estas facetas de las otras, pues forman un todo sin diferencias de peso. Más difícil todavía, el artista ni tan siquiera está interesado en “lo narrativo”, en el sentido habitual. Incluso desde antes de haber ingresado oficialmente en el movimiento surrealista checo en 1974, Svankmajer fue siempre un surrealista, y su arte está emparentado con el de Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miro, Marcell Duchamp o Man Ray. Dalí, colaborando con Luis Buñuel, ya picoteó el cine en su momento con “Un perro andaluz” (“*Un chien andalou*”, 1929) y “La edad de oro” (“*L’Age d’or*”, 1930), y Man Ray hizo lo propio con “*Le Retour à la raison*” y otros trabajos en corto. ¿Qué habría pasado si Dalí o Ray hubieran hecho muchas películas? La posición de Jan Svankmajer frente a la creación cinematográfica es deudora de la actitud de éstos, y es más probable que citase entre sus influencia al Bosco y al Conde de Lautremaunt que a de cualquier director de cine, ni tan siquiera de cine fantástico o animado. Al lado de esta especie de supra-cineasta, hasta Pier Paolo Passoli, otro multidisciplinar, parece un clásico. En cualquier caso, Jan Svankmajer es el único habitante de este cuaderno que tienes en las manos que expone en la Tate Modern de Londres, en donde es vecino de escultores, pintores e instaladores como Louise Bourgeois, Ólafur Elíasson o Bruce Nauman, que no es que tengan demasiado que ver con Ray Harryhausen, Tim Burton o George Pal. Para terminar de disparar la complicación, a pesar de estar considerado uno de los nombres más importantes del Arte Contemporáneo (como queda refrendado por su inclusión en la Tate), sus exposiciones de artefactos inventados, esculturas, montajes o dibujos apenas han sido vistos alguna vez fuera de Praga, ni en Nueva York, Londres o París, siendo lo único encontrable, y sólo gracias al video y DVD en colecciones *de culto*, sus películas.

Pero en un dossier como éste no podía faltar un autor como Jan Svankmajer, por muy escurridizo que sea y por mucho que su obra prometa hacerme la vida imposible en el rato que dure este artículo. Él no sólo ha cultivado a menudo la animación fotograma a fotograma, sino que lo ha hecho internándola en unos mundos imaginarios particulares y maravillosos. El hecho de tratarse de un cineasta *experimental* (qué etiqueta más antipática) no sólo le coloca a la vanguardia de todos sus

colegas, sino que le convierte en uno de los más influyentes creadores de stop-motion, modelo para otros artistas tan importantes a su vez como los **hermanos Quay**, **Henry Selick** (“Pesadilla antes de Navidad” o “James y el melocotón gigante”) o John Lasseter (“Toy Story” o “Coches”), que se declaran todos entusiastas de su obra (los hermanos Quay incluso le pusieron como título a uno de sus más celebrados cortos: “El gabinete del Dr. Svankmajer”). Fuera del mundo de la animación, Tim Burton, Terry Gilliam, Jean-Pierre Jeunet o la escritora Angela Carter también han reconocido el ascendente que el artista checo tiene sobre ellos. Exceptuando los hermanos Quay (a los que podríamos unir a Adam Jones, el creador de los videoclips del grupo de metal progresivo Tool), cuya obra heteróclita aún si cabe más críptica y misteriosa también está dedicada a la exploración trascendente de nuevas posibilidades del cine (es decir: otros *experimentales*, con perdón), todos los demás son, como sabemos, creadores de mundos de fantasía más inteligibles, con sus ramalazos surrealistas (Jeunet, Gilliam) o no. Y es que, al fin y al cabo, la obra de Svankmajer no deja de ser producto de la imaginación, y por ello libremente interpretable, y dada la enorme cantidad de niveles en los que ésta se puede admirar, en el caso de nuestro artista la diversidad de razones para interesarse por ella tienen a lo infinito.

Antecedentes biográficos

Nacido en 1934 en Praga, donde ha pasado su vida entera a pesar de las dificultades políticas, Svankmajer se interesa por el arte desde niño, y en la adolescencia sufre su primer enamoramiento intelectual sobre la obra del escritor Karel Beige, fundador del grupo surrealista checo. Acto seguido descubre a Salvador Dalí a través de las ilustraciones que acompañan un libro soviético, en cual se desacredita al arte del español por “*clara muestra del degenerado y decadente arte burgués*”. Lejos de conseguir el efecto pretendido, el libro excita la imaginación del joven y acaba de determinar su vocación. Ingresaba en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga, y después continúa sus estudios en la Escuela de Artes Escénicas, en la rama de Marionetas, dirección y diseño. Entre tanto, se empapa de teatro y cine de vanguardia ruso (el único al que tiene acceso dentro del bloque comunista, recuerden: la guerra fría), de Eisenstein y Dziga Vertov a Meyerhold, Tairov u Oskar Schlemmer. Tras la muerte de Stalin en la URSS y la subida al poder de Nikita Krushev, se produce un moderado deshielo en el eje del Este, y los estudiantes e intelectuales interesados tienen por primera vez acceso a la obra de Luis Buñuel, Max Ernst, Dalí o Miró.

Una vez graduado, Svankmajer forma parte del Teatro D34, en donde realiza su primera adaptación de “Don Juan”, y después pasa a trabajar como diseñador y director en el Teatro de Marionetas del Estado en Liberec. En 1958 consigue su primera colaboración importante como marionetista en el film “Johannes Doctor Faust” de Emil Radok, la única película de animación que él ahora considera importante y de la que suele decir que no ha sido reconocida lo suficiente. A lo largo de su vida, volverá a encontrarse y colaborar repetidas veces con Radok. Más o menos en ese momento terminaría su etapa de formación, y desde la década de los 60 tomaría el timón de sus propias creaciones. Funda el Teatro de las Máscaras dentro del Teatro Semafor, con el que representa obras de teatro de vanguardia de Vitezslav Nezval y Jiri Mahen. Más tarde pasa a otro teatro, el mítico La Linterna Mágica, en donde realiza innovadoras representaciones multimedia. Pinta, dibuja y expone sus obras en galerías o en los propios teatros. En 1962 el pintor Vlastimil Benes y el escultor Zbynek Sekal le invitan en persona a que se una al grupo Maj. Escribe poemas, y como enésima actividad de tan febril creatividad, en 1964 rueda su primer cortometraje: “**The Last Trick**” (“*Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara*”)

A lo largo de estos cuarenta años, Jan Svankmajer ha filmado veintisiete cortos y cuatro largometrajes, y eso sin haber dejado de esculpir, fabular artilugios extraños, diseñar, dibujar o pintar. Reiterándome en lo que decía al comienzo de este artículo, el alcance de su obra global excede el propósito de esta revista y de nuestro monográfico. Me ceñiré pues a la parte cinematográfica y trataré de acotar los datos interesantes según resulten más útiles.

Svankmajer y la animación

Si Svankmajer no se considera a sí mismo un animador, está claro que domina la técnica y que ha encontrado en este medio el único vehículo propicio para plasmar de manera física y concreta sus visiones surrealistas. Como si Dalí hubiese querido traspasar al celuloide sus ilusiones de relojes blancos, elefantes zancudos y jirafas en llamas, más allá del atrezzo y el diseño de escenografía (como en el film "Recuerda" -"Spellbound"- de Hitchcock), no parece haber otra manera plausible de hacerlo que echar mano de los efectos especiales y la animación. El noventa por cierto de la obra de Svankmajer es por entero animada o contiene pasajes importantes en los que se usan técnicas de stop-motion.

"**The Last Trick**" ("*Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara*"), su primer trabajo cinematográfico, contenía pocos elementos propiamente animados, más bien se trata de un guiño a **George Mèliès** (el padre del cine de ficción, y otro gran animador) y sus cortometrajes vodevilescos, rodado con técnicas propias del *Teatro Negro* tradicional bohemio. Pero ya contenía una buena cantidad de trucajes y efectos de montaje, similares al concepto del "fotograma a fotograma". Sin embargo, sus siguientes cortos, la pareja natural formada por "**Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll**" y "**Juego con piedras**" ("*Hra s kameny*") ambos de 1965, ya son curiosas exhibiciones animadas. Estos dos cortos tempranos ya dejan patente que a Svankmajer la animación le interesa tanto para dotar de vida a objetos que no la tienen, como para **transmutar** elementos en otros. Luego, a lo largo de toda su carrera, serán muy pocos los trabajos que no contengan como mínimo una parte animada (un ejemplo de estas contadas excepciones: "**The Garden**" -"*Zahrada*", 1968; incluso en su última película conocida -acaba de terminar otra, de nombre "**Sileni**"-, "**Otesánek**" -The Little Otik o Greedy Guts en sus pases internacionales en festivales-, contiene escenas animadas).

Objetos en movimiento o en transmutación

Pero los personajes de Svankmajer, a diferencia de los de sus colegas los animadores convencionales, no son muñecos con aspecto humano ni tan siquiera animales o criaturas fantásticas: a él le interesan más los objetos de uso cotidiano, ya que al dotarlos de movimiento no está buscando contar una historia o un cuento (ni para adultos ni para niños), sino plasmar un arrebató psíquico visceral, un monstruo de la razón surgido de las entrañas aparentemente irracionales de la psique y los sueños, y una visión subversiva de nuestro mundo. En "**Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll**" y "**Un juego con piedras**" son las piedras y sus texturas las que se metamorfosean y se rompen una y otra vez, como en una especie de coreografía estética no exenta de connotaciones subliminales (el momento de "Un juego con piedras" en que las piedras se parten entre sí es doloroso y bastante inquietante por alguna razón psicológica) que remitiéndonos al expresionismo abstracto presagian ya esa joya de la década de los 80 que será "**La caída de la casa de Usher**" ("*Zánik domu Usheru*", 1981), de la que hablaremos más adelante. En gran parte de sus cortometrajes tempranos vuelve a repetirse una y otra vez el tema de la metamorfosis de la materia: como muestra la serie animada "**Et cetera**" (1966) o "**El diario de Leonardo**" (1972)

Sin embargo, a Svankmajer lo que más le interesa son las cosas. El artista, que se confiesa coleccionista de cosas que encuentra en anticuarios, selecciona con cuidado cada objeto que sale en sus películas. "*Para mí, los objetos siempre estuvieron más vivos que las personas, porque perdurarán más y son más expresivos*". Los objetos son muy importantes, no tanto en su valor por sí mismos, sino por el modo en que los conferimos significado nosotros, proyectando sobre ellos partes de nuestras emociones sobre las que siquiera tenemos control. En realidad, todos somos animadores de objetos. La manera en la que una simple cosa puede zarandear nuestra memoria y evocarnos emociones de todo tipo, es un acto de creación mágica y fascinante, transferimos alma a lo inanimado. La pasión de Svankmajer por las cosas le ha llevado a inventar y diseñar extravagantes objetos surreales de misterioso uso y series enteras de máquinas (que pueden mezclar partes orgánicas con partes mecánicas) en su faceta de diseñador, escultor, pintor o dibujante, como su célebre colección de máquinas masturbatorias o sus sugerentes variaciones de objetos de uso diario con delirantes

variaciones táctiles.

Como cineasta, explora la identificación psicológica de las personas con las cosas, dándoles todo el protagonismo a éstas últimas o reemplazando a la gente que normalmente las usarían por ellas. En **“Picnic con Weissmann”** (1968), asistimos a un imposible picnic de una idílica tarde de verano en el que participan un traje, un armario, una mesa, una cama y otros objetos. Cada uno de ellos se comporta como lo haría un ser humano que descansase tendido al calor de la tarde. En sus películas además, se dan cita la nostalgia y el deseo de retener el tiempo con la decadencia y la violencia que en un momento u otro irrumpe. Sus objetos suelen ser rústicos o antiguos, y la mayoría de las ocasiones evocan al contenido de un cuarto de juegos o de la casa de la infancia. En **“Jabberwocky”** (1970) los juguetes y las muñecas de una casa de muñecas cobran vida, en **“El piso”** (*“Byt”*, 1968) o **“Una semana tranquila en casa”** (*“Tichý týden v dome”*, 1969) los personajes humanos son observadores atónitos de demenciales escenas de acción entre muebles, material de escritorio o partes de una casa. Ese estilo se mantiene a lo largo de toda su carrera como director, hasta los 80 con las feroces botas y las patatas vivas de **“En el sótano”** (*“Do pivnice”*, 1983) y más allá, a nuestros días: en el largometraje **“Otesánek”** (2000) una mujer que desea fervientemente tener un bebé adopta como hijo a un tronco de árbol, sobre el que ella proyecta toda la ternura de un recién nacido natural.

En el largometraje **“Alicia”** (1988) encontramos una enorme cantidad de visiones de objetos que podrían estar sacados todos del desván de un colegio, tan vez ese desván en el que la aburrida Alicia juega a tirar piedrecillas dentro de una taza de té, esperando que el conejo blanco venga a guiarle hasta un mundo con muchas más posibilidades: un conejo blanco que es un espécimen disecado que ha cobrado vida y al que se le sale el serrín de dentro, y que la conducirá a un interminable laberinto subterráneo al que se accede a través del cajón de un pupitre, con cuidado de no pincharte con el compás o el cartabón. Toda la experiencia de Alicia en el particular mundo de maravillas-objeto de Svankmajer es como un vívido sueño a través de los objetos que representan el sistema educativo: aulas, tinteros, escuadras y cartabones, colecciones de animales disecados para una lección de ciencias, tarros con muestras para una de química, etc. En **“Amor de carne”** (*“Meat Love”*, 1989, realizado para la MTV), asistimos a la historia de amor, cortejo, primera cita, baile y sexo, entre dos filetes. Lamentablemente para ellos, su idilio se termina abruptamente cuando los echan a la sartén para cocinarlos, por lo menos juntos.

Otra de las principales obsesiones de Jan Svankmajer la encontramos en la obra del pintor manierista milanés **Giuseppe Arcimboldo** (1530 – 1593), consumado maestro de lo grotesco y lo alegórico, cuyas obras de incierto significado esotérico levantan tantas pasiones entre los aficionados al surrealismo como las del Bosco. Su serie de retratos realizados a base de yuxtaponer elementos naturales o materiales en *collage*, como su célebre tetralogía sobre las estaciones, la de los elementos (tierra, aire, fuego, agua), los dípticos de “El jardinero” o “El cocinero”, su “Flora”, “El bibliotecario” o el retrato del monarca “Rudolf II”, han sido sistemáticamente diseccionadas y homenajeadas en la obra de Svankmajer. La voluntad de conquista de lo natural y lo irracional, paradigmas del individualismo, ven su reflejo perfecto en estos seres hechos de cosas (que a su vez se alimentan en su significado involuntario, como hemos visto, de la propia persona), y sobre todo de cosas naturales, tales como frutas, hojas o restos de animales.

En **“Historia Naturae, Suita”** (1967) compuso otro de sus primerizos frisos audiovisuales animados, estudio en diez capítulos del orden natural partiendo de la danza (o el ataque, según se mire) de restos óseos de cada uno de los estratos evolutivos. **“El osario”** (*“Kostnice”*, 1970) es una especie de místico viaje en forma de videoclip con música de Zdeněk Liska, compuesto sobre el montaje lleno de intención de distintos planos del osario de Sedlec, cerca de Kutná Hora, a 90 km de Praga. Un *mementos mori* en toda regla, en donde la muerte se convierte en Arte merced a montañas de huesos de muchos cientos de seres humanos dispuestos de maneras decorativas. En **“Posibilidades de diálogo”** (*“Možnosti dialogu”*, 1982), uno de los tres intentos de entendimiento que se muestran, precisamente el más

violento y que representa la intolerancia, está protagonizado por dos seres de silueta humana formados por *collages* de objetos. También en el hombre en autoconstrucción de **“Oscuridad / Luz / Oscuridad”** (“Tma/Svetlo/Tma”, 1989) hay mucho de *collage*, pero sin duda el más representativo de todos es **“Flora”** (1989), que no sólo alude de manera directa al cuadro homónimo de Arcimboldo, sino que además presenta a un personaje “arcimboldiano” atado a una cama mientras las verduras y la vegetación que componen su cuerpo se van pudriendo a ritmo acelerado (éste es uno de los trabajos de Jan Svankmajer que se exponen en circuito cerrado en la Tate Modern).

Surrealismo y subversión

En 1970 el escritor Vratislav Effenberger invita a Svankmajer a unirse oficialmente al Grupo Surrealista Checo, el único que todavía existe en la actualidad y desde los tiempos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, incluso cuando los ecos de André Breton y sus correligionarios de París están cada vez más apagados. A pesar de todo lo surrealista que ya era su trabajo en solitario antes de ese momento, el artista declara: “fue cuando conocía a Vratislav Effenberger que me di cuenta de hasta qué punto mis ejercicios de surrealismo hasta la fecha habían sido superficiales.” A partir de entonces comienza sus experimentos de arte táctil, diseña sus máquinas masturbatorias, publica en “La civilización surrealista” o comienza a trabajar en su *Kunstkammer*, su *chateau* surrealista en Horni Stankov, cerca de la frontera con Alemania (algo así como la Casa Teatro Dalí de Figueras).

En sus obras cinematográficas, se puede decir que algunos de sus primeros trabajos, de **“Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll”** a **“El diario de Leonardo”**, pertenecerían a lo que podríamos llamar *manierismo surrealista*. A partir de **“El jardín”** (“Zahrada”, 1968) se detecta sin embargo una clara intención de escharbar dentro del subconsciente, más allá de la mera huida de lo narrativo o de la abstracción de los conceptos visuales. “El jardín” es, de hecho, uno de sus primeros trabajos expositivos en lo narrativo, es decir, cuenta algo, si bien lo que cuenta no está gobernado por las leyes “lógicas”. Se trata de la historia de dos hombres, que al comenzar el corto están orinando uno frente a al otro en la misma taza en medio del campo, que a continuación cogen un coche y se van a casa de uno de ellos, a conocer a su mujer. Allí, el otro hombre descubre que su amigo tiene una verja de lo más peculiar alrededor de su hacienda, compuesta por una cadena de seres humanos cogidos de las manos. Cuando los dueños de la casa no miran, las personas que forman la verja atienden sus propios asuntos, juegan entre ellos, se relajan... Pero cuando el dueño mira, la verja humana vuelve a su rígida posición. El asombrado visitante le pregunta a su anfitrión que cómo mantiene a la verja viviente en su sitio sin que sus integrantes se escapen, y no sabemos qué le contesta el otro al oído que, tras oírlo, el invitado corre a unirse a la cadena de la verja para siempre. En realidad, es más “kafkiano” que surrealista.

Verdadera y decididamente surrealista es ya **“El piso”** (“Byt”, 1968), en el que un único personaje humano (un actor, vaya) se encuentra aparentemente prisionero en un piso del que no puede salir, sólo puede mirar por unos agujeros, y dentro del cual sufre toda suerte de ataques y perrerías por parte de objetos animados por *stop-motion*. En **“Una tranquila semana en casa”** (“Tichý týden v dome”, 1969) tenemos a otro único personaje del que no sabemos nada, más que viste de camuflaje y actúa como si le persiguiese alguien. En su nerviosa escapada se dirige a una casa, en la que entra y se queda una semana entera. Cada día de esa semana se asoma por unos agujeros, y por ellos ve escenas tan dantescas como fascinantes entre objetos animados. Tras ver cualquiera de las escenas, el tipo apunta en un calendario que ha pasado otro día y a continuación se va a la cama. En **“El diario de Leonardo”** (“Leonarduv denik”, 1972) se intercalan alternados fragmentos animados sobre las obras más fantásticas de Leonardo da Vinci y escenas cotidianas de la vida checa sacadas de contexto. En **“Oscuridad / Luz / Oscuridad”** (“Tma/Svetlo/Tma”, 1989) se da una situación insólita: una habitación, se da la luz, y vemos que hay dos puertas y una ventana. Entran dos manos sueltas por las puertas, y después dos ojos, y después dos orejas... así sucesivamente. Un hombre se va desarrollando de la nada. Ya está casi formado, entonces unos aldabonazos se escuchan en una puerta. Algo trata de entrar con una violencia desesperada, echándolo todo abajo. El hombre se asoma por la ventana, y lo

reconoce: es su pene. Tras echarle un cubo de agua por encima, el pene cede y entra pequeño y manejable. Continúa la construcción del hombre, se hace los brazos y las piernas, al final está completo. Tan completo que ya no cabe en la habitación, da con el techo y está retorcido como un contorsionista, y ni siquiera va a caber por las puertas. ¿Acaso no habría sido mejor no formarse? En “**Comida**” (“*Jídlo*”, 1992) se dan tres escenas: en la primera un hombre entra en una habitación y encuentra a otro inmóvil sentado en una mesa: se supone que no es un hombre, sólo lo parece, en realidad es una máquina dispensadora de comida rápida. El hombre que ha entrado se sienta, lee las instrucciones y le mete una moneda en la boca al otro, luego le mete el dedo en un ojo, y la máquina comienza a funcionar. Del pecho del segundo tipo se abre una compuerta con un montacargas, y por allí sube la comida. Faltan los cubiertos, que el comensal tiene que arrancarle al hombre-dispensador de comida por las orejas. Una vez que lo tiene todo y que ha comido, el consumidor siente una repentina rigidez: se convierte él en sí mismo en un hombre-máquina dispensador de comida, y el otro, el que estaba hasta ahora retenido en esta tarea, sale de su trance y puede irse. Este proceso se da una y otra vez, y al salir el hombre liberado observamos una fila inmensa de personas hambrientas que esperan a entrar a comer sin conocer el proceso. En el segundo segmento, un par de hombres, uno un oficinista y el otro un tipo de aspecto informal, llevan a cabo un delirante pique que parece un guiño a “**La quimera del oro**” de Chaplin: están en un restaurante, y como no les atienden, terminan por comerse todo lo que hay sobre la mesa, la propia mesa, sus ropas y finalmente el uno al otro; en el tercer segmento, un grupo de personas está cociéndose un pedazo de sí mismo.

Y así sucesivamente, podríamos seguir destripando los argumentos surrealistas de los cortos y películas de Svankmajer, de los cuales son tan importantes las imágenes en sí como los atractivos conceptos que maneja.

Cada una de estas escenas ha sido muy analizada y tienen ciertos sentidos, no porque el autor haya buscado una codificación símbolo–significado, ya que de ser así no se trataría de auténtico surrealismo. Son imágenes que tienen sentido dentro de lo visceral, remiten a momentos normales de la vida y como en los sueños extraen de ellos lo primero que al artista siente, consiguiendo a su vez sensaciones extra-rationales en el espectador. Hay en esto algo muy inquietante para los regímenes que pretendan el control sobre las personas, ya que al fin y al cabo de lo que estamos hablando es de una revolución interior. Nunca nadie podrá arrebatarnos nuestra imaginación. Jan Svankmajer nunca ha sido un artista explícitamente político, pero por las características de lo que hace fue un personaje muy incómodo para el régimen totalitario comunista que hubo en Checoslovaquia desde el final de la Segunda Guerra Mundial y hasta la Perestroika y la caída del muro de Berlín. Lo peor de un artista que no cuenta cuentos, es que nunca sabes si de lo que está hablando es precisamente... de ti. Por añadidura, a un régimen con ánimo de perpetuarse no le interesa que la gente interprete por su cuenta, que tenga capacidad crítica o que desate su individualismo.

En su obra, surgida de la espontaneidad, se entremezclan toda clase de intereses e imágenes, y algunas no pueden evitar estar imbuidas de ciertas influencias del clima político: el protagonista de “**Una tranquila semana en casa**”, de alguna manera parece un evadido político, y lo que se cuenta, justo después del fracaso de la Primavera de Praga, podría ser una alusión a la imposibilidad de hacer algo más que observar unos sueños que se malogran. En “**El diario de Leonardo**” las imágenes de la vida checa mostradas no sentaron nada bien a las autoridades, que prohibieron a Svankmajer hacer películas durante los siguientes siete años. En “**Posibilidades de diálogo**” asistimos atónitos a los intentos de comunicación de tres sucesivas parejas de personas (animadas fotograma a fotograma) condenadas a no entenderse y a hacerse daño. Excepto la segunda pareja, que son un hombre y una mujer, la primera y la segunda sostienen un forcejeo dialéctico traducido de forma física en violencia, mutación de la carne, o agresión en una especie de versión carnal del juego del “piedra, papel, tijera”, símbolo de la violencia subyacente que hay en toda conversación en la que se desea convencer (dominar). En “**Juegos viriles**” (“*Muzné hry*”, 1988) toma como tema el fútbol, pero a él no le interesa tanto el juego en sí con el balón como la metáfora del enfrentamiento y el intento de victoria con todo lo

que de violento tiene eso, y la alienación hacia el espectador. Muchos de los trabajos de Svankmajer giran en torno a piques que acaban por la fuerza y mediante la autodestrucción: “**El último truco**”, “**Posibilidades de diálogo**”, “**Juegos viriles**”, “**Comida**”... En “**El pozo, el péndulo y la esperanza**” (“*Kyvadlo, jáma a nadeje*”, 1983), al estar contado con cámara subjetiva el prisionero del relato de Edgar Allan Poe es el propio espectador, y sus captores, a falta de más información, pueden ser cualquier sistema opresor, impresión acentuada por las escenas católicas de dominación que se ven en las paredes móviles de su celda. Y así sucesivamente. Los objetos fuera de su sitio de Svankmajer, su libre sexualidad, sus personajes dolientes, su mirada crítica y única hacia la realidad, le granjearon siempre problemas con la censura pro-soviética, que le hizo la vida imposible durante décadas, llegando hasta el extremo comentado de prohibirle el hacer películas.

A la caída del régimen socialista en 1989 con la llamada “revolución de terciopelo”, la censura comunista es abolida, y Svankmajer se une a las celebraciones y desquites con un cortometraje cínico y revanchista: “**La muerte del stalinismo en Bohemia**” (“*The Death of Stalinism in Bohemia*”, 1990), en el que repasa con sorna la historia del comunismo en su país: de una estatua de piedra de Stalin, por medio de cesárea y en medio de vísceras, nace un busto de Gottwald, el fundador del Partido Comunista Checo. El corto trata de forma alegórica el evolucionar de su régimen, incluida la esperanzadora ascensión de Dubcek y su Primavera de Praga, frustrada por la fuerza por los tanques soviéticos y la imposición a la fuerza del neo-stalinismo. Al final del corto, el líder ruso Mijail Gorbachov y su Perestroika devuelve a los países del Este su autonomía, y la caída en serie de las dictadoras comunistas en torno a 1989 se celebra en todas las calles. Sin embargo, por lo que a Svankmajer respecta, la lucha contra el comunismo totalitario no ha hecho más que dar otro paso, y del busto de Gottwald nacen nuevos fantasmas en las cabezas de los ciudadanos, responsables ahora de que aquello no vuelva a suceder.

Por lo general Svankmajer nunca ha sido tan gráfico en sus tesis, más interesado en el mundo interior, pero comprensiblemente, después de tantos años de represión, estaba loco de ganas por meterse en el tema.

Arte táctil

A partir de los años 70, Jan Svankmajer comienza a experimentar con lo que él mismo llamaría “arte táctil”: el tacto es el sentido que más ha sido dado de lado por el arte, cuando sin embargo, es posiblemente el principal para el desarrollo psicológico del individuo, ya desde el útero materno, en el que el contacto con la madre es meramente táctil o por lo menos empático por proximidad. Por esa razón, comenzó a experimentar sobre modelos de dioramas escultóricos que el espectador tocaba, e inventó objetos modificados cuya utilidad extendida consistía en un mayor contacto o sensualidad: sillas con formas en relieve en los asientos, cucharas que te tocaban la lengua al llevarlas a la boca, y otras fantasías igual de inservibles pero de concepto revolucionarias. Jugó así mismo con la **sinestesia**, esa particularidad psicológica que tienen algunas personas de *ver* olores, *oír* colores, relacionar texturas táctiles con sabores, etc. Si bien esta cualidad no se puede aprender, sí que se puede en cierto modo inducir a su impresión similar, algo así como cuando la decoración de una habitación en cierto color nos hace sentir frescor, o la contemplación continuada de un bodegón muy realista nos hace creer que estamos percibiendo el olor de las naranjas...

El cine es un medio audio-visual, en el que no hay cabida para el espectador toque los objetos proyectados en la película, pero Svankmajer utilizó técnicas para provocar pequeños estados de **sinestesia** y afectar al espectador como si estuviera tocando el motivo de la película. Sus ensayos sobre texturas de piedra y restos animales y vegetales van por ese sentido, pero su logro más importante al respecto es “**La caída de la casa de Usher**” (“*Zánik domu Usheru*”, 1981). En este corto, adaptación del relato de Edgar Allan Poe bastante fiel dentro de sus peculiaridades, el protagonista de la narración es la casa: la decadencia psicológica de Roderick Usher y todo lo que el relato de Poe, que es

leído en off, nos narra, en la película se puede observar a partir de la decadencia y la transmutación de la piedra. Según aumenta el estado mental enfermizo de sus inquilinos, el olor a muerte y putrefacción, el regreso de la amada de la tumba, el desmoronamiento final... todo se refleja en la piedra, en la cualidad táctil de la piedra, que por medio de su textura, color, animación, iluminación, etc, se traspasa al espectador. El relato, lejos de ser una extravagancia sin acción, funciona, no es difícil de seguir y en efecto, la piedra traspasa la pantalla.

Literatura

Como se ha dicho previamente, y se ha ido viendo en diversos títulos mencionados, algunas de las obras de Svankmajer, a pesar de todo su individualismo, son adaptaciones literarias. También dimos antes la razón para ello: el régimen comunista prohibió el ejercicio de su obra durante bastantes años, y cuando el castigo le fue levantado se le obligó a que sus películas sólo pudieran estar basadas en textos de literatura clásica. Claro que esto no impidió que nuestro autor siguiese haciendo lo que le viniese en gana, sólo tuvo que elegir los textos adecuados, todos ellos de enorme compatibilidad surrealista y escritos por autores de afinidad espiritual con él, tales como **Lewis Carroll** o **Edgar Allan Poe**.

A Carroll le adaptó dos veces: la primera fue "**Jabberwocky**" ("*Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta*", 1971), poema que a Svankmajer le sirve como pie para una evocación a la infancia a través de muñecas animadas y un cuarto de juegos como primer mundo surrealista que uno conoce. La segunda vez fue algo más literal y al menos recogió la esencia del texto: "**Alicia**" (1988), en el que el esquema general del relato escrito le sirve como columna para desviarse hacia una de sus recurrentes fantasías con marionetas, objetos vivos, elementos que mutan, etc. De Lewis Carroll llegaría a decir: "*no es que sea mi escritor favorito, pero está claro que estamos del mismo lado del río*". A Svankmajer le interesa de él sus veladas referencias esotéricas (hay quién lee "Alicia a través del espejo" como un manual de saberes ocultos).

A Edgar Allan Poe le adaptó también en dos ocasiones, ambas ya comentadas: en "**El pozo, el péndulo y la esperanza**" opta por una adaptación también fiel pero centrada en la observación angustiada del entorno por medio de la cámara subjetiva. Es un corto "táctil" también en muchos sentidos, en el que las paredes, el péndulo, las cadenas y la piedra de la mazmorra son protagonistas y ejercen un poder magnético sobre el espectador. A "**La caída de la casa de Usher**" no le haríamos justicia ni aunque le comentáramos dos veces, y como el espacio apremia me atengo a lo ya dicho.

Además, Svankmajer ha adaptado la novela corta seminal de lo que se dio en llamar *novela gótica*: "**El castillo de Otranto**" ("*Otrantský zámek*", 1977). El relato en sí ya era otro precedente del surrealismo: en el patio de un castillo en la Edad Media cae una mañana un yelmo gigante, que posiblemente un ser gigante va a venir a buscar. A nuestro artista esto le sirve sólo como cuartada para contar una historia ambientada en nuestros días entre un periodista y un investigador arqueológico, y establecer un duelo entre pragmatismo materialista y libertad de fantasía. El duelo está a punto de ganarlo el periodista pragmático, pero al final ocurre algo que lo desestabiliza todo.

Por último, muy notables son las influencias que hay dispersas por toda su obra de Goethe. Como paradoja, el "**Fausto**" ("*Faust*", 1994) de Svankmajer está más basado en la versión de Christopher Marlowe (1564 – 1593), si bien también tiene elementos de la de Goethe e incluso de la ópera de Charles Gounod (1818 – 1893) o de la novela de Christina Grabbe (1801 - 1836), es decir, de los principales que han tratado la leyenda. La historia de Fausto es la historia del eterno dilema entre seguir dentro de la sociedad o desatarse y alcanzar una experiencia mayor a costa de renunciar a otras cosas. Para Svankmajer, es también una historia de alquimia.

Cabe destacar, por último, su versión filmica de "**Don Juan**" ("*Don Sanche*", 1970) con marionetas, todo un alarde técnico y un trabajo visualmente maravilloso y textualmente muy cuidado, pero algo menos personal.

Alquimia

Entre los objetos que se muestran en los trabajos cinematográficos de Svankmajer hay muchos objetos de laboratorio alquímico y símbolos que sólo tienen sentido para los iniciados en los saberes de Hermes Trimegisto. Es especialmente palpable en **"Fausto"**, pero también en **"Alicia"** y cuanto más avanza la obra.

Marionetas

Aparte de **"Don Juan"**, Svankmajer ha rendido homenaje a la tradición titiritera checa en diversos apartados de su obra, desde el corto **"Punch y Judy"** (*"Rakvickarna"*, 1966) enteramente filmado de esta manera, hasta las escenas en el teatro de marionetas del **"Fausto"**. En general, sus personajes humanos (los actores) suelen ser algo abstractos, y en **"El último truco"** incluso llevaban máscara, como muñecos (esos personajes-cosa, por lo tanto perfectos para los propósitos de nuestro autor)

Infancia

Para Svankmajer la infancia es el alter-ego, y en sus niños se busca a sí mismo. Su corto más autobiográfico, **"En el sótano"**, está protagonizado por una niña que es un precedente a **"Alicia"**, y que al bajar al sótano a buscar unas patatas se encuentra un mundo terrible y maravilloso: allí abajo vive un pedófilo que duerme en una cama de cartón, y hay botas rabiosas y otros monstruos. En el resto de cortos, hay juguetes que cobran vida, alusiones al cuarto de los niños o al pasado, la infancia, esa patria.

Largometrajes

Aunque le costó muchos años pasarse al formato largo, desde los años 80 a nuestros días Svankmajer ya ha dirigido cinco largometrajes: **"Alicia"**, **"Fausto"**, **"Los conspiradores del placer"** (1996) y **"Otesanek"** (2000). Acaba de terminar **"Sileni"**, su nueva película. Espero tener la oportunidad de hablar de ella muy pronto.

21 Abril 2006

Artículo disponible en:

http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=232:artentrevjsvankmajer&catid=39:catanimacion&Itemid=29

LA SUBVERSIÓN ANIMADA Por Máximo Eseverri.

(fecha de realización: Abril 2006) / ISSN 1852-8317 (originalmente en el diario *Sin Aliento* #10 del 8º Bafici, Viernes 21 de Abril 2006)



Entrevista con Jan Švankmajer



El animador checo es uno de los más talentosos. El desarrollo de una técnica admirable y sin parangón apenas le ha servido, al parecer, para llevar a cabo un proyecto artístico en el marco de un credo -el surrealista- en el que los sueños y la realidad, amalgamados, van dictando qué expresar.

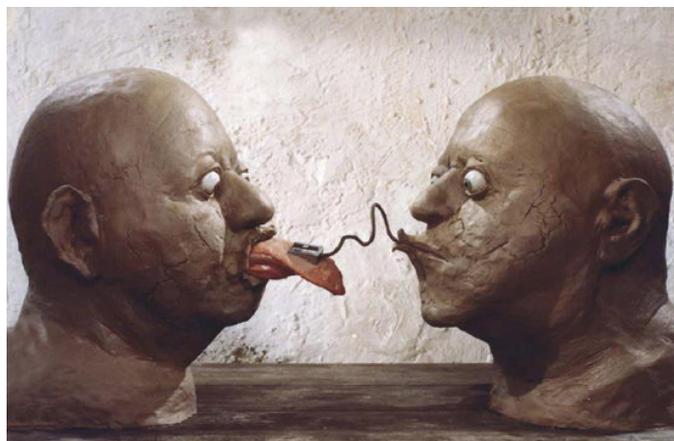
El artista checo Jan Švankmajer es uno de los más talentosos animadores con vida en la actualidad. Ese dato sorprendente, sin embargo, no se compara con este otro: tal cosa no parece importarle en lo más mínimo. El desarrollo de una técnica admirable y sin parangón apenas le ha servido, al parecer, para llevar a cabo un proyecto artístico en el marco de un credo -el surrealista- en el que los sueños y la realidad, amalgamados, van dictando qué expresar. A lo largo de cuatro décadas, Švankmajer dio forma a una obra singular, de la que el Bafici seleccionó diez cortos y cuatro largometrajes. En charla con *Sin Aliento*, abordó su vínculo con el surrealismo, su concepto de la libertad, su necesidad de autoterapia y su amistad con los hermanos Quay, entre otros temas.

¿Cómo se vinculó al Círculo de Surrealistas Checos?

Me uní a ese grupo en 1970. A partir de aquel año comencé a participar en sus actividades. Hoy soy el jefe de redacción de la revista del Círculo, que sigue saliendo.

¿Cómo cayó en el grupo una persona que se dedicaba a la animación de objetos?

El grupo suma gente de las más diversas especialidades, no sólo pintores y poetas. Hay incluso un psiquiatra, por ejemplo. Como señalaba André Breton, el surrealismo no es una forma de practicar el arte sino un tipo de actitud ante la vida y ante el mundo.



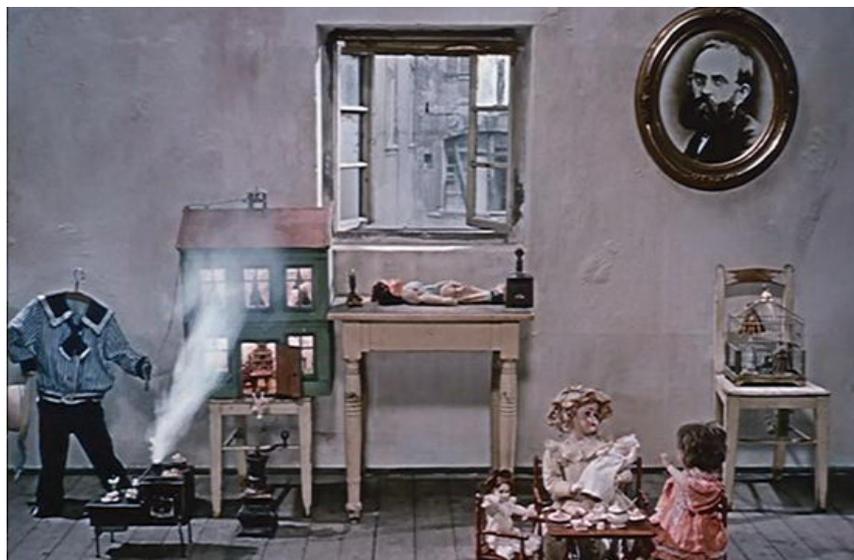
Dimensiones del diálogo (Dimensions of dialogue, Moznosti dialogu, 1982)

Breton señalaba como un objetivo del surrealismo la unión del arte con la vida. ¿Qué queda hoy de este proyecto? ¿Cómo se vivió el surrealismo en países soviéticos como la República Checa?

En 1935, un año después de que naciera el surrealismo, Breton visitó Praga, así que la cosa empezó allí muy tempranamente. También en Argentina hay muchas personas que practican el surrealismo. Como ven, se trata de un fenómeno colectivo, sin mucho lugar para el individualismo. Hay de todas maneras, diferencias: no fue lo mismo el surrealismo en Francia -donde se podían expresar las cosas públicamente- que en Praga, donde éramos prohibidos y perseguidos, hasta en los pueblos más pequeños. Eso nos llevó a desarrollar una existencia más "subte". El totalitarismo nos hizo concentrarnos en el humor negro como recurso expresivo.

El Este europeo en general y Praga en particular tienen una riquísima tradición de animación. ¿Existen continuidades entre antiguos animadores como Jiri Trnka y su trabajo?

Trnka, Pojar, Zeman son animadores notables, pero existe una diferencia importante entre sus trabajos y el mío: ellos creaban su propio mundo. Universos como los de Trnka viven su propia vida, su propio destino. Yo, en cambio, trato de expresar lo que se vive en el mundo real, ponerlo en duda, es decir, subvertirlo.



Jabberwocky (Zvahlav aneb Satický Slameného Huberta, 1971)

Viendo sus películas da la sensación de que la libertad sólo puede expresarse en términos violentos. ¿Busca ser esto un reflejo de lo que ocurre en la realidad?

Hay un elemento destructivo recurrente en mis películas, pero creo que la cosa es más compleja: crear algo siempre implica destruir lo viejo, con lo cual se trata, en realidad, de una violencia generadora, creativa. La libertad es también un tema central en mis obras. Se trata de un término tan complejo que ni siquiera sabemos si ésta existe en verdad, por lo que prefiero hablar de liberación: la libertad supone un estado permanente que nunca alcanzamos. El marqués de mi película *Lunacy* (Silení, 2005), por ejemplo, busca una libertad total, pero no puede hacerlo sin limitar la de los demás. La liberación, en cambio, es un proceso dinámico, algo por lo que hay que luchar, en el marco de una realidad que cambia a cada instante.

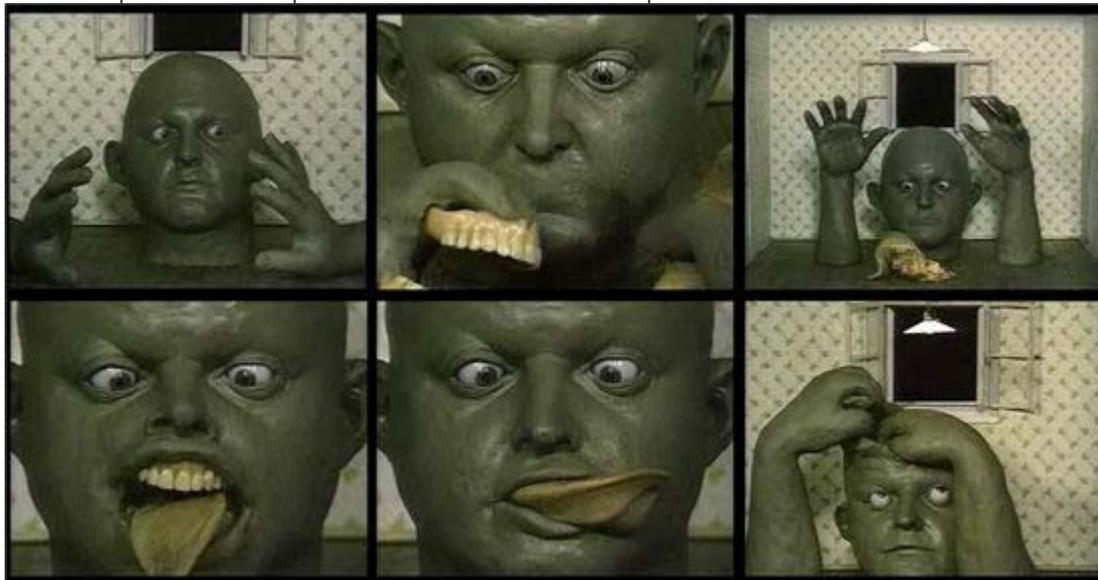
En la segunda parte de *Lunacy*, que transcurre en un manicomio, está muy presente el tema de la liberación a partir de la figura de la Revolución Francesa. Y en la primera el personaje del marqués recuerda con fuerza a Sade. ¿Tuvo presente a la obra teatral *Marat/Sade* de Peter Weiss a la hora de hacer esta película?

Sí, conozco tanto la obra de teatro como la película que a partir de ella hizo Peter Brook. Repasé ese film cuando tomaba apuntes para *Lunacy*. Lo de la Revolución Francesa es importante sin ser central, es un símbolo, lo mismo que Sade: el marqués de *Lunacy* lo evoca sin ser él exactamente.

¿Cuál es el lugar de los sueños en su trabajo?

La vida se compone de realidad y de sueño: son elementos unidos. Utilizo mis sueños como fuente de creación, y de hecho mi próxima película estará basada por completo en ellos. Existe una lógica de los sueños, que se vuelve reveladora en tanto se

encuentra por fuera de lo que el sentido común o la ciencia pueden decirnos.



Oscuridad/Luz/Oscuridad (Tma/Svetlo/Tma, 1989)

Comparando sus primeros trabajos con los largometrajes que realizó en los últimos años, parece que en estos se acercara a una narración más tradicional...

Veo más continuidad que ruptura a lo largo de mi carrera. Temas como el de la comida se han vuelto recurrentes, pues encaró mi trabajo como una "autoterapia", como la manera de ahuyentar mis propios demonios. Si he cambiado los formatos es porque he dado con las razones para hacerlo.

Durante muchos años aclaró que no había un mensaje político explícito en sus trabajos, pero en 1990 su cortometraje *La muerte del estalinismo en Bohemia* (*The death of Stalinism in Bohemia*, 1990) llevó como subtítulo "un trabajo de agitprop" ¿A qué se debió este giro?

Me sucedió con mis primeros trabajos que fueron considerados como de fuerte contenido político, por lo que fueron prohibidos. Siempre negué que hubiera en ellos un mensaje político manifiesto. *La muerte del estalinismo en Bohemia* es una excepción entre mis obras. Es muy posible que pronto comience a perder actualidad, porque de aquí a unos años la gente comenzará a dejar de reconocer todos esos rostros de políticos que aparecen allí. Cuando eso suceda, ya no podrán identificarse con ella. El resto de mis películas, en cambio, en los que lo político no se encuentra tan en la superficie, envejecerán menos, pues la gente podrá continuar identificándose con las sensaciones que allí se expresan.



The death of Stalinism in Bohemia (1990)

En sus películas recientes hay cada vez menos animación y más trabajo con actores. ¿A qué se debe esto?

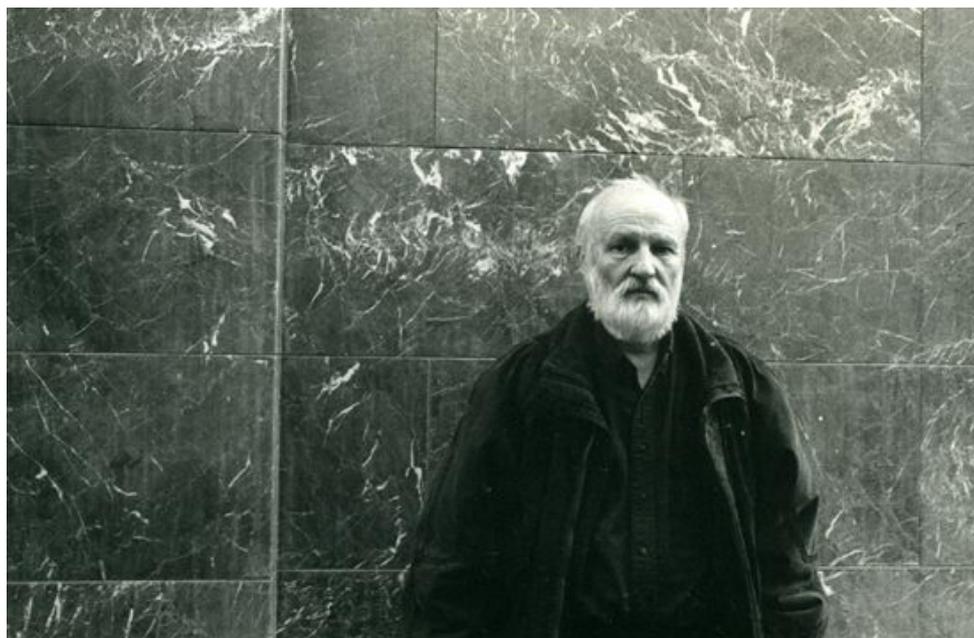
Son los temas los que buscan sus formas, es decir, las técnicas necesarias para revelarse. No busco en la realización ninguna técnica en particular más que las que me exija la historia que busco contar. Por ejemplo, aunque tengo una idea general de cómo será mi próxima película, aún no sé si ésta será completamente animada o si prescindiré de la animación: cuando la historia acabe de armarse podrá decidirlo. El tema es la clave de la forma.

¿Qué cosas en común y qué distancias hay entre su trabajo y el de los hermanos Stephen y Timothy Quay?

Somos buenos amigos con ellos. Creo que la diferencia básica es que ellos hacen historias fantásticas de sus propios mundos y yo busco basar mis películas en la realidad, es decir, descubrir lo fantástico en ella. Pero la imaginación nos une.

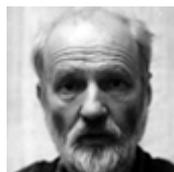
En su libro *A la zaga*, el historiador inglés Eric Hobsbawn buscó probar que las vanguardias artísticas fracasaron en su proyecto de acercar el arte a las masas, y que donde ellas habían fracasado, el cine había triunfado. ¿Cuál cree que hoy es el legado de las vanguardias?

No conozco ese artículo de Hobsbawn y me gustaría leer sus razones para afirmar eso. Sí comparto que las vanguardias no han logrado sus objetivos. Las ideas de Breton y los surrealistas acerca de la unión del arte y lo social jamás llegaron a concretarse. La verdad es que en la historia del siglo XX las cosas fueron mucho peor de lo que aquellos surrealistas imaginaron. Me interesaría conocer el argumento de Hobsbawn, porque creo que tampoco el cine ha alcanzado ese objetivo.



Jan Švankmajer

Acerca de Jan Švankmajer



Nace en Praga, el 4 de Septiembre de 1934. Artista gráfico, escultor, diseñador y poeta surrealista checo, célebre por sus películas de animación, que han influido en importantes cineastas como Tim Burton, Terry Gilliam, los Hermanos Quay y muchos otros. Para Jan Švankmajer *“el surrealismo no es sólo una corriente artística, sino una postura hacia la vida y el mundo”*.

Creador excepcional, mezclando humor y sátira con misterio y espanto, sus películas están marcadas por un elaborado sentido surrealista, la comicidad absurda, climas pesadillescos, y una elaboración siempre abierta hacia la experimentación. En este sentido, si bien utiliza como técnica el *stop-motion*, Švankmajer no se limita a ningún material y objeto en particular, empleando muñecos, actores reales, máquinas, figuras de arcilla, muñecas antiguas, esqueletos de animales, órganos de animales, entre otros. En muchas oportunidades se ha inspirado en las obras de autores literarios como

Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, Johann Wolfgang Goethe, los pensamientos filosóficos del marqués de Sade y la leyenda germánica de Doctor Faustus.

En su extensa carrera ha sido laureado en numerosos festivales internacionales. No obstante considera la concesión de los premios como una cuestión ridícula. En este sentido, en 2001, al obtener el premio de la Academia de Cine y Televisión Checa, que proclamó su película *Otesánek* como la mejor del año, afirmó: *"Los premios se basan siempre en una elección democrática. No obstante, el arte no tiene nada que ver con la democracia, puesto que el arte es una cuestión subjetiva. Por eso prefiero cuando mi película es apreciada por una persona concreta que conozco y estimo (...) los premios no deberían otorgarse nunca y, en caso de serlo al cabo de cien años, cuando la calidad de la obra quede lo suficientemente comprobada por el tiempo"*.

Estuvo casado con Eva Švankmajerová, pintora surrealista, ceramista y escritora mundialmente conocida, que falleció en Octubre de 2005. Eva colaboró en varias de las películas de Švankmajer, entre las que se destacan *Fausto* (Faust, 1994), *Otesánek* (2000) y *Alice* (Neco z Alenky, 1988).

Entre su extensa filmografía se encuentran los largometrajes *Lunacy* (Sílení, 2005); *Otesánek* (2000); *Los conspiradores del placer* (Spiklenci slasti, 1996); *Fausto* (Faust, 1994); y *Alice* (Neco z Alenky, 1988, adaptación libre de "Alicia en el país de las maravillas" de Lewis Carroll); y los cortometrajes *Comida* (Jídlo, 1992); *The death of Stalinism in Bohemia* (1990); *Animated self-portraits* (1989); *Flora* (1989); *Meat love* (1989); *Oscuridad/Luz/Oscuridad* (Tma/Svetlo/Tma, 1989); *Another kind of love* (1988); *Juegos viriles* (Muzné hry, 1988); *En el sótano* (Do pivnice, 1983); *El pozo y el péndulo* (Kyvadlo, jáma a nadeje, 1983); *Dimensiones del diálogo* (Moznosti dialogu, 1982); *La caída de la casa Usher* (Zánik domu Usheru, 1981); *El castillo de Otranto* (Otrantský zámek, 1977); *El diario de Leonardo* (Leonarduv denik, 1972); *Jabberwocky* (Zvahlav aneb Satický Slameného Huberta, 1971); *Don Juan* (Don Sanche, 1970); *El osario* (Kostnice, 1970); *Una semana tranquila en casa* (Tichý týden v dome, 1969); *El apartamento* (Byt, 1968); *Picnic con Weissmann* (Picknick mit Weissmann, 1968); *El jardín* (Zahrada, 1968); *Historia naturae, suite* (1967); *Et Cetera* (1966); *Punch and Judy* (Rakvickarna, 1966); *Juego con piedras* (Hra s kameny, 1965); *Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll* (1965); *El último truco* (Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara, 1964).

Abril 2006 Artículo disponible en
<http://www.kinokultura.com/specials/4/sorfa.pdf>

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.1

David Sorfa
Liverpool John Moores University

The Object of Film in Jan Švankmajer

The Czech surrealist filmmaker's latest film, *Lunacy* (*Šilení*, 2005), is described as a "philosophical horror" that takes as its themes "absolute freedom, the repression of civilisation and manipulation" (Švankmajer, "Lunacy" 1). In this article I wish to consider the ways in which this film and Švankmajer's earlier feature *Conspirators of Pleasure* (*Spiklenci slasti*, 1996) deal with the problem of "absolute freedom." I will do this with reference to Roland Barthes' *Sade – Fourier – Loyola*. I also examine more carefully the self-reflexivity of the films and the status of objects represented in the films, as well as the idea of the films themselves as objects.

Švankmajer describes *Lunacy* as an "infantile tribute" to Edgar Allan Poe and the Marquis de Sade. Of course, these two figures have featured prominently in his previous films: *Conspirators of Pleasure* alludes to Sade explicitly by featuring illustrations from several of his publications during the credit sequence. Švankmajer has also created short-film versions of Poe's "The Fall of the House of Usher" (1839) as *Zánik domu Usherů* (1980) and "The Pit and the Pendulum" (1842) as *The Pendulum, the Pit and Hope* (*Kyvadlo, jáma a nádeje*, 1983). This last film is an amalgamation of Poe's story and Villiers de l'Isle-Adam's "The Torture by Hope" (English trans. 1891).

Fig. 1: The Point-of-View Shot: Berlot Offers His Hand to the Marguis

Lunacy's protagonist, Jean Berlot (played by Pavel Liška), is offered a lift by the Marquis (Jan Tříska) as Jean is returning home from his mother's funeral. The Marquis takes him to his own manor where Jean witnesses a satanic orgy and the subsequent death—or so he thinks—of the Marquis. The Marquis, however, appears to have been playing a joke on Jean (or indulging, as he claims, in some autotherapy, or both). This part of the film is based in part on Poe's "The Premature Burial" (1850). The Marquis goes on to suggest that Jean

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.2

should come with him to the local insane asylum in order to work through Jean's own feelings about his mother's recent death in just such an asylum. The next part of the film takes much of its imagery and inspiration from Poe's "The System of Doctor Tarr and Mr. Fether" (1850). At the asylum Jean meets Dr Murloppe (Jaroslav Dušek), who collects false moustaches and beards in glass cabinets like butterflies, and his daughter, Charlotte (Anna Geislerová), both of whom had taken part, she seemingly unwillingly, in the previous night's orgy. Jean decides to become a patient in the hospital in order to help Charlotte, who explains that Murloppe and the Marquis are dangerous madmen who have incarcerated the real personnel of the asylum in the cellars below. The Marquis, however, warns Jean that it is in fact Charlotte who is mad, "a nymphomaniac and a hysteric" and cannot be trusted. Jean helps free the tarred and feathered prisoners, including Coulmiere (Martin Huba) the supposed former head of the institute, but it is Jean himself who is then deemed to be insane and his course of treatment begins as the film ends.

The film is punctuated throughout with non-diegetic animated vignettes, which mainly feature slabs of meat and various body parts moving from one place to another (sometimes to re-populate empty skeletons or to become part of a wall's structure). These short episodes often seem to act as a chorus comment on the action that is taking place in the "real story." I will return to this later on.

Fig. 2: Švankmajer Prepares the Stage (Production Still) **Fig. 3:** The Meat Puppet Theater

Here I will consider the beginning of the film as this will bring up many of the issues that are central to my reading of it. *Lunacy* begins with a prologue in which Švankmajer, dressed in a shapeless jumper and blue, open-necked shirt, appears in front of a white backdrop and gives this introduction:

Ladies and Gentlemen, the film you are about to see is a horror film, a horror with all the degeneracy that belongs to this genre. It is not a work of art.

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.3

Today, art is all but dead anyway, in its place is a sort of reflecting advertisement for the face of Narcissus. Our film can be considered to be an infantile tribute to Edgar Allan

Poe from whom I have borrowed a number of motifs; and to the Marquis de Sade to whom the film owes its blasphemy and its subversiveness.

At this point, hearing some odd sounds, Švankmajer looks down and we see a pixilated tongue moving noisily across a wooden floor in the manner of a caterpillar. It is as if Švankmajer's own words are trying to escape from him just as he is trying to pin down possible interpretations of his film.¹ Unperturbed, he looks back up and continues:

The subject of the film is essentially an ideological debate about how to run a lunatic asylum. Basically there are two ways of managing such an institution, each equally extreme. One encourages absolute freedom, the other the old-fashioned, well-tried method of control and punishment. But there is also a third one that combines and exacerbates the very worst aspects of the other two. And that is the madhouse we live in today. (translation modified)

What exactly is this worst of both worlds? Absolute freedom leads towards anarchy and chaos while complete control results in totalitarian silence. Both "ideologies" suffer from the same paradox that Švankmajer describes thus: "It is however impossible for an individual to have absolute freedom in practice without restricting and manipulating the freedom of others" (quoted Kříž and Křípač 5-6). It is this paradox of freedom that both *Lunacy* and *Conspirators of Pleasure* explore.

Fig. 4: The Cards of the Game of Life

After Švankmajer's introduction, a pig's carcass is disemboweled and the credits appear over thirteen cards arranged in tarot-fashion, which flip themselves over to reveal a series of illustrations by Eva Švankmajerová. Each card depicts some form of torture or

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.4

disfigurement: a tongue studded with nails, an ear cut off with scissors, a castration with pliers, a nose cut off with a knife, teeth knocked out by a hammer. These cards appear later in the film when the Marquis' assistant, Dominic (played by Švankmajer stalwart, Pavel Nový), plays a board game in which the cards function as bonuses or penalties. The film about this film, *The Making of Lunacy* (*Film o filmu*; dir. Jan Daňhel, 2005) reveals that the person who dies first is the winner of the game. It is the black humor of this motif that speaks to the paradox of freedom: ultimate freedom—the winning of the game of life—results in death.

A knock on the door wakes Jean, who is clearly terrified. His shirt slips off a chair and slowly drags itself over to the door, which it opens. Two big, bald men in white coats enter holding a straitjacket up before them. As Jean tries to fight them off—in this sequence and throughout the film—Švankmajer uses direct point-of-view reverse shots to stress the subjectivity of the experience. This cutting technique, it must be added, also gives the film a rather amateurish appearance because it directly contradicts accepted reverse-shot editing conventions, in which straight-on point-of-view is very rarely used. This clumsiness must, however, be read as part of the project of anti-illusion that strongly informs Švankmajer's work. Similarly, the animation of the shirt and of the meat in the rest of the film is hardly smooth and actively works to foreground its status as animation.

We move away from Jean's subjectivity to the commotion outside his room as the other inn-dwellers gather to find out the cause of the ruckus. The innkeeper orders the door to be broken down and Jean is discovered alone, hysterical, and on fire. The Marquis pushes forward and slowly approaches Jean. He shouts, "Wake up!" and slaps Jean's bespittled face twice (Švankmajer again uses a point-of-view reverse shot sequence here). Jean subsides amidst the wreckage of his room. Jean encounters these white-coated men three more times in the film and on each occasion, except for the last, he is slapped awake just before the men

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.5

capture him. In the finale, however, when Coulmiere wakes him from his delusional dream, Jean's nightmare comes true as the director invites the two white-coats, now in the real world, to take Jean away.

After Jean's first violent episode, there follows the first of the many animated meat sequences, in which steaks slice off a huge piece of beef and crawl down a table-leg and across a dusty concrete floor. As is usual, Švankmajer stresses the visceral texture of both the meat and the surfaces of the environment. Put together, the meat sequences in the film appear to trace a vague narrative of reconstitution as various body parts converge on an underground cellar—perhaps in the Marquis' manor—where they re-inhabit a number of animal skulls and skeletons. This trajectory mirrors Jean's own journey from the inn towards his final incarceration in the asylum.

The next morning Jean enters the restaurant and it is peopled entirely by the cast that will appear later in the film (Murloppe, Charlotte, the madmen of the asylum—but not the incarcerated prisoners), and they then fight to get on a bus—just as if they were a crew of actors being bussed off to location (which, of course, they are). It is possible to explain this away with a paranoid logic: everything has been set up in order to deceive and trick Jean. It is, however, difficult to understand why anyone would go to this trouble, especially since Jean is not particularly engaging, endearing, or bright. It is also possible, on a deeper paranoid level, to imagine that everything we see in the film is a hallucination—probably Jean's. However, the simplest explanation is that *Lunacy* refuses any unambiguous explanation and that it is neither possible to tell exactly what is happening, nor why it is taking place.

Self-Reflexivity and Illusion

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.6

The prologue to the film is essential (although Švankmajer himself disingenuously says in an interview that the reason it is there is “because I cannot personally be at every screening of my film” (“Protože nemohu být u každého promítání svého filmu přítomen osobně”). Such a prologue may remind us of Orson Welles’ commentary in *F for Fake* (1975) or the introductions that Alfred Hitchcock filmed as advertisements for some of his films—most notably, *Psycho* (1960)—and Švankmajer is certainly hamming it up with his tongue firmly in his cheek (if you’ll excuse the dreadful pun). But the abrupt movements of the camera at the beginning and end of the prologue—shunting Švankmajer on-stage in the manner of a rather clunky *deus ex machina*—and the audible whirring of the camera projector foreground the status of the film as an artificial medium based on cheap tricks and illusions (and, of course, his stop-motion animation style is almost perversely crude). Thus, the image itself (or the film itself, if you will) from the very beginning insists on its own existence as base illusion, as something that we should not trust. In his thorough, if now rather dated, study of reflexivity in film and literature, Robert Stam writes that “reflexive fictions defiantly call attention to their own artifice and operations, refusing a transparent self-effacing language that opens quietly onto the world” (129) and *Lunacy* clearly resists this transparency both explicitly—as in this prologue—and implicitly through the anti-realism (or, some might say, anti-classicism) of its formal and narrative style.

The theme of illusion is constant throughout the film and Jean is often warned not to trust surface appearances. It is never possible to decide who anybody is in the film or where they might fit into the narration.² When Jaroslav Dušek was asked about his character, Dr Murlopp, in an interview, he replied:

He is a slightly mad psychiatrist, or maybe a madman who sees himself as a psychiatrist, perhaps he was once a good psychiatrist who slowly became more and more mad, or maybe he was clearly insane from the beginning, and

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.7

others consider him to be a psychiatrist by mistake... I myself don't know.

(Czech

Television interview;

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/sileni/jaroslavdusek.php>; my trans.)

The uncertain status of identities and events is a theme that recurs in many of Švankmajer's films. What at first appears to be the result of some mysterious, alchemical magic is quickly revealed to be the result of a cheap trick. In *Faust* (*Lekce Faust*, 1994), for instance, the main character sits down in a bar and is handed a corkscrew with which he bores a hole in the table and, miraculously, wine pours forth. When Faust leaves, the other patrons understandably flock to the magical wine table only to be disappointed when the waiter turns off the tap that feeds the wine through a rubber pipe. This exposing of trickery as part of the alchemical search for knowledge is perhaps most powerfully presented in Alejandro Jodorowsky's *The Holy Mountain* (1973), which tells the story of a group of acolytes seeking the ultimate answer. After many tribulations, the seekers finally ascend a mountain and sit down with someone they believe to be the ultimate master and the bearer of the secret. This person is revealed to be Jodorowsky himself and, laughing, he proclaims: "Zoom out camera" and declares that this is all merely a film and that the true secret cannot be found here in the land of illusion but only in the real place of the seeker. Švankmajer's own good-natured exposure of the artifice of cinema (and of narrative) seems to work in a similar manner: the truth you seek is not here. In a section entitled "Illusion and Anti-illusion," František Drye writes of Švankmajer:

This moment of conflict between two fields—artificial and real, fictional and real—in one blow concretizes the universal sense of their dependence and the whole work moves into the realm of real-unreal metamorphosis. (Švankmajer and Drye 14)

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.8

The Classes of Objects: Hidden Identities

I have briefly mentioned the importance of texture in Švankmajer's work and there has been much commentary, both by himself and others, on the ways in which objects function in his films.³ Using *Lunacy* as an example I wish to give a more careful typology of the objects that appear in Švankmajer's films.

1. Objects that exist as markers of time/place: the carriage/the bus/the clothes
2. Objects that appear to have a special, historical significance: Jean's mother's comb (to which he clings obsessively, but of which at least two other people, including the Marquis, have almost exact copies)
3. Objects that are animated by stop-motion: the shirt/the meat
4. Objects that are alive: humans/animals
5. Aural (acousmatic) objects: objects that only exist by virtue of the soundtrack: most noticeably in this film, the song of birds (but much more needs to be said about this elsewhere)
6. The film itself as object (the whirring in the prologue highlights this)

What all these objects have in common is that they imply the existence of a hidden meaning; one that we suppose comes from the great puppeteer. It is here that I think we find in Švankmajer a peculiarly endearing form of anti-humanism, since he often seems to argue that humans are nothing more than meat-puppets without a puppeteer (or at least not one with whom they could ever have any meaningful contact). This is a theme that also occurs throughout his films, from the very first one, *The Last Trick of Mr. Schwarzwald and Mr. Edgar* (*Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara*, 1964), in which two life-size marionettes indulge in aggressive play, through *Punch and Judy* (*Rakvičkárna*, 1966), in which a hand-puppet Punch and Clown battle over the possession of a real-life guinea-pig to

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.9

Alice (*Něco z Alenky*, 1987), where Alice herself turns into a number of different animated dolls. Švankmajer refers to actors as “puppet-actors” (*herec-loutka*) and places them at the same level of importance as all other props (Kříž and Křípač 6). One of the purposes of the animated meat sequences is to stress the fact that all objects are equally alive—or falsely animated (this is graphically portrayed in one sequence where the mortar between stones is replaced by breathing meat).

Fig. 5: The Blasphemous Orgy
Paradoxical Freedom

Fig. 6: The Tableaux of Liberty (Ana Geislerová):
Fig. 7: *La Liberté Guidant le peuple*, Eugène Delacroix (1830)

The fakeness—or reality—of being alive is developed most clearly in the meat-puppet sequence in *Lunacy*. Berlot has just watched the Marquis, Dominic, Dr. Murloffe, Charlotte, and a few others indulge in a blasphemous, Sadian orgy which ends in a posed stance where all the actors freeze in position. Then we cut to a close-up of the fetish-Christ, embedded with nails, and slabs of meat begin to burst out of the statue. They fall to the floor and make their way up a ladder onto a small puppet-stage. On stage the steaks are controlled by bits of string tied to various parts of the meat (whereas their movement had been pixilated before) and, to a background cacophony of carnival music, bird chirps, and squeaking machinery, the meat-puppets prance around as various backdrops change behind them. Finally, some stylized waves move onto the stage and the puppets unconvincingly “drown.” As they drift down, they are followed by their control hand-grips, seemingly implying that there is no puppeteer above them. This is an effect—the puppeteer-less puppet—that Švankmajer explores most fully in his *Don Juan* (*Don Šayn*, 1970) and *Faust*. If we take this scene to be emblematic of the film as a whole, then we might say that we are born from false gods, take part in a play whose script we do not understand, and finally we die with no indication as to who may have been in charge of it all.

Absolute Freedom

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.10

In fact, today, there is no language site outside bourgeois ideology: our language comes from it, returns to it, remains closed up in it. The only possible rejoinder is neither confrontation nor destruction, but only theft: fragment the old text of culture, science, literature, and change its features according to formulae of disguise, as one disguises stolen goods.

(Barthes 10)

In his *Sade – Fourier – Loyola*, Roland Barthes argues that these three utopian writers offer a model for freedom that is based on the materiality of their writing and not on the purported content of their ideas. Leaving aside his discussion of Loyola, I wish briefly to explore what it is that Barthes finds appealing in the work of Sade and Fourier, and to relate this to the films of Švankmajer.

Sade, Barthes argues, is fundamentally interested in an accountancy of pleasure. If pleasure can be measured by the number of orifices sexually entered and by the number of societal taboos broken, then it is possible to do so statistically in an ordered manner. In the Sadian orgy every sexual act can be performed by (or on) any participant without regard for its supposed activity or passivity (thus, one may just as easily be the sodomiser as the sodomised). But because “everyone can be... agent and patient, subject and object, since pleasure is possible anywhere, with victims as well as masters, we must look elsewhere for the rationale behind the Sadian grouping” (30-31). Barthes goes on to argue that the mark of distinction (of true pleasure and of power) for Sade is speech, which is “the sole caste privilege which cannot be curtailed” (31). Thus, power resides in the narrating of heinous acts rather than in their performance. He writes:

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.11

Speech is wholly bound together with the overt mark of the libertine, which is (in Sade's vocabulary) the *imagination*: it might also be said that *imagination* is the Sadian word for *language*. (31; emphasis in original)

Of course, "imagination" is the key concept for Švankmajer and he often uses the term as the ultimate tool for the achievement of freedom (not least in the title of his book *The Force of Imagination*). It is also clear that Švankmajer shares with Sade an intense interest in taxonomy and the possibilities of combination that any system of order offers—most obviously in *Et Cetera* (1966), *Historia naturae (suíta)* (1967), and in the third section of *Dimensions of Dialogue (Možnosti dialogu)*, 1982). Yet it is not in the mechanical reproduction of all possibilities that Švankmajer finds freedom, but in the imaginative expression (or, to use a Barthesian term, enunciation) of those possibilities. Thus, for Sade and Švankmajer, it is not that their works propose a programme for freedom, but rather that the works in themselves are an expression of that freedom.

To return to the quotation at the beginning of this section: since language is caught up in "bourgeois ideology," it is only by using that language imaginatively (and here I will not try to define too carefully what this word might mean) that one is able to steal a contingent space for freedom. It is, I think, the contingency of this expression that disallows any sense of a straightforward political ideology that might easily move beyond the confines of the bourgeois.

At this point it would be useful to discuss the utopian thought of Charles Fourier (1772-1837) in more detail, but in the interests of space, I would like merely to point out that the problem with Fourier's utopianism is exactly the problem that Švankmajer alludes to when he says that absolute freedom cannot be practiced without impinging on the freedom of the other. Fourier imagined a society in which the fundamental structuring principle was the pleasure—or desire—of each and every citizen (Barthes 77-85). The implications for a

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.12

society that attempts to base itself on absolute freedom in this sense is explored with verve in A. S. Byatt's novel, *Babel Tower*. She juxtaposes an account of the utopia envisioned by the 1960s counter-culture in London with a fairytale-like kingdom where the king has abdicated power and encouraged his subjects to live absolutely as they feel: "The Community must strive towards complete freedom for each and every member to live and express himself—or herself—to the utmost" (63). This latter utopia is explicitly based on Fourier and throws up three major problems: the first, is what to do with excrement (a solution is never really found for this although the suggestion is made that perhaps young children should be in charge of sewerage as they seem quite fascinated by it [205]); the second problem consists of those who prefer not to be part of group activities (such as play or sex—that is, those who are not interested in "expressing themselves"); the third is the problem of desiring to hurt others (we could call this the Sadian problem). The new social system gradually descends into chaos and is, at the end of the novel, obliterated by a barbaric people called the Krebs. Three members survive—the three who were both entirely skeptical about the project and also absolutely loyal to the king. The novel's final lines are:

So the three old men began to walk away across the valley, looking back from time to time at the Tower, and the grim mound at its foot.... And they went on walking, and if the Krebs did not catch up with them, they are walking still.
(617)

In many ways, this final, rather bleak view of the utopian project mirrors the pessimism of Švankmajer, but also highlights a certain continuity and the possibility of a future that is echoed in Švankmajer's film.

Conspirators of Pleasure: Exchange and Desire

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.13

Of all Švankmajer's films, *Conspirators of Pleasure* (1996) is the most overtly concerned with sexual fetishism and with desire. The film follows the lives of six characters who are variously connected (one couple is married, two live opposite each other, one delivers the post to one of these, and the last sells magazines in the same area (see Felperin for a full summary). Each of these characters constructs some sort of prosthetic device through which to gain sexual pleasure (straw effigies, Max Ernst-inspired costumes, rolling pins hammered with nails and covered in feathers, rolled-up balls of bread to be inhaled through the nose, a tub of carp, a crudely technological masturbation machine), and much of the film charts the way in which each character finally completes the machine of his or her own particular desire and achieves climax. Švankmajer writes:

The characters in the film are clearly dominated by the pleasure principle. The "harmless" imaginative perversions of individuals are confronted with the monstrous perversions of civilization, such as politics, war, peace conferences, ethnic cleansing, accidents and plagues. What in the individual leads to a freeing of desire (at least temporarily), leads in civilization as a whole (in other words, when it is collectivized) to slavery and mass killings.

(Švankmajer, "Coming Attractions"18)

Thus while he celebrates the autonomous pleasures that these individuals seek, which are seen to be in some way subversive of mass culture—"From the point of view of these masses and their manipulators, each attempt at a free, imaginative act of desire (pleasure) has to be a manifestation of perversity" (Švankmajer, "Coming Attractions" 18)—he argues that if this strategy was adopted as a political solution it would be immediately transformed into its opposite. When, in an interview, Jonathan Romney makes the comment: "I'm interested in this idea that Sade represents absolute freedom, because one of the most important things

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.14

about Sade is that the logic is that, if I decide to be absolutely free, then that always involves the oppression of the other whose will is not as strong," Švankmajer answers: "That is the tragic contradiction of absolute freedom. Because it is impossible to fulfill" (Romney 59). A freedom for the individual can never be, in this analysis, a freedom for all because one can never be certain that everyone will desire the same thing. It is in the aggressive marketing of what a political system imagines to be common pleasure that Švankmajer sees an implicit totalitarianism.

Fig. 8: Configuration of Desire: The Beginning of *Conspirators* **Fig. 9:** Reconfiguration of Desire: The End of *Conspirators*

Švankmajer, in *Conspirators of Pleasure*,⁴ shows six people whose pleasures are taken outside of the system of desire provided for them by capitalism (pornographic magazines are used to make papier-mâché masks, radio electronics altered to create a televisual masturbator, latex finger protectors become tactile excitors), but the ending of the film makes clear that they themselves are functioning within a similar system of exchange. Mr Pivoňka (Petr Meissel), the straw figure fetishist, becomes mesmerised by the newscaster (Anna Wetlinská) who had been the newsagent, Kula's (Jiri Lábus), object of fascination. The postwoman (Barbora Hrzánová) is seen peering intently at a tank full of carp, while the newsagent himself is busy gluing feathers onto rolling pins. Their little perversions, however, have not been exchanged unchanged. Kula uses the feathers and chicken blood that Pivoňka had used to fashion his LopLop mask ritual in conjunction with the rolling pin, creating some unimagined third excitement. Pivoňka arrives home to find his neighbor, Mrs. Loubalová (Gabriela Wilhelmová), being carried out of their apartment block, apparently killed in his own fantasised murder of her effigy. As Pivoňka looks into Loubalová's flat, he notices the police officer, Wetlinski (Pavel Nový), fondling the coat that Loubalová had used in her own erotic scenario. Wetlinski gives Pivoňka a meaningful look as he strokes a black cat and Pivoňka stares at the policeman's umbrella (an object that had played a part in

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.15

Pivoňka's exercises).⁵ In his own flat, Pivoňka discovers candles and the tub of water used by Loubalová to drown her effigy of him (although there is no way that Pivoňka could know this). In an imitation of Loubalová's sadistic scene, Pivoňka begins slowly to undress and closes his eyes in anticipation. The camera shows us the candles reflecting in the tub before panning right to catch the cupboard doors slowly creaking open. The screen fades to black.

What at first had been a conspiracy of pleasure has now become a conspiracy of fear and death. However, the point is not so much that these individuals' relationship to objects has provided them in some odd way with a sort of pleasure, but rather that the film itself fulfills this purpose for its audience. Its presentation of impossible situations and ill-understood events makes it the "odd object" that the connoisseur of cinema seeks out in order to satisfy a barely understood desire. In doing so the filmgoer both finds freedom and gives it up. He or she desires to desire purely, but to desire at all means to desire impurely.

Fig. 10: *Conspirators of Pleasure* **Fig. 11 and Fig. 12:** Sadian Illustrations of the Ridiculous Mechanics of Desire

Conclusion

Perhaps, then, Švankmajer's final argument might be for a freedom that Justin Cartwright, paraphrasing Isaiah Berlin, describes as "the freedom to conduct our own lives in our own way with as little interference as possible" (<http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,6109,1548166,00.html>). In *Conspirators of Pleasure* this is presented as a real possibility, even though the force of desire (the thing in the cupboard) is fundamentally destructive—that the rule is more of thanatos than of eros (or that the one demands the other). In *Lunacy* the idea that freedom is possible is ridiculed—perhaps this might be said to be the ultimate blasphemy in today's bourgeois world of supposed infinite choice—and puts forward the argument that we are all in the grip of a power that we cannot understand, but that seems to be ultimately malign.

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.16

An argument for hope still emerges, however, through the very existence of the two films. The final scene of *Lunacy*, after Jean has been taken away into the depths of the asylum, takes place at a contemporary supermarket meat-counter. The camera tracks down row upon row of packed meat and then cuts to a close-up of a steak in a polystyrene dish covered in cellophane. The meat breathes in and out. No matter how many treatments we may undergo to strip our mind from our body, this distinction, Švankmajer argues, can never be enforced. The spirit is ultimately not detachable from its meat. We may be meat-puppets, but we seem to be alive and at least we can put on a good show.

Works Cited

- Anon. Interview with Jaroslav Dušek (Dr. Murloppe). *Česká Televize / Czech Television*. 2005; available online at <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/sileni/jaroslavdusek.php>.
- Barthes, Roland. *Sade – Fourier – Loyola*. Trans. Richard Miller. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1976.
- Byatt, A. S. *Babel Tower*. London: Vintage, 1996.
- Cardinal, Roger. "Thinking Through Things: The Presence of Objects in the Early Films of Jan Švankmajer." In *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Ed. Peter Hames. Trowbridge: Flicks Books, 1995. 78-95.
- Cartwright, Justin. "Beyond Belief." *The Guardian* (13 August.2005); available online at <http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,6109,1548166,00.html>.
- Felperin, Leslie. Review of *Conspirators of Pleasure (Spiklenci Slasti)*. *Sight and Sound* 7.2 (February 1997): 39.
- Ferenz, Volker. "Fight Clubs, American Psychos and Mementos: The Scope of Unreliable Narration in Film." *New Review of Film and Television Studies* 3.2 (2005): 133-159.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." *Freud, Art and Literature: Jensen's Gradiva, Leonardo Da Vinci and Other Works*. Trans. James Strachey et al. Ed. Albert Dickson. Penguin Freud Library 14. Harmondsworth: Penguin, 1990. 335-76.
- Kříž, Michal and Jan Křípač. "Imaginace je možná cesta k svobodě... (Imagination is a viable route to freedom...): Interview with Jan Švankmajer." *Host* 4 (2006): 5-7.
- Lautréamont, Comte de. *Maldoror and the Complete Works*. Trans. Alexis Lykiard. Cambridge: Exact Change, 1994.
- Romney, Jonathan. Interview with Jan Švankmajer. *Transcript* 2.3 (1997): 55-64.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. 2nd ed. NY: Columbia UP, 1992.
- Švankmajer, Jan. "Coming Attractions." *Time Out* 1382 (12-19 February 1997): 18-19.
- . "Lunacy: Preface and Synopsis." Athanor: Prague, 2006.

©D. Sorfa, *KinoKultura* Special Issue #4, 2006, p.17

Švankmajer, Jan and František Dryje. *Sila imaginace: režiser o sve filmove tvorbe*. Prague: Mlada fronta, 2001.

¹ “Since reflexive texts inscribe the reader/spectator within their own rhetorical space, they often perform their own hermeneutics, counseling the audience on certain pitfalls of reading or interpretation. The interest shifts from ‘meaning’ to the productive interaction of reader and text” (Stam 153). In a recent interview, Švankmajer states: “I allow the finished work a free life and I don’t interfere with it. Besides, in an imaginative film ... the completed work is only a springboard for the viewer’s active interpretation. So the definite and final form of the film appears only in the mind of the viewer, where it should unleash a continuing creative process; interpretation as creative process” (Kříž and Křípač 5; my trans.).

² Volker Ferenz writes that in “unreliable narration... readers sense a discrepancy between the character narrator’s version of the story events and the events as they ‘truly’ are or have been. This discrepancy is consequently ascribed to the character-narrator who is then described or judged as unreliable. Unreliable narration is therefore a case of dramatic irony” (134). In *Lunacy*, however, we are given no clear “character-narrator” and we have no reliable access to the “true” story events. Švankmajer insists on the absolutely fictional nature of the narrative.

³ Perhaps most notably in *Cardinal*. Švankmajer says in a recent interview: “I like to work with objects that people have touched and on which they have left the imprint of their emotions, for I believe, along with the old hermetics, that these imprinted emotions charge the matter of the object which then under certain circumstances—for instance in the case of sensitive animation—are able to reappear” (quoted Kříž and Křípač 6).

⁴ Švankmajer explains some of his references: “With Sade and Freud it’s evident. Buñuel is in because I feel analogies with his film, *The Phantom of Liberty* (*Le Fantôme de la liberté*, 1976). In the case of Max Ernst, the bat with the bird’s head is Loplop, who appears in a number of his pictures and collages. Then there is the Czech surrealist Bohuslav Brouk, who was a controversial theorist of psychoanalysis and philosopher in the thirties. He was a member of the surrealist group between the two wars and he published a number of books, that’s why I give him a credit in this film, because he wrote *Autosexuality and Eroticism*, which was published in the surrealist edition” (quoted Romney 56).

⁵ As well as allowing Švankmajer the opportunity to present the literal meeting of umbrella and sewing machine on a dissecting table (Lautréamont 193).

08-septiembre-2004

Artículo disponible en: <http://www.radio.cz/es/rubrica/personalidades/jan-svankmajer-el-genio-de-lo-absurdo>



Jan Svankmajer, el genio de lo absurdo

[Elena Horáková](#)

Jan Svankmajer ocupa un lugar excepcional en la cinematografía animada contemporánea. Sus películas, marcadas por el surrealismo y una inclinación acentuada hacia todo lo absurdo, fueron laureadas en muchas partes del mundo. Además de director filmico y animador, Jan Svankmajer es también artista gráfico, escultor, poeta y diseñador. Esta fenomenal figura del cine checo cumplió en estos días 70 años.



Jan Svankmajer con su esposa Eva, foto: CTK

Jan Svankmajer es considerado como un visionario filmico. Desde el inicio de su carrera profesional emprendió su propio camino, lleno de experimentos e ideas originales, con lo que logró apartarse por completo de los métodos y las corrientes comunes en el cine. El artista fue laureado en numerosos festivales internacionales.

Pese a ello, considera la concesión de los premios como una cuestión ridícula.

En 2001, cuando la Academia de Cine y Televisión Checa proclamó su película "**Otesánek**" como la mejor del año, afirmó: *"Los premios se basan siempre en una elección democrática. No obstante, el arte no tiene nada que ver con la democracia, puesto que el arte es una cuestión subjetiva. Por eso prefiero cuando mi película es apreciada por una persona concreta que conozco y estimo"*.

Según agregó, los premios no deberían otorgarse nunca y, en caso de serlo al cabo de cien años, cuando la calidad de la obra quede lo suficientemente comprobada por el tiempo.



Panecillos A Jan Svankmajer le gusta experimentar. Sus películas animadas le sirven como un terreno no explorado, que le invita a descubrir algo nuevo y a realizar lo no realizado. El material filmico le posibilita a experimentar a numerosos niveles, basándose en la combinación de la animación, de los trucos y de los artistas. Mezcla el humor y la sátira con el misterio y el espanto.

La imaginación de Jan Svankmajer parece no tener límites. En sus películas nada es imposible - los cajones devoran a seres humanos y los ojos deambulan por las calles. Objetos de uso cotidiano como el tenedor o la silla adquieren vida y se transforman en sujetos activos que alternan la interpretación de un personaje ausente.



La silla Jan Svankmajer admite que no suele hacer diferencia entre los objetos sin vida y los seres humanos. *"Con los artistas trabajo de la misma manera que con las marionetas. Lo decisivo para mí es que respondan exactamente a mi propia idea sobre la película"*, suele afirmar el cineasta.

Lo testimonia su película filosófica **"Fausto"**, en la que utilizó un método muy original de animación de los cuerpos de artistas de carne y hueso para adquirir el resultado deseado. **"Fausto"** es considerada como una de las películas más misteriosas de Jan Svankmajer.

Todos sus filmes están claramente marcadas por el surrealismo, al que se inclinó en los años 60. Según la opinión de Jan Svankmajer, el surrealismo no es sólo una corriente artística, sino una postura hacia la vida y el mundo. Él mismo considera **"Conspiradores del placer"** como su película más surrealista, que puede ser concebida como una sátira sobre el mundo actual dominado por la erótica.

Jan Svankmajer, este amante de los experimentos, se dedica actualmente a los preparativos para el rodaje de una nueva cinta. Se tratará de una película de horror filosófica, titulada **"Locos"**. El cineasta reveló que se dejó inspirar por los cuentos del escritor estadounidense, Edgar Allan Poe, y los pensamientos filosóficos del marqués de Sade.

27/11/2003 Artículo disponible en:

http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/8349/La_vida_sonada_de_los_peces

La vida soñada de los peces

Buscando a Nemo eleva la animación a la cima de su trascendencia artística

Sergi SÁNCHEZ

A las puertas de Animadrid, que comienza el 8 de diciembre, aterriza en las pantallas españolas la obra cumbre de la animación hecha hasta el momento. Creada, cómo no, en los estudios Pixar, artífices de filmes que han revolucionado el mundo de la animación digital como Toy Story o Monsters SA, el filme Buscando a Nemo cierra definitivamente el debate sobre la importancia de este formato cinematográfico en torno a las nuevas posibilidades que ofrece el séptimo arte. Sergi Sánchez analiza para El Cultural este filme, "una de las obras más geniales de los últimos quince años".

Al checo Jan Svankmajer, a quien no se puede tachar de hacer animación para todos los públicos, siempre le ha gustado dar vida a lo imposible. Muñecos al borde de la putrefacción, corazones muertos, ojos inertes: ellos, todo aquello que ha traspasado la frontera del último crepúsculo, son los protagonistas de su personal filmografía, animada fotograma a fotograma. "La animación me permite dar poderes mágicos a los objetos", afirma. "En mis películas, muevo objetos, objetos reales. De repente, su contacto cotidiano con la gente adquiere una nueva dimensión que siembra la duda ante lo que es real y lo que no. En otras palabras, utilizo la animación como medio de subversión". El cine de los estudios Pixar juega en el mismo equipo que el de Svankmajer: bucea en los miedos y ansiedades de todos nosotros a través de mundos cuya vida secreta nos es escatimada. Los juguetes (las dos *Toy Story*), los insectos (Bichos, una aventura en miniatura), los monstruos que se esconden en los armarios de los dormitorios infantiles (*Monstruos, S.A*) y, ahora, los peces en la extraordinaria *Buscando a Nemo*: universos en miniatura que forman parte de ese otro lado del espejo que la Alicia de Carroll y la Chihiro de Hayao Miyazaki cruzaron para volver más adultas y más sabias. Svankmajer se regocija en la oscuridad de ese universo sombrío cuyo significado simbólico tiñe nuestro regreso a los orígenes del color de la pesadilla. John Lasseter y su equipo de niños que no quieren crecer buscan la luz en esa oscuridad: no es sólo una cuestión de imperativos de producción -Svankmajer es un cineasta experimental mientras que la Pixar, apoyada por la omnipotente Disney, tiene en su haber algunas de las películas más taquilleras de los últimos años- sino de discurso autoral.

Ansias de libertad

Es difícil imaginar un arranque más siniestro que el de *Buscando a Nemo* para una película presuntamente infantil. Si la crueldad del cine de la Disney era ejercida con premeditación y alevosía, casi siempre (la muerte de la madre de Bambi es el caso más célebre) cuando el niño ya ha tenido tiempo de identificarse con su imagen dibujada en la pantalla, Andrew Stanton y Lee Unkrich prefieren concentrarla al empezar el relato, cuando aún no conocemos a los personajes y, por tanto, entendemos su fatalidad como algo brutal que no nos pertenece. En ese mundo subacuático, en el que los colores coralinos brillan como luciérnagas en la noche cerrada, también existe la pérdida: a los dos minutos de proyección, Nemo, que ni siquiera ha nacido aún, se queda huérfano de madre. La película se centra entonces en la relación entre un padre viudo y un hijo que despierta a la vida del océano. La inteligencia de los estudios Pixar está en apelar tanto a las ansias de libertad del niño como a los deseos de hiperprotección del adulto responsable. Según Stanton, la idea de *Buscando a Nemo* proviene de su experiencia personal: por una parte, de una visita al Marine World en 1992, durante la que vio las posibilidades estéticas de un microcosmos parcialmente explorado en *La sirenita*, y por otra, de su propia paternidad, en la que notó signos inequívocos de miedo y censura hacia su hijo de cinco años. Sin embargo, a pesar de su aspecto familiar, la película es, como *Toy Story*, una oda a la libertad y a la anarquía: del mismo modo que el viaje de Nemo será, sobre todo, un viaje de descubrimiento, los peces de la pecera del dentista querrán escapar de su cárcel de cristal desde la que ven una limitada porción del mundo que se les ha negado. Sin embargo, luminosa y feliz, la inmensa belleza de *Buscando a Nemo* -y, por extensión, de todas la filmografía de la Pixar- sigue siendo un secreto, tal vez porque lo más inconmensurable

de una buena película de animación se encuentra, como decía el canadiense Norman McLaren, en lo que ocurre entre cada fotograma: “la animación”, afirmaba, “no es el arte de los dibujos que se mueven sino el arte de los movimientos que se dibujan”.

Los estudios Pixar han conseguido que la animación no sólo suprima, como admitía Roger Cardinal refiriéndose a la obra de Svankmajer, “las categorías de la percepción normal, sino todas las categorías diferenciales, aniquilando las condiciones básicas de la racionalidad”. En ese sentido, la recreación del mundo submarino de *Buscando a Nemo* va mucho más allá que la de los juguetes en *Toy Story*. Los peces no tienen ni brazos ni piernas que les permitan gestualizar. No están sujetos a las leyes de la gravedad sino a las de la levitación acuática. Carecen de rasgos expresivos. Con la ayuda de ictiólogos, visitando acuarios y buceando en Monterrey y Hawái, los animadores de la Pixar intentaron acostumbrarse a la dinámica y a la moral de un universo flotante y suspendido. Grabando en vídeo los movimientos de los peces, observándoles en el gran tanque acuático instalado en los estudios Pixar, los dibujantes captaron la riqueza de su gramática corporal. La clave estaba en conseguir verosimilitud, no realismo: colores saturados, ingravidez líquida y un trabajo impecable de trazos y voces configuran un universo con entidad propia que apela no a una realidad física sino metafísica, no refiriéndose a cómo son las cosas sino a lo que significan.

De objeto a sujeto

De este modo, la conversión del objeto (o del sujeto imposible, sea animal o monstruo) en sujeto activo, constante de toda la filmografía de John Lasseter desde los cortos *Luxo, jr.* y *Tin Toy* hasta *Toy Story 2*, se ha transformado en la base creativa de la que debe de ser una de las obras más fecundas y geniales del cine de los últimos quince años, no sólo por su investigación y desarrollo de una técnica, la animación digital, que ha pasado de los pañales a la edad adulta en un abrir y cerrar de ojos, sino por la construcción de unos personajes que saben trascender su carácter inorgánico o irracional para convertirse en símbolos de libertad. Desde Dory, el pez con memoria a corto plazo, hasta las gaviotas que repiten una graciosa letanía (“mío, mío, mío”), pasando por el río de tortugas o los tiburones que quieren apuntarse a un programa de desintoxicación antiviolencia, todos los personajes que pueblan *Buscando a Nemo* son irresistibles. Ni una sola de las burbujas de agua que respiran, ni una sola alga ni un solo átomo de plancton de los que se alimentan, parecen gratuitos. *Buscando a Nemo* es un carnaval de creatividad que no se deja atrapar por la ilusión de hiperrealismo que ha cegado los resultados de otros experimentos infográficos (*Final Fantasy*). De hecho, Lasseter y su equipo sabe que, por ejemplo, los humanos no se le dan precisamente bien, tal vez porque el modelo en carne y hueso es ni más ni menos que el propio espectador, y a éste le cuesta reconocerse en tres dimensiones dibujadas.

2003

Artículo disponible en <http://www.filmotecazaragoza.com/documents/seasons/110>



JAN ŠVANKMAJER



El animador más aislado de la escuela checoslovaca y el más sorprendente desde el punto de vista estilística es Jan Švankmajer. Este cineasta independiente de vena surrealista bebe de las fuentes de Borowczyk, Buñuel y en parte de Jan Nemeč. Su producción abarca filmes animados y de acción real, además de una impresionante obra como diseñador, escultor y grabador. En 1974 dirigió un experimento ajeno al mundo del cine con "objetos táctiles", que interpretaban las sensaciones visuales obtenidas al tocar los objetos sin verlos. Švankmajer (Praga, 4 de septiembre de 1934) estudió arte dramático en la academia de Bellas Artes de la capital. Primero fue pintor, escultor y grabador. En 1964 debutó en el cine con **Poslední trik Pana Schwarcewaldea a pana Edgara (El último truco del señor Schwarcewal y del señor Edgar, 1964)**. Sus primeras obras ya poseen los rasgos estilísticos que estarán presentes a lo largo de su carrera: acumulación o sobreabundancia de una realidad distanciada y objetos dispares, todos con el encanto de su propia individualidad.

Spiel mit Steinen (Juego con piedras, 1965), hecho en Austria, fue sobre todo un ejercicio de estilo, mientras que **Byt (El piso, 1968)**, quizá su primer filme de importancia, fue un auténtico drama intelectual que retrataba la lucha de un hombre contra unos muebles que se han vuelto contra él. **Tichy tyden u dome (Una semana tranquila en casa, 1969)** muestra las visiones animadas de un hombre que espía por los agujeros de la puerta de una habitación. **Don Sajn (Don Juan, 1970)**, un filme de treinta minutos con actores vestidos como marionetas, está basado en un viejo texto teatral checo para marionetas. **Jabberwocky (1971)**, sobre un tema de Lewis Carroll, emplea viejos juguetes con delicadeza e ironía. Una de sus mejores obras es la trilogía **Možnosti dialogu (Posibilidad de diálogo, 1982)**; la primera parte muestra dos cabezas, al estilo de Arcimboldo, una hecha de alimentos y la otra de objetos metálicos, luchando entre ellas. En la segunda parte dos torsos de plastilina se consumen por causa de un amor destructivo; en la tercera, dos cabezas de arcilla intercambian objetos en una relación armoniosa que se vuelve cada vez más frenética. **Do pivnice (En el sótano, 1983)** cuenta las desventuras de una niña que baja a la bodega por carbón y es atacada por seres hostiles. **Alice (1988)**, un largometraje, es una lectura muy personal de la novela de Carroll, tan apasionante y perturbador como el original.

Como el propio Švankmajer reconoció, su obra está marcada por las influencias en cierto modo opuestas del surrealismo y el manierismo del XVI. **Historia Naturae (1967)** estaba dedicada a Rudolf II, el mecenas de los manieristas de Praga. Sus películas están llenas de objetos que acusan el paso del

tiempo situados en escenarios incómodos, como casas en ruinas, habitaciones descuidadas o edificios de muros oscurecidos. Todas transmiten ese apego a un mundo suspendido entre la realidad y el sonambulismo, entre lo que tiene existencia propia y lo animado gracias a la fantasía.

Švankmajer despliega sus crónicas minimalistas a veces con ironía y a veces con atónita reflexión.

Su actitud de constante delirio y provocación (Švankmajer se unió al Grupo Surrealista de Praga en 1969) hace imposible encontrar una unidad temática en sus obras capaz de revelarnos un "mensaje". El único elemento recurrente, casi obsesivo, es la exploración del universo de los objetos, criaturas con voluntad, autonomía de movimientos y una historia propia. En 1982, Švankmajer declaró lo siguiente a la revista *Film a doba*, en Praga: "Creo que los objetos siempre han tenido más vida que el ser humano. Son más estáticos, pero también son más elocuentes. Son más conmovedores por todo lo que esconden y por su memoria, que supera a la nuestra. Los objetos son los guardianes de los sucesos que han presenciado... En mis películas siempre he intentado arrancar información a los objetos, escucharlos y trasladar sus historias a imágenes".

Su obra (incluyendo sus demás actividades no cinematográficas) debe analizarse a la luz de su objetivo como autor, algo que ha explicado a menudo, en el que el acto de investigar prevalece sobre el resultado, donde el intento vale más que la obra acabada. Su fecunda e inquietante investigación le ha granjeado la desconfianza de los empresarios y de la ortodoxia estética, pero ha sido fuente de inspiración de colegas más jóvenes, como los hermanos Quay.

Giannalberto Bendazzi en Cartoons 110 años de cine de animación. Ocho y medio (Madrid 2003)

Agradecemos la colaboración de **Vera Zaptokova** de Centro Checo (Madrid)

Artículo disponible en: <http://www.kinoeye.org/02/16/wells16.php>

Animated anxiety

Jan Švankmajer, Surrealism and the "agit-scare"

Kinoeye, vol 2, issue 16, 21 Oct 2002

Švankmajer's work is often discussed in relation to the horror genre and the gothic imagination. Paul Wells looks at the director in terms of the "shock of the real."

Czech surrealist animator Jan Švankmajer has always demonstrated a natural affinity with the "gothic"—Otrantský zámek (The Castle of Otranto, 1973-79), Kyvadlo, jáma a nádeje (The Pendulum, the Pit and Hope, 1983) and Lekce Faust (Faust, 1994) immediately evidence this—and in many of his films he interrogates the boundaries of what may be regarded as the core themes, concepts and aesthetic premises located within the broadly defined generic parameters of the horror text.[1]

Švankmajer's status as an avant-garde filmmaker, however, as well as his partial dedication to the exclusivity of animation as his core language of expression, has resulted in insufficient recognition of the ways in which his work has sought to sustain the horror genre. He achieves this goal not by embracing the typologies of formulaic re-workings of "slasher" narratives or "supernatural" stories, but by returning to the intrinsic integrity of the form as a symbolic address of the inarticulable and potentially unspeakable fears rooted in our primal identities, now over-socialised in the contemporary world.

"Fantastic documentary" and the use of animation

If one were to place Švankmajer in a schemata which might signal a point of access to his work, it might be as someone who anticipated the low-rent, anti-technology, quasi-documentary suggestiveness of *The Blair Witch Project* (1999) and coupled it with the tactility and cinematic bravura of Dario Argento's more coherent visual ideas. This significantly undervalues the distinctiveness of Švankmajer's approach, of course, but points up an important tension at the heart of his work between his conception of "fantastic documentary" and the fundamental principles of "militant surrealism." [2]

I have written elsewhere that "fantastic documentary" is "a model of documentary which is re-locating the 'realist' mode within a seemingly non-realist context," [3] and consequently seeking to disrupt or refute socially determined and ideologically charged forms of representation. Crucially, animation is being used "to invalidate common assumptions and beliefs which have been historically/politically constructed," [4] and as a challenge to received knowledges and orthodoxies. "This is documentary not as 'film of record' but as 'film of recognition,' revealing the underlying value systems and relationships beneath rationalised, supposedly civilised, naturalised cultures," [5] and thus, relates powerfully to Švankmajer's view that "Surrealism exists in reality, not beside it." [6]

Animation readily facilitates this co-existence because its intrinsic artifice effectively creates an ontological equivalence in all aspects of the textual apparatus, imbuing it with the simultaneous capacity to both amplify meanings and imperatives in the materials used and images constructed, while also potentially diluting their significance by working as a model of expression which in enunciating its illusionism offers the possibility of "innocence" and "distanciation." Simply, this is one of the reasons why animated films—from Disney cartoons to Japanese animé—can be both viewed as conservatively "mainstream" and subversively "left-field" depending upon how they are received and interpreted. The

issue underpinning this, of course, remains animation's enduring identity (and burden) as "children's entertainment."

The darker side of children

Švankmajer refuses this ghetto, however, not merely through the ways in which he uses the free, and in some ways, unregulatable language of animation, but in the way he perceives "the child." He suggests, "I'm not at all sure that any work of art is unsuitable for children. When children are confronted by something they can't understand, [they engage with it] so that it works by analogy, or they simply reject it and carry on as before. Adults have a very distorted idea of a child's world; they are crueller, more animalistic, than we like to admit."

The principles of desire live on in a child, who still hasn't been domesticated by the world; its imagination is that much freer."^[7] It is clear here that in suggesting there are no aesthetic boundaries that a child may not cross, Švankmajer is already challenging the socially and legally determined parameters of what is, and what is not suitable for children. In this respect, too, he signals modes of transgression which may be understood as the necessary imperatives of the artist in the facilitation of exploring new ideas, and the rejection of the restrictions of "citizenry" during that process.

This may be supported by Švankmajer's controversial position on Lewis Carroll, that he was "an illustration of the fact that children are better understood by paedophiliacs than by pedagogues."^[8] Švankmajer is here (once again) cleaving a space between the socially legitimised definitions and evaluations of "professional" cultures in relation to children's behaviour and outlook, and the more taboo, and challenging, arena of subjective investment in and "feeling" for children— an arena which may have no discernible boundaries.

By invoking the politics of "pleasure" in a highly sensitive context, and playing this out in films as various as *Jabberwocky* (1971), *Do sklepa* (Down to the Cellar, 1982), *Možnosti dialogu* (Dimensions of Dialogue, 1982), most notably, *Něco z Alenky* (Alice, 1987) and *Spiklenci slasti* (Conspirators of Pleasure, 1996), Švankmajer is never being contentious merely for the sake of it, nor operating in a spirit of exploitation or titillation. Rather, in combining the tacit credentials of documentary "realism," in authenticating alternative kinds of imagery which illustrate the "unspeakable" or the "inarticulable" in human desire, and in problematising the "shock" aspects in the reception of such imagery, Švankmajer creates what I am calling an "agit-scare." This may be understood as a deliberately constructed evocation of socially and culturally determined concerns in a way that "frightens" when being drawn to the viewer's attention, but also "agitates" (in a similar fashion to "agit-prop") by insisting upon its ideological or political dimension.

The "horror" here resides in the recognition that humankind is fundamentally driven by obsessive and compulsive needs and desires, often rooted in childhood anxieties, and played out in dream-states. Švankmajer "frightens" by prompting recognition of transgression, and by physicalising alternative perspectives. Švankmajer contemporises and materialises the documentation of his agit-scars through the "fabrication" of his *mise-en-scène*, noting that "Animation can bring the imagery of childhood back to life and give it back its credibility," adding "The animation of objects upholds the truth of our childhood."^[9]

Usher's influence

Švankmajer's view of childhood is clearly not based on a sentimentalised, retrospective sense of "pastness," but of continuity and the "radical" presence of the unsocialised "child" being not merely part of the encultured adult, but the environment in which the adult participates. The influence of Edgar Allan Poe, and most particularly, Roderick Usher in *The Fall of the House of Usher*, is palpable here. Švankmajer adapted the book in 1980 under the title *Zánik domu Usherů*, but over and beyond this

adaptation, Usher's perspectives readily serve as a valid descriptor of Švankmajer's perception of the lived-in and lived-through environment:

This opinion, in its general form, was that of the sentience of all vegetable things. But, in his disordered fancy, the idea had assumed a more daring character, and trespassed under certain conditions, upon the kingdom of inorganisation... The belief, however, was connected (as I have previously hinted) with the gray stones of the home of his forefathers. The conditions of the sentence had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of these stones—in order of their arrangement, as well as that of the many fungi which overspread them, and of the decayed trees which stood around—above all, in a long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn. Its evidence—the evidence of the sentience—was to be seen, he said (and I here started as he spoke), in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls. The result was discoverable, he added in that silent yet importunate and terrible influence, which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made him, what I now saw him— what he was.[10] As Švankmajer has often suggested, the objects and materials he collects and uses in his work are latent with their own functions and "memory"— the content of which is liberated through animation. These objects are witnesses to a forgotten, or potentially repressed, history of "difference," which is fabricated or "re-animated" into contemporary narratives. Consequently, "this way the objects free themselves of their utilitarian function and return to their primaeval [sic], magical meaning." [11]

Animating anxiety

The "undead" are a thematic preoccupation of the horror genre, but they are the literal presences in any animation which utilises found objects and materials, and are fundamental to Švankmajer's strategy of analogising "fear" in an "objectively descriptive"[12] visual sense— again, the documentarian working with the unconscious drives played out in the surrealist mode. Even in this, Švankmajer recognises that he is playing a transgressive role: "my flat and studio are full of things that have a profound effect on me; and since I communicate with dead things rather than living people, according to the psychologist Erich Fromm, I am a necrophile." [13] Thus, the "agit-scare" also occurs beyond the films themselves, in Švankmajer's own role as provocateur and in his alignment with the taboo issues consonant with the more radical, or at least, daring proposals of live-action horror texts.

This is not, however, a purely abstract agenda. As Michael O'Pray has noted, "Although the surrealist movement has become identified with the irrationality of the imagination and the ooings of the unconscious, one might argue that 'the shock or trauma of the real' is just as central to it." [14] The "agit-scare" is just that. Švankmajer is committed to the dramatic realisation of "the real," as it has been recalled through the mediation of "childhood" and the "objectivity" he perceives in surrealist applications.

This combination of processes simultaneously politicises a range of marginalised and challenging perspectives and prompts fear, not through the actions of a "monster," but through the recovery of the "buried bodies" and "artefacts" of a history of socialisation, which Švankmajer believes is responsible for the profound misdirection of human needs and desires. The lack of fulfilment for these needs and desires prompts the deepest of anxieties in humankind. Švankmajer animates this anxiety by "fabricating" its sources, its sentience and its suppression, and intrinsically illustrates our fear of fear itself.

7 enero 2002 Artículo disponible en: <http://www.kinoeye.org/02/01/hames01.php>

Bringing up baby

Jan Švankmajer interviewed about

Otesánek (*Little Otík*, 2000)

Kinoeye, vol 2, issue 1, 7 January 2002

Švankmajer's latest feature film is, perhaps, his most conventional work to date. But as the director tells Peter Hames, *Otesánek* is another angle on a theme that has obsessed him for a long time.

Otesánek (*Little Otík*, 2000), the new film from Czech animator and Surrealist Jan Švankmajer, seems likely to reach a broader audience than his previous features. It's based on a Czech fairytale about a childless couple who acquire a baby from an unusual source. Mr Horák digs up a tree root that vaguely resembles a child, trims it and presents it to his wife. Mrs Horáková is only too willing to treat it as real and is soon powdering its bottom, changing its nappies and cutting its nails. The neighbours are misled by an extended fake pregnancy, and Otík comes alive and begins to develop a voracious appetite. The family cat, the postman and a visiting social worker mysteriously disappear.

In the neighbouring apartment live the Štádlers and their daughter Alžbětka. The precocious and defiant 11-year-old studies a textbook—*Sexual Dysfunction and Sterility*—hidden under the dust jacket of K J Erben's fairy stories. But she's soon paying equal attention to the fairy stories as she notices

Alžbětka: In the know all along

parallels between the events occurring next door and the classic tale of *Otesánek*. Her readings from the book begin to anticipate episodes in the film, and she sets out to protect Otík from the consequences of his actions.

Švankmajer has been making films since the 60s (or 1958 if you include his assistance on Emil Radok's short animation *Johannes doctor Faust*). While stop motion animation is rarely absent, the techniques employed range from puppet animation to two-dimensional animation, object animation and live action. In many films, as in *Otesánek*, he combines these strategies—here the central character is presented through three-dimensional animation while Alžbětka's reading of Erben's story is conveyed through two-dimensional animation. The bulk of the story is presented as live action.

The metaphor of eating

Švankmajer's previous features all pay tribute to the world of puppetry. In *Něco z Alenky* (*Alice / Something from Alice*, 1988), inspired by Lewis Carroll, Alice inhabits a world of puppets and frequently becomes one herself. In *Lekce Faust* (*Faust / The Lesson of Faust*, 1994) the hero undergoes a similar transformation. In *Spiklenci slasti* (*Conspirators of Pleasure*, 1996) a number of the characters create puppet effigies of each other. But, in *Otesánek* the human characters maintain stable physical identities—Švankmajer told Veronika Žilková, who plays Horáková, to portray madness through her eyes alone.

Czech poster for *Otesánek*

Previous English titles for the film include *Devouring Monster* and *Greedy Guts*—names that play on the theme of gluttony and the original story's apparent warning to children whose eyes are bigger than their stomachs. The traditional folk themes of the ogre and cannibalism are very much in evidence, but whereas it's usually the ogre or step-parent who threatens the child, here the child devours its own

parents. Food and cannibalism as metaphors for human relations appeared in such earlier Švankmajer films as *Možnosti dialogu* (Dimensions of Dialogue, 1982) and, most obviously, *Jídlo* (Food, 1992).

Do pivnice (Down to the Cellar, 1983), in which the girl protagonist's fear of going to the cellar to fetch potatoes represents Švankmajer's own childhood terror elaborated through a form of Red Riding Hood story, began life as a collective Surrealist study of fear. There are obvious parallels with the story of *Něco z Alenky*, but by the time of the latter film the heroine has become much more determined, explicitly defying the Queen of Hearts and the White Rabbit in its final scenes. In *Otesánek*, *Alžbětka* is streetwise from the beginning. When the increasingly monstrous *Otík* is confined to a locked chest in the cellar she has no fear, and she totally dominates the ageing paedophile on the stairs (a character who appears in more sinister form in *Do pivnice*), naming him as such.

A Surrealist's home

A member of the Czech Surrealists since 1970, Švankmajer's links to the movement have always been direct. In *Otesánek*, an early shot makes explicit reference to Luis Buñuel's and Salvador Dalí's *Un Chien andalou* (1928). Mr Horák looks down into the street where a man is catching babies in a net and wrapping them in newspaper like carp for a Christmas meal, echoing the scene in the earlier film where the hero watches the androgen prod a severed hand in the street.

Meeting Švankmajer in his country house in southern Bohemia, it's apparent how much he inhabits the world of his imagination. Purchased as a derelict mansion at the time he was searching for ruins for *Zánik domu Usherů* (The Fall of the House of Usher, 1981), his house has become a living reflection of his work and that of his wife, painter and ceramic artist Eva Švankmajerová. The larger than lifesize puppets from *Lekce Faust* inhabit their own theatre in a disused chapel. Ceramic heads sit on the outside steps, while the interior is crowded with a lifetime's work—paintings, prints, ceramic sculpture, collections of masks and fetishes.

As Švankmajer has said, Surrealism is not an artistic style but a means of investigating and exploring reality, "a journey into the depths of the soul." This may explain his lack of interest in the idea of art (a word he rejects in favour of "creation"), his attempts to rid his work of decorative or mannerist tendencies and his replacement of music with other sounds. His films explore the world of the imagination and assert its force against the pre-digested categories of the commercial world.

Ordinary lives in a Surrealist tale

Like all Surrealists, his search is for the realities disguised by the utilitarian and the conventional. The heroes of *Lekce Faust* and of *Spiklenci slasti* are ordinary people you might meet on the street. In *Otesánek*, it's no accident that Mr Horák has a nine-to-five job and a small family car, that his wife shops at the local supermarket or that Mr Štádler has a close relationship with the adverts that leap from the television set.

Švankmajer has had no problems finding subjects for his films since the fall of communism. As he once remarked, if contemporary civilisation were not sick, the "ulcer of Stalinism" could never have emerged.

Otesánek is based on a folk tale best known from the version by K J Erben. What attracted you to the subject?

In the early 70s, Eva was looking for a "drastic" fairy tale she could make into an animated short film. Otesánek was her final choice; she had illustrated the story earlier for a children's book. She asked me to help her with the script, and suddenly I realised what a great subject I was handling. That it was, in effect, a topical version of the Faust myth: a rebellion against nature and the tragic dimension of that rebellion. In short, I "stole" the story from Eva (and subsequently integrated her original idea into the final shape of my script).

You say that the name Otesánek is untranslatable but there's a lot of play in the dialogue about the baby's real name (Otík) and the character in the folk tale (Otesánek). What is the significance of this?

The word otesánek is a blend consisting of the word "to hew" (otesávat) and the diminutive noun-ending ánek, used mostly with words characterising children. Figuratively, the word otesánek is used in Czech to characterise a person who devours and digests everything, not only food.

Most of your features combine puppets with live actors, and the central characters exist as both puppets and as real people. But in Otesánek none of the characters change their status. Is this a new departure?

Otesánek differs from my previous films mainly by being a version of a traditionally constructed story with normal dialogue. That is not the case with *Něco z Alenky* or *Lekce Faust*, and certainly not with *Spiklenci slasti*. In this sense, Otesánek is the most conventional of my films. In its subject matter, though, it is quite close to *Lekce Faust* and, in showing the omnipotence of desire, to *Spiklenci slasti*. This is only another angle on the subjects that obsess me, not a new departure in my work.

In many folk tales, a child is threatened by an ogre or a wild beast. In Otesánek, by contrast, the child has become an ogre. What was the intention behind this reversal?

I do not work with intentions. Pursuing intentions leads to making films as theses. That has nothing to do with freedom of the imagination. It's common knowledge the subconscious components of our mind are just as meaningful as the conscious. So my preference is certainly for post facto interpretation rather than intention. In Otesánek, the child devours its "parents." Otík is the product of their desire, their rebellion against nature. This is not a child in the real sense of the word, but the materialisation of desire, of rebellion. That's the tragic dimension of the human destiny—it's impossible to live without rebelling against the human lot. That is the essence of freedom.

The Marquis de Sade invoked nature in his early texts, but in later works he condemned it, calling it a whore and a murderess, rebelling against it. But between de Sade and the present, there's a history of shocking experiences in human civilisation. Without that terrible ambivalence we are unable to face anything, certainly not nature. That's why we end our rebellions on our knees.

Otesánek is much longer than your other features and its narrative progression is more orthodox. Was this a matter of being faithful to the original story?

Storytelling, whatever the story, has its own laws. It differs from recounting a dream (as in *Něco z Alenky*). Similarly, when you start using conventional dialogue, you've got to realise that the film will be longer. A film told through dialogue (without a narrator) always works in a roundabout way, which requires time; figurative speech—the language of pictures and symbols—is more direct and consequently shorter. Otesánek is long because I made a wrong estimate of the roundabout way. In other words, it involved a rather different way of working than I have used so far.

The telling of Erben's original tale takes the form of two-dimensional animation. What is its function within the film?

Eva Švankmajerová's animated
"film within a film"

Erben's tale read by Alžbětka is an independent animated short that has an important role in the film, in that it gives the spectator a clear picture of the original myth, unadulterated by the deformations of present-day society. It is this that provides the source of Alžbětka's "knowledge" and her "counteractivity." Thus animated, the Erben tale could stand on its own (with minor alterations), as an independent short film. It's a film within a film.

The Surrealist group you belong to has participated in various exhibitions in Prague since the fall of communism. Does this newfound recognition pose a threat?

The fact that since November 1989 the group has arranged a number of public events, including the issuing of the review *Analogon*, and has tried to acquaint the broader public with its activities doesn't mean it has become integrated into Czech culture. Surrealism has always been a minority affair, even in the 30s. In so far as it was perceived at all, it was considered to be an abscess on the body of Czech culture. Today, the rabid attacks of the fascist establishment and Stalinist lackeys have been replaced by indifference and ignorance. For art historians, Surrealism has long been dead, which is why they are only interested in historical Surrealism and ignore the present movement. I do not think we are in any danger of "recognition."

You once described Walt Disney as one of the leading destroyers of European culture. What is being destroyed and how can this be resisted?

Disney is among the greatest makers of "art for children." I have always held that no special art for children simply exists, and what passes for it embodies either the birch (discipline) or lucre (profit). "Art for children" is dangerous in that it shares either in the taming of the child's soul or the bringing up of consumers of mass culture. I am afraid a child reared on current Disney produce will find it difficult to get used to more sophisticated kinds of art, and will assume his/her place in the ranks of viewers of idiotic television serials. That doesn't mean that works with imaginative value may not occasionally crop up in consumer culture—for instance, King Kong. But I fear their number is dwindling.

Artículo disponible en: <http://www.kinoeye.org/02/01/svankmajer01.php>

An alchemist's nightmares

Extracts from Jan Švankmajer's diary
Kinoeye, vol 2, issue 1, 7 January 2002

In the pre-production phase of *Otesánek* (*Little Otík*), Švankmajer confides in these diary extracts about his occasional doubts in himself and the film, LSD-induced flashbacks he used to experience and dreams that haunt him at night.

An alchemist's nightmares

Extracts from Jan Švankmajer's diary

In the pre-production phase of *Otesánek* (*Little Otík*), Jan Švankmajer confides to his diary about his occasional doubts in himself and the film, LSD-induced flashbacks he used to experience and dreams that haunt him at night.

25 January 1999

Organised religions create Holiness, canonise it and institutionalise it in order that they can then use it as a truncheon with which they herd their little sheep into the slavery of dogma. Opposed to that, poetry and imagination create Fantasia, which open the gates to freedom.

26 January 1999

We set out into the woods at half past seven in the morning looking for *Otesánek*. [1] I found some bits but *Otesánek* nowhere. Further, our saw was blunt. But on the path to Knovíz we had a bit of luck at last. [2] We came across some old cherry trees by the wayside. We cut several "skeletons" of *Otesánek* (three sizes) from the branches, which after certain adjustments and additions could be the real "true" *Otesánek*s. I also tried various wooden knots and spare chips from which *Otesánek*'s face could be built up and in this way (by switch and change) reach a certain "wooden" and "thus natural" mimicry. (Of course, with the help of animation.)

The root of the matter: Mr Horák in the film

In any case, I feel a little calmer. And I am beginning to feel that maybe it will work. *Otesánek* doesn't hold just the title role of the film but is the key. Even if I try to show him as little as possible and, moreover, in detail rather than whole then, nonetheless, there are several shots in the script which are crucial to the credibility, "truthfulness" and also the emotive qualities of the film. For example, the first shot of the "live" *Otesánek* shows him sucking at his "mother's" (Horáková's) breast. Sometimes I have the impression that the success of the film hangs on this take (when I mention success I mean its content, idea, philosophy, imagination, documentary value and subversion, not commercial success).

Eva wanted to phone the gardener to prune our trees and by mistake dialled her cancer specialist (although she doesn't know his number and has never rung him before).[3] Ignorance is a terrible thing.

27 January 1999

Have worked all day on the Otesánek script. In the evening, I had a call from Tomáš, together with Šimon and Josef, they have brought all the roots we found yesterday and cleaned them. Tomorrow we will undertake another expedition in search of Otesánek.

28 January 1999

We have cut out a number of huge Otesáneks. Next week, I'll start to construct his definite appearance from the discovered roots and branches. Unfortunately we were unable to find a particular root from which Otesánek could be cut without "false" supplements.

29 January 1999

In the morning, I visited the military hospital again. They released magnetic fields into me. I go there three times a week. It's supposedly good for rheumatism. It reminded me of spring 1972, in the same hospital, when we let them jab LSD into us.[4] It was part of some military research or maybe some sort of initiative on the part of young doctors. I don't know.

Myself, Eva, Martin Stejskal and Jana let them do it. I think Vodak and his wife and some strangers were there too.[5] For me it was a terrifying experience from which it took years to recover. To begin with, it was quite comfortable as we lay on the beds and waited for it to take effect. The drug began to gradually take over my senses. At first, I went through some regression, I felt like a defenceless nursling, and stroboscopic effects even appeared. For example, an arm movement was "phased" as if it was formed by static pictures gradually photographed by a trick camera. Moreover, every phase had a different colour. And I was still able to take in my surroundings.

Martin and Jana kept laughing continuously. Then they let us move around the room. By this stage, I began to lose the last remains of healthy reason. I was overcome by terror and uncontrollable paranoia. I began to attack the doctors who were present and fight with them; I started to accuse them of trying to destroy me, and that it was a trap which was supposed to help lose my sanity and stop me leaving the place. I began to race around the hospital attempting to flee. The staff kept catching me and struggling with me.

In the end, they had to give me some antitoxin to get me out of it. They left me there overnight in a padded room without a door-handle and told Eva to pick me up in the morning. By morning, I was much calmer—the acute state had passed. But for several years, on various occasions this horrifying state kept returning. For example, I was unable to take the tram at night. The penetration of reality beyond the tram windows and the reflection of the tram interior in the glass caused me physical queasiness and I had to alight and rather walk. This permeation of dual realities, one static (reflexion in the window) and the other dynamic (flashing environment within the tram) evoked that condition of disintegrating reality and deformation of perception as if under the influence of LSD.

A few days before this experiment, as part of these tests, I had to undertake breathing in of some "tomato gas" which also had toxic effects similar to the use of LSD or other drugs. Whereas others really underwent some transformation into a mystic state this drug again "rejected" me. Whilst breathing this gas I experienced a totally "realistic" emotion of drowning. In a faint, which I quickly found myself in, it seems I screamed in anxiety so loudly that the entire hospital ran to see what was happening.

I think that an important factor in a reaction to any kind of drug is the actual mental state of the user. At the time of the experiments, I was suffering from a serious depression. The relationship with Eva was falling apart. It seemed we would split up. I suffered awfully because of this. I think that this situation had a major influence on my reaction to the drugs I was given. Maybe, the extreme reaction wouldn't have occurred if a degree of psychological well-being was in place.

1 February 1999

I think I've solved all contentious scenarios where tricks have to be used. I've convinced myself that everything I've thought up is feasible. In any case, my fear of completion has waned.

5 February 1999

I've put together the first Otesánek. He has bent little legs, slightly askew right shoulder, a distinctive gob and a wee willy. Lots of little fingers and toes.

6 February 1999

I puttied the links of the roots of our Otesánek. I tried minute shirts on him and chose a croched hat. The little shirt will have to be sewn a bit bigger.

8 February 1999

We were picking a small Alžbětka for Otesánek.[6] Visited a school in Úvoz. We took photographs of a number of girls but, I think, not one can be considered. What has become clear is that it will have to be an eight-year-old rather than nine- or ten-year-old as I originally thought. Eva, with a photographer and a production assistant, visited more schools in central Prague. They discovered two hopeful Alžbětkas, it seems. We'll see when the photographer sends the pictures over.

13 February 1999

I had my first dream in a long time. But I cannot remember anything from it. Before noon I was putting and re-touching one Otesánek. Eva was sulking and didn't eat. In the afternoon, I sketched ground-plans of the Horáks' and Štádlers' flats in order that they could be rebuilt in Knovíz in existing rooms with a minimum of alterations. In the evening, I got depressed thinking the film would be impossible to shoot.

14 February 1999

The final choice: Otesánek as he turned out

So, we have finished three Otesáneks—each one slightly different. Now, we just have to make the right decision. Which one? The first one has a useful size, nicely and usefully bent legs, so, he sits snugly in the lap. Looks like an authentic root that's been touched up. But has a small head. The second one is a bit bigger. Legs apart—good for putting nappies on, has a child's weenie face, well-rounded body. But gives the impression of a forest goblin. Looks a little naturalistic. The third looks very much like a child but less like a wooden root. Eva likes the first one most of all. Instead of a face, he has a gob. I'll try to enlarge his head. Then he would probably be the best. The second one I would then adjust, so in certain shots he could act as a double. In Knovíz I have two more at the preparation stage but, I fear, neither will be in contention in the final selection.

16 February 1999

I spent the morning in hospital again. The specialist in internal diseases is pushing me for more tests. Kidneys and blood again. Cholesterol, sugar and liver enzymes are on the up. During the afternoon I

worked a little on Otesánek—it seems I've made a choice. I was chiselling his head. Probably I'll swap his left hand and cut his little toes.

Today we received a notice announcing Pavel Prochazka's death. It threw me somewhat and Eva too, I think. You can't just write off friendship from schooldays even though we were unable to see each other after his emigration post-August 1968. One cannot forget that they let me and my family (Eva and Verunka) stay in their flat for a week during the Soviet invasion when the radio warned that the signatories of "2000 words" were being arrested by the KGB and that they shouldn't stay at home. That report later turned out to be false, but, in that moment of despair, the Prochazka family took us in. The death notice we received had Pavel's text as a strange fictive conversation with death which ends with "and thus I died." There is no date as to when he wrote it. The text feels as if it was a suicide.

23 February 1999

[Paul] Leclerc with Bertrand [Schmidt] and Anička came to see us in Knovíz. They shot [for a French documentary] how we were manufacturing several Otesánek's. They were in the forest with us where we searched for parts of Otesánek's body and in the sand quarry where we looked for small pine roots for his fingers and toes.

24 February 1999

Today we shot an animation test on video of Otesánek's movement, or more precisely of his wooden torso with the help of new complete parts which we cut yesterday in the forest. We used the French friends' camera who, once more, filmed us at work.

25 February 1999

Two Štádlerovás: Mother and daughter

During the afternoon in Knovíz, I did acting tests with the first chosen little Alžbětkas. Out of the six chosen ones, only four turned up. Those missing were, of course, the ones I was most relying on. Out of the ones I tried, there was only one able to move and communicate naturally. One could probably even work with her. Furthermore, she's really an "adult" type of energetic girlie. She would even look like her "mother" (if I choose the actress from the Ypsilon theatre for the role of Štádlerová). We'd have to dress her differently and change her hair-style though.

27 February 1999

All day long I watched on video the tests for Alžbětka. The Alžbětka I picked is to my liking more and more. Although she is a little big (143 cm), and she is nine years old, it seems she is "a personality" (at least in the way she answered my question). I re-read the script and imagined her in particular scenes, and it seemed to me that there were no hitches. There is the danger, though, that she will grow up too much during the year when shooting will gather pace. Incidentally, she is the daughter of a television producer (as we found out later), so we could expect some level of understanding from her parents. At least, I hope. Certainly, though, we'll keep on searching.

28 February 1999

I stayed in bed all day. On the odd occasion I switched on the video of the Alžbětkas. I starved all day. Tomorrow I'm going to get my blood taken.

1 March 1999

The hospital was a waste of time. They didn't take my blood. All day I urinated into a plastic bottle as they wanted urine over a 24-hour period. I pissed two litres of high-quality urine for them.

4 March 1999

The eyes have it: Žilková in full craziness

We invited Veronika Žilková for a chat, as I am counting on her for the role of Mrs Horáková—the main female part, that is. It seems I've chosen well. Her eyes are really crazy—full of masochism. It looks as if she takes the role seriously but with actors one never knows.

In the evening, a meeting of the group. I asked Martin Stejskal for advice regarding one shot of Otesánek: Otesánek sucking milk from his "mother's" breast.

5 March 1999

Self-portrait

I am a hand. And a hand is a tool. I am, therefore, a tool. A tool for giving and receiving emotions. (Thus, not a working tool.) On the palm of my soul are engraved my life-lines. On occasion I read them in front of the mirror. This activity lost the flavour of anxious narcissism long time ago. I am a victim of tactilism. I have too many erogeneous zones for one body. Sometimes I feel that I can't even fit into it. I have never worked but, in spite of that, my fingers are in constant motion even when I sleep. Clenching and unclenching, intertwining and sometimes even exchanging places.

Permanently they try to pass on something to the deaf-and-dumb nearby. Usually in vain. Sign, non-verbal speech (in fact, the only real language which is capable of expressing the ambiguity of things and events because it gushes from inexhaustable sources within the imagination) nobody wants to understand anymore. For this civilisation it's a language of the barbarians, psychopaths and cripples because there is no profit in it. I am a hand with six fingers with webs in between. Instead of fingernails I have petite, sharp, sweet-toothed little tongues with which I lick the world.

Eva spends whole days painting. She is finishing a large series of alchemistical paintings "Mutus liber." I consider it to be one of her pivotal works. She doesn't go out, and her whole time is divided between creative euphoria which she experiences next to her ladder and falling into despair in which everything around her, including herself, is repudiated and condemned. In her "lighter" moments, she yearns for revenge.

10 March 1999

I put on a cassette of the first test with the Alžbětkas. I fear that we will find nothing better than [Kristina] Adamcová.[7] I will have to do more tests with her though.

14 March 1999

I still keep saying and put it on paper that I am not interested in art and, at the same time, I make films, projects, drawings, collages etc, and collect paintings and drawings and other artistic artefacts. So, how is it? I am not interested in art. That is, art with a big A. But I am interested in certain artists, or more accurately certain works of art by certain artists but not because I consider them to be more "artistic" than other works or because they strike my "sense of beauty" but because they touch something more important which exceeds the concept of art—that is, the basis of life, in another words, a form of inner still undefined imagination (which is nothing else than prima materia of our existence). A work of art which manages to break through into this "secret" underground imagination, the deeper the better—only such a piece I find interesting because it liberates a human being. And liberation is the only meaningful activity of a human. Only this anti-aesthetic dimension of an artistic (and not only artistic) piece of work is of interest

to me. (Several things of equal value: "Painting, statue, a found object, drawing for the media, natural outcrop, dream, a chance meeting, overheard conversation, speeches by lunatics etc.").

Art (like other forms of human endeavour) is, above all, a document of an era. But there are works which rise above this general category and very much in the sense of the liberation of the individual or, in another words, they are revolutionary works not in a relationship to aesthetics (aesthetic "revolutions" are only mutinies on one's knees) but in a psycho-social sense. Because this is the pitch where the game is played in relation to our freedom.

19 March 1999

Departed for Stankov.[8] But, in all truth, I don't feel right about it. I'm immersed in Otesánek and it's more of a disturbance than a rest. Moreover, we haven't seen eye-to-eye with Eva, and she's been reproaching me all day.

26 March 1999

With Jarda we picked actors from the register at Czech TV and later on at Jessica's. I think we have found actors for the role of the pensioner, Zlabek, and probably for Bulanková, the caretaker, as well, and, maybe, for the commissar and others. I brought home several lists of names with actors' photographs. The rest I'll select at home. With Mr Horák we'll try [Jan] Hartl and Mr Štádl will be Pavel Nový. The casting is really finished.

27 March 1999

I'm reading the script of Otesánek and imagining the selected actors in their roles. I've got through about one-third of the script, and it looks like there won't be any hitches.

28 March 1999

I am in despair because I'm incapable of remembering my dreams when I wake up. I lost this capacity some time ago because, out of laziness, I stopped recording my dreams.

30 March 1999

Tuesday. In the morning, we departed for Knovíz to prepare everything for another test of the Alžbětkas. Around two o'clock, Jarda brought them. Four new girls and Adamcová. From the new ones, only one was maybe capable of something. I tested Adamcová properly this time. I went through several scenes from the script (the harder ones). I made her slog until I was satisfied. I also wanted to know what she could take. I think that at the fiftieth time round it was quite decent. The main thing is that from shot to shot it got better. She is intelligent; in her own way a personality and she is believable as Kretschmerová's daughter.[9] Without a doubt, those are big plusses. Furthermore, she's not spoiled by various theatre schools and amateur actors. Problems will arise with large details. The mouth, eyes.

3 April 1999

I dreamt a horrible dream. The deceased Pavel Procházka telephoned me. He lamented that his wife Stana had left him, and all he had left was myself. During the telephone call, he slowly crawled out (as far as his waist) from the receiver and put his head on my shoulders and cried. At that moment I noticed that the ceiling of my room was on fire. I woke up in terror. At first I wondered what to do, I wanted to take a look upstairs to check that there really was no fire there, then I realised that if there was a fire I would smell the smoke. Anyway, we don't use stoves for heating.

5 April 1999

More and more I'm mulling over the idea whether to additionally buy a sty at Stankov and re-build it turning it into a gallery and together with what used to be a granary we could create an area which we would make accessible as a kind of "adjunct" of Gamba.[10] There would be a permanent exhibition, for one, of my and Eva's works but also themes such as: "The Archimboldo principle", "Verism in Czech fantastic art", "Media art", and, of course, a permanent exhibition of the Surrealist Group. In the chapel, we could create a set from Faust and in the granary cellar an alchemists' kitchen. It would still need to find space for the torture chamber like from Kyvadlo, jáma a naděje.[11]

6 April 1999

We arrived in Prague from Stankov. Eva is due for a check-up in a week's time and is beginning to go crazy. Notwithstanding that, she is clearly healthy. But reason in these moments remains powerless.

9 April 1999

I spent the morning with Eva at the military hospital. I went to have my blood taken, Eva went to the oncology department. In the end, I managed to persuade her not to wait for the agreed appointment and go earlier and save herself a week of stress. Of course, everything is all right, and she is due back in July. At noon we left for Stankov.

Stankov. It's beautiful here.

10 April 1999

The Millennium

Night by night

I'm in the dark forest
full of romantic animation
shuffling by the dug-out crater
in which long ago boring poets rolled around
by the crater throwing vulgar abuse
into the face of extracted sand

Night by night

I stood there
with closed eyes
sweaty hand behind my back and listened to the soaking-up of roots
growing-up of lizard's tails
and the constant moulting of owls

Until one moonless night

from the crater blasted balls crawled out
smothered in Hellmann's mayonnaise
and politely greeted me
"Praised be Lord Jesus Christ"
Before I managed to retort
"For ever"
a set of knocked-out teeth sprang out
madly chewing sugarless Orbit
then prolapsed guts joined in
inserted between two halves
of a sliced bun
And already in front of me stood a complete person

Finally a swarm flew out of the crater
of snow-white ladies sanitary towels
make of Ria
and began to
with gracefully waving wings
circle above his head
Ecce Homo of the end of the twentieth century

I took him by the hand
and ran for shelter in the hills
Invisible planes threw down
postcards for the trip
with a coloured snap of the setting sun
in South Carolina
Meantime
General Secretary Solana
in all that excitement misted up his glasses

17 April 1999

By Thursday, we have to gather the reproductions and texts for Analogon (descriptions of works in the Holy Theft exhibition).[12] So, I worked on it a little.

18 April 1999

Sunday. I made a rubbing "The Pope gives a computer expert a pedicure." Eva finished painting her series of "Holy pictures."

21 April 1999

In Knovíz. In the morning, I went through Otesánek's animation with Beda Glaser and agreed (with the cameraman, as well) that animation tests will be shot next week.[13] Beda managed with Tomáš to go round to the local butcher to agree a purchase for next week of a pork tongue and some membranes for the lining of Otesánek's mouth. In the afternoon we drove around Slany with Jarda and Juraj. We managed, I think, to find the butchers' and the toy shop. In the meantime, Eva with Katka made a selection of clothing for Horák and Mrs Horáková from our store.

24 April 1999

During the night I had awful dreams. I dreamt that I was in a theater and that I was lying in a box and right on the edge. I was terribly afraid that I would fall but I couldn't move myself back. There is something in the way. Furthermore, I'm scared to make any sudden movement, so, as not to crash down below. Right then, someone is saying that Arp and Zimbaca (couldn't hear the third name) joined in "the action." Anxiety of falling woke me up and I found that I am really lying on the edge of the bed in danger of falling on the floor because from behind Brouk is pressing me and I am uselessly trying to push him back. At that moment, Eva began to cry loudly in her sleep.

As usual, I was chatting to Eva in the morning and suddenly some new space opened up and I began to describe new ideas for Otesánek to her. Ideas for which I was still waiting which move the script forward (particularly its beginning) on to another more imaginative level without leaving the ground of reality from which it all springs from. I think that was what I was waiting for. Lately, I've had to overcome ever-increasing doubts. Suddenly the script appeared to be too "descriptive" as it doesn't give a possibility of "getting into the play," that it's too constricted by the story and that it would force me into a "conventional" treatment. But these ideas seem to me to get round these pitfalls. I'm beginning to like the script again.

27 April 1999

Otesánek in the early stages of growth
Knovíz. Test of animation and cameras.

We shot how Otesánek drinks from a bottle of milk with a dummy. Big detail. This will be a key take in the film (although instead of the bottle it will be Horáková's breast). This test we'll pass to Martin Stejskal to improve it further on the computer. If it works of course.

In the meantime, we did the rounds with Jarda: butcher, police station, toy shop and, above all, we have probably found a house in Slany where we would shoot passages, steps and the cellar. Unfortunately it has no garden. We would have to create it in the yard.

28 April 1999

Wednesday. Shot more animation tests. How Otesánek jerks and cries. (Shot it to the sound of a child crying.) And, mainly, how Otesánek pigs himself on Mrs Horáková's hair. We made his gums, out of pig's lungs. And, of course, the pork tongue couldn't be left out. Maybe tomorrow we will see it in projection. Another scouting trip. Drove with Tomáš to Kladno to find a cinema and a supermarket. We found a cinema of sorts. Not a supermarket, though.

29 April 1999

Daily chores will not be until tomorrow. Drove out with Ruzicka and Juraj to find more cottages. Went through several huge second-home villages. But finally found it. Two cottages next to each other with steps facing each other. One is shabby. In the background, a forest. Methinks it's exactly it. Only we'll have to build a shed.

In the evening, a meeting of the group at the "Green Gate" in the Brevnov part of Prague. Martin brought already printed and trimmed fortune cards—collective work by the group. Eva immediately began to tell the lads their fates. Handed in the script "Family Fortune" to Analogon.

30 April 1999

In the morning we were at the Barrandov Studios. I saw an animation test. (Probably) Otesánek's jerking and crying went all right. In Knovíz, we added to it the sound of crying. It will need adding on to it in the cutting room. We'll do it with Marie on Monday.[14] The shot of Otesánek sucking from the baby-bottle will need better re-touching of its individual phases. We'll see what Martin manages to do with it on the computer. On the other hand, the shot of the eye and hands did not work out at all. Careless animation, the tissue of the pig's lungs oxidized and became an unnatural red, the tongue could hardly be seen. Have to do it again and a bit differently.

In the afternoon we took Jarda to show him the selected cottages. Eventually we managed to catch one of the owners of the cottages. We even took a look inside. I think after a few alterations it could work.

2 May 1999

Carried on with a description of costumes. Film would seemingly have a whole array of disguises. It's not as simple as I imagined. Eva is drawing illustrations in the animated part of Otesánek.

6 May 1999

Towards noon we left for Knovíz. The whole afternoon we scoured around the costumes. It's clear that a large part of the costumes we'll find in our own store. That would be super.

In the evening a meeting of the group: Franta, Bruno and Bertrand joined a 1 May demonstration of anarchists protesting against a skinhead get-together. They formulated a petition against the police intervention which protected the Sieg Heil-ing skins on their unpermitted march through Prague. Absurd. Signed it with Eva, of course. The following would like to take part in The Holy Theft exhibition: Terosian, Camacho and Benoit but it would mean getting hold of money to cover the insurance.

7 May 1999

Whole day spent sorting out and choosing costumes for Otesánek. It went well. Really only minor things are left: shoes, t-shirts etc. We'll carry on next week. Eva took away the selected things to Prague. They have to be washed and ironed.

8 May 1999

Saturday. In the morning Martin Stejskal came round to pick up the cassette with the animation tests. He'll try to improve them on the computer.

24 May 1999

I killed a person. I battered him to death with a plastic ruler. I tried to kill Dr Sládek (Chairman of the far-right Republican Party) with the very same ruler but I didn't succeed.

Police investigated me but only as if. They knew I did but they laid a false trail. During interrogation the investigator kept winking at me. I woke up with the feeling of: "So, I've even killed somebody. How will I live with that?"

Costume test with Hartl. All costume tests have gone almost surprisingly smoothly. With Mr Vanášek, we toured second-hand furniture stores to convert Štádler's flat. It looked hopeless. In the end, we bought a few things but I am not sure it's exactly what we need. We'll see when they bring it round and we put it in place.

At four we met (the group) in Lazanský Palace [in Prague's Castle district]. Today the spaces where the Holy Theft exhibition will be seemed in a fairly good condition and, above all, very large. Now it will be a case of filling them "thematically." The Archbishop's Palace can be seen from the windows where it stands across Hradčany Square. We couldn't have thought up a better place for the Holy Theft.

28 May 1999

Death of a social worker:

Bulanková dragged in to her doom

All week we toiled at furnishing the Štádler flat. Today it dawned on me how to show the audience Otesánek eating someone for real and not only talk about it or show his "cannibalism" when it's all over. We'll put a door with a glass panel leading into Otesánek's room. The glass, though, will be dull and textured (with a pattern). The view through the glass changes depending on the distance from it. If one is standing close behind it it is possible to look through it as if through a transparent window. If one steps back a little, though, everything changes into a blurred shade until it disappears completely. And in this way one could stage the gobbling up of the social worker by Otesánek. Bulanková occasionally "seen," Otesánek "unseen".

1 June 1999

First day of filming. We shot scene five.

7 Jan 2002

Artículo disponible en: <http://www.kinoeye.org/02/01/cherry01.php>

Dark wonders and the Gothic sensibility

Jan Švankmajer's

Něco z Alenky (Alice, 1987)

Kinoeye, vol 2, issue 1,7 Jan 2002

Švankmajer's films may not be straight horror, but they draw on Gothic literary sources and have a definite appeal to horror film fans, as Brigid Cherry explains.

Jan Švankmajer's work, and more specifically the animation and puppetry employed in his films, has been much discussed as art, particularly in terms of his position as "alchemist of the surreal." [1] Although his work remains little known, especially outside Europe, attention to his films has come from many different quarters, including an interest by fans of horror and vampire cinema. *Něco z Alenky* (Alice, 1987) in particular brought him coverage in the horror press, including magazines such as *Cinefantastique*, as well as smaller publications dedicated to vampire fiction and the Goth lifestyle.

Here the aspect of his work which most seems to appeal is not Švankmajer's contribution to eastern European surrealism, but his debt to the traditions of the Gothic. As is pointed out in the *Journal of the London Vampyre Group*, [2] he has made several films with Gothic themes, including shorts inspired by Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (filmed as *Otrantský zámek*, 1973/79) and Edgar Allen Poe's *The Fall of the House of Usher* (*Zánik domu Usheru*, 1980) and *The Pit and the Pendulum* (*Kyvadlo, jáma a nadeje / The Pendulum, the Pit and Hope*, 1983).

The Zeitgeist

Něco z Alenky, Švankmajer's adaptation of Lewis Carroll's well-loved story *Alice In Wonderland*, tapped into the growing fascination with the dark side that marked a Gothic revival at the end of the twentieth century. As a children's tale for grown-ups it can be seen as part of the "full-blown resurgence of a 'Gothic' sensibility in contemporary art and culture." [3] It reflects the spirit of the age: "a mordant outlook along with chilly detachment and... pitch-black humour." [4] It looks back to the past, the "sombre and disturbing moods" [5] of the Gothic novel, and to the present, to the taste for "horror, madness, monstrosity, death, disease, terror, evil and weird sexuality" [6] of contemporary Gothic subculture.

Švankmajer: Appealing to the sense of wonder

If Švankmajer is on the "dark side of allegory, tapping the unconscious," [7] is it any wonder then that horror fans have picked up on his work? Certainly, it is an apt coincidence that *Cinefantastique* (which describes itself as "the American horror magazine with a sense of wonder") juxtaposes a feature on Švankmajer ("Puppetry's Dark Poet") with an article on one of the foremost writers and filmmakers of the fantastique, Clive Barker ("Horror Visionary"). [8]

Indeed, in its cast of characters and in its settings, *Něco z Alenky* resembles not so much Carroll's rural dreamworld wonderland, but Barker's urban Gothic nightmare wonderland of *Nightbreed* (1990), with its crypts and maze of rope walkways that are home to grotesque creatures. In the decaying cellars and

winding stairs of *Něco z Alenky's* underworld, the wonderkabinett—so lovingly recreated on celluloid many times by Švankmajer—is transformed into the Gothic castle.

In the maze of drawers and rooms within rooms, the china doll Alice is dwarfed as if by the Gothic spaces of the castle or cathedral, whilst the detritus of everyday life (buttons, shells, discarded socks, jars, furniture and fabrics) becomes the source of Gothic splendour. And as in *Nightbreed*, this underworld is peopled by nightmarish (not frightening and yet uncanny) creatures made of bone and dead flesh; in Philip Strick's words: "an unholy zoo."^[9] These are creatures made by a Frankenstein, created from the disparate parts of other creatures and the offal of a butcher's shop, the wrong shape, the wrong size, obscenely large or mismatched. They are uncanny and they are abject, the very stuff of Gothic horror.

The Gothic revival

The Gothic, according to Wayne Drew, has been revived in contemporary horror cinema by filmmakers such as David Cronenberg.^[10] Drew identifies patterns of obsession and fascination present in the stylistic texture, complex genesis and highly subversive subject matter of the Gothic novel. Rooted in cultural neuroses, the moral ambiguity and metaphysical complexity of the Gothic experience did not translate easily into the cinema. Rather, Drew identifies a Gothic shadow at the centre of the obsessions and neuroses of late twentieth-century western culture and sees it at work in the "clear call to the unconscious" of Cronenberg's body horror cinema.^[11]

Although Švankmajer's work is firmly rooted in art—as opposed to exploitation—cinema, *Něco z Alenky* nevertheless contains similar echoes of the Gothic. The "nightmarish journey undertaken by a small girl through a maze of subterranean vaults alive with the menace of the unforeseen and the abnormal"^[12] is reminiscent of the nocturnal wanderings of the Gothic heroine, whilst the unforeseen and abnormal creatures she encounters are the apparitions that haunt her castle.

The hidden

Thus, Švankmajer "mines the concealed, with an anger and a sense of sabotage, to unlock surreal and ambiguous mythical vistas."^[13] From its opening narration, an extreme close-up on Alice's mouth as she exhorts the viewer to "close your eyes, otherwise you won't see anything," *Něco z Alenky* foregrounds the hidden and the obscure: the "buried secrets, ancient and accursed."^[14] The summer glade is stripped away to become, first, the cluttered playroom and then the dreamscape. The familiar, the childish clutter, becomes unfamiliar, the uncanny space of the child's mind. Space itself becomes distorted. Time replays. The cramped interior spaces of the table drawers through which Alice must squeeze and crawl open out into the dark, gloomy cellars and corridors of the Gothic space in which the wonderland itself is contained.

Distorted space: A "house within a house"

As Alice wanders in and out of basements and cellars, up and down stairs and corridors, all sense of space is lost. There is a door within a door, a stream running through a field within a room, a stage set within the field, a house within the stage, another house behind the facade of a house made from children's wooden building blocks. Perhaps Alice encounters not a series of tables, but the same table—an endless Mobius loop. So time too rewinds and runs down. As the director himself has said: "What interests me about an object or a cinematic setting is not its artistic eloquence but what it is made of, what affects it and in what circumstances it is affected, and also how it is altered by time."^[15]

Such nods to entropy speak not of a frozen cabinet of wonders in which strange artefacts are preserved; rather, the peeling paintwork, crackled varnish, yellowed paper and worn socks speak of the passage of time and the transformation of objects. And here, as elsewhere, is the morbid humour of the grotesque at

work. Actions and scenes are re-enacted, the opening with Alice throwing pebbles into the river recreated with dolls in the playroom, the Mad Hatter's tea party replayed until it is exhausted and then replayed again. The onwards flow of time is both marked by the ticking of the White Rabbit's watch and stopped by the March Hare's jamming of the clockwork with an overzealous application of the best butter.

The transformed

Animate and inanimate in uncanny crossbreeds

The Gothic recognises the fluidity of identity and bodily integrity. The filmic techniques which Švankmajer employs to these ends help to create "a world of ambiguity, closing the gap between living creatures and inanimate objects." [16] Just as the grotesque and absurd merge into a wonderland of dark dreams, so animation conspires to conjoin the taxidermist's art, anatomical displays and pinned insects and dress them in the attire of Punchinello. Dead, dry leaves take on an uncanny life of their own, a chicken's egg rests within the ribcage of a skeletal fish creature as if waiting to be born, a skull drags a single horse's hoof behind it as though it were some failed, misshapen experiment.

Lost amongst this menagerie born of Gothic nightmare, the living Alice seems robotic. The inanimate is anthropomorphised; Švankmajer finds the life hidden within:

For me, objects are more alive than people, more permanent and more expressive—the memories they possess far exceed the memories of man. Objects conceal within themselves the events they've witnessed. I don't actually animate objects. I coerce their inner life out of them—and for that animation is a great aid which I consider to be a sort of magical rite or ritual. [17]

Alice, manifested as a doll, under attack

Objects are thus ambiguous; transformation takes place at every level. Rocks become biscuits, eggs contain dry bones, slabs of meat take flight, socks burrow through the floorboards like worms, pincushions turn into hedgehogs, bread rolls grow nails, jars of jam hide drawing pins. It is this ambiguity, at its strongest when Švankmajer plays with Alice's size not by having her shrink and grow large but by making her appearing as girl, doll and effigy, which only adds to the strong sense of the uncanny in the film.

The uncanny and the abject

Alice undergoes the fragmentation of personality of the Gothic novel. Her alter egos both stand in for and enclose Alice herself. Her sudden growth when she is attacked and thrown into the pail of milk at the White Rabbit's house within a house leaves her trapped inside her own effigy as she is dragged away by the creatures of bone. Like a nested Russian doll, she must escape from this doppelgänger tomb. Thus, the doubling of Gothic romance occurs not once, but twice, in the figure of Alice.

First as the live girl transforms and becomes the china doll; then as the effigy of Alice from which the child emerges once again. At such points, the rhythmical montage—what Jan Uhde calls "kinetic collage," [18] created by the extreme close-ups on Alice's mouth as she indicates who speaks interspersed between the longer shots, creates an uncanny effect. She becomes at once narrator and strange, disquieting object (the overall effect rendered all the more monstrously unreal by the lack of lip-sync in the dubbed English language version).

The Gothic foregrounds ruin and decay as emblematic of death. And just as the grotesque and the uncanny are strong elements of the film, so too is the abject. The wonderland creatures of *Něco z Alenky* are the undead. The stuffed rabbit, which comes to life pulling at the nails holding its feet to the floor of

the display case, is truly abject. It hops and it walks, it is both animal and human. It is split open, its interior space doubling as a pocket to hold its watch, its sawdust innards constantly trickling away. When it pauses in its race against time, it is to eat a bowl of sawdust; it must feed on its own substance to continue its illusion of life. Švankmajer's use of the close up which "precisely searches out every last scratch on the illusion"[19] reveals the decay at the heart of the wonderland.

In Švankmajer's hands, Carroll's Alice in Wonderland itself becomes uncanny once again, the familiar made unfamiliar: "one has the unsettling sense of watching an old and well-remembered dream in a new and disturbing state of hallucination." [20] We should not be surprised then that the latter-day Goths, who elsewhere celebrate death, the morbid and the grotesque, admire the works of Švankmajer. It is really not surprising either that Švankmajer has turned to horror literature for the sources of his inspiration. Něco z Alenky, like the Gothic novel before it, examines the darker realms of being.

Friday 19 October 2001

Artículo disponible en: <http://www.guardian.co.uk/film/2001/oct/19/artsfeatures>

theguardian

Jan Svankmajer

Out of my head

In the spring of 1972, the Czech military subjected a group of volunteers to experimental doses of LSD. Among them was Jan Svankmajer - then a struggling artist. Thirty years on, the award-winning animator explains how the nightmarish experience coloured his latest work

I have always thought of the creative act as a kind of therapy. We can never truly be rid of those demons that start pursuing us sometime during childhood and plague us for the rest of our lives, but creative activity can at least partially keep them at bay and make their presence bearable. If art has any purpose at all, then it is surely to liberate us from external and internal constraints, from the demons around and within us.

1. Little Otik (Otesanek)
2. **Production year:** 2000
3. **Countries:** Japan, Rest of the world, UK
4. **Cert (UK):** 15
5. **Runtime:** 131 mins
6. **Directors:** Jan Svankmajer
7. **Cast:** Jan Hartl, Jan hartl, Jaroslava Kretschmerova, Pavel Novy, Veronika Zilkova
8. [More on this film](#)

But before art can have any genuine liberating effect on an audience, it must first liberate the artist. In this sense every authentic creative act must be a kind of "autotherapy". Artistic creativity is of course not the only path to liberation. Another is erotic love. The link between the creative act and the sexual act is well known: in my own experience the need to be creative has always been less acute during periods of increased sexual activity, and vice versa. There was a time when I thought that drugs might have a similar liberating effect. But my experiments in that direction quickly disabused me of any illusions I might have had.

In the spring of 1972, a group of young psychiatrists at the Stresovice military hospital in Prague appealed for volunteers to take part in a study of LSD. We still don't know whether these experiments were part of a deliberate military programme, or whether the young doctors just thought it would be an interesting thing to do. Anyway, I volunteered, along with my wife Eva and several friends from the surrealist group. It was a horrific experience, one which it took me many years to get over.

They gave us the LSD intravenously. Then we lay there on our beds, waiting for it to take effect. At first it was pleasant enough, as the drug slowly began to take control. The first phase was a kind of regression to infancy and a feeling of utter helplessness. Then there were stroboscope-like effects: when I raised my arm the movement would be broken up into a series of static images, like a time-lapse shot, with a different colour for each phase.

At this point I was still aware of my surroundings. On the bed next to me, someone was laughing interminably. Then they let us walk around the room. That's when I finally lost my last vestiges of sanity. I was seized by panic, terror and paranoia. I was convinced that the whole thing was a trap designed to make me lose my mind. I started lashing out at the doctors, accusing them of wanting to destroy me, certain they would never let me out. I rushed off down the corridors, desperate to get out. Nurses and orderlies tried to restrain me, and I lashed out at them, too. Eventually they had to give me another jab of something to get me off the trip.

They kept me there overnight, locked in a padded room with no door handle, and told Eva she could come back for me in the morning. By then the worst of it was over and I was much calmer. But for years afterwards, in certain situations, I would have sudden inexplicable attacks of anxiety. For example, I couldn't take the tram at night. The penetration of reality beyond the tram windows and the reflection of the tram interior in the glass made me feel physically sick and I had to get out and walk. This crossover of dual realities, one static (reflection in the window) and the other dynamic (streets flashing by outside the tram) produced in me the same feeling of reality disintegrating and the same distorted perception I had experienced with LSD.

A few days before this experiment, as part of the same study, we'd been made to inhale some "tomato" gas, as they called it, which, like LSD, also had toxic effects. While the others really seemed to be transported into some kind mystic state of bliss, I was again "rejected" by the drug. As I breathed in the gas I had an utterly "realistic" experience of drowning. Almost immediately I passed out and then, apparently, started screaming in terror - so violently that the entire hospital rushed to see what was happening.

I believe an important factor in how people react to any kind of psychotropic drug is their general mental state at the time. When I took part in these experiments I was suffering from severe depression. My relationship with Eva was falling apart - it looked as if we might split up. This had been causing me terrible distress and I'm sure that to some extent it explains why I responded so badly to the drugs.

Maybe my reaction wouldn't have been so extreme if I'd been in a better mental state. Of course I may be wrong. My view may be somewhat warped by the wounded vanity of a spurned lover. Whatever the reasons, the drug rejected me. (Carlos Castaneda describes similar cases, by the way, in *The Teachings of Don Juan*.)

Drugs may be a way to a kind of liberation, but only for non-creative people. This is because the creative act is an act of magic - the more so the more it draws on the imagination. It is a ritual we invoke to exorcise demons and enter into a state of absolute freedom and absolute communication. Artistic creativity is essentially shamanistic, and the shaman makes use of drugs to induce the "creative" state.

Perhaps drugs are no more than a preserved and concentrated form of imagination. But the imagination also has a predilection for cruelty - which is why drugs can sometimes make people cruel and, instead of showing them the way to absolute freedom, drive them into the clutches of yet more demons.

What have these experiences got to do with my art? Directly - nothing. But they reconfirm my belief that there is a subversive aspect to the imagination. How does this relate to my most recent film, *Little Otik*? I don't know. Maybe in the way the unhappy heroes of the story succumb to their desire to have a child as they might have succumbed to a drug. That desire then gives birth to the demon which destroys them. What at first looks like gratification and deliverance from their desire turns out to be a pernicious delusion.

But perhaps I was only reminded of my experience in the hospital because while I was shooting *Little Otik* I had occasion to go back there several times - not as a guinea pig for LSD but as an out-patient in the rheumatology department, where they applied electro-magnets to my aching knees. And that, possibly, is the most depressing part of the whole story.

Artículo disponible en: http://www.kamera.co.uk/interviews/svankmayer_svankmajerova.html

A Quick Chat with Jan Svankmajer and Eva Svankmajerová

by Jason Wood

Jason Wood: You seem to often work from myths and fairytales. How did the tale of Otesánek first come to your attention and what was it about it that made you feel that it was suitable for a film treatment?

Jan Svankmajer: I first started work on this particular myth in the middle of the 1980's when I wrote a story based on the myth. But even earlier than that, the story was brought to my attention by my wife Eva. Eva wanted to make an animation film from the story and it was a story that I too liked very much. It is true that I often work from old fairytales, which are narrated cosmological myths. This myth of Otesánek is a very old and basic myth of civilization that goes as far back as Faust and maybe even earlier. It concerns the rebellion against nature and the tragic consequences of that rebellion. I do not criticise that rebellion because you cannot live any dignified life without rebellion but I am just making sure that people understand the tragic dimensions of this particular rebellion. However, it is an imaginative film and I do not dictate the interpretation of the film. With this film and all my work, all and any interpretation is possible. I do not make films as theses; I do not simply have an idea that is present at the beginning that I then develop to its logical conclusion. Because the subconscious and the unconscious works throughout the film, at the end of the film I want to be like the viewer, looking at the work and thinking what have I done here? What is this about?

JW: In your diary of the making of the film you describe in vivid detail many of your dreams. Your subconscious is a huge influence on your work.

JS: Absolutely. It is a priority. I actually prefer the term non-conscious. Whatever comes out of my subconscious I use it because I consider it to be the purest form, everything else in your conscious being has been influenced by reality, by art, by education and by your upbringing but the original experiences that exist within you are the least corrupted of all experiences. The real creation starts with the actual shooting of the film and obviously I do write a script and I do prepare but this is all very rational. When the filming process actually starts, then for me I am with the topic 24 hours a day, when I sleep, when I eat and when I am dreaming and that's when things first start truly coming. I don't shoot exactly according to the script, obviously I use this script for dialogue etc but it is during the shooting process that I can begin to incorporate these elements from my non-conscious, these elements are released into the work and I feel enrich it. So everyday when I start shooting I will look at what I had originally written and then basically write a new script for the day. Everywhere there will be new notes and new bits of paper. When you write the script you do not have the benefit of seeing the actors or of being on the set on the morning of the shoot to experience the mood, the make-up, the clothes that the actors are wearing. To only work from the original script would be a cold experience, it is only during the actual working process that you can truly create a film. If you are simply following script directions - even if they are your own - then it is simply process by numbers, you may as well be a civil servant. Obviously, during the political climate in the seventies and eighties in Czechoslovakia the script had to be approved at an early stage but of course the finished film would differ vastly from what was approved, which obviously caused problems with the authorities. Thankfully, the change in the political climate means that this approval process does not apply anymore.

JW: I wanted to ask Eva about the 2D animation fable that Alzbetka reads and what she feels this contributes to the film in a wider sense and how she feels about Jan 'stealing' her idea?

Eva Svankmajerová: He didn't really 'steal' it (laughs). He took it and developed it. I always had a need to tell really scary fairy tales. I had already worked on an earlier project of this nature - which to this day many children, including my own, still find too scary to look at - and Otesánek felt like perfect material. I gave the story to Jan to read and he liked it and was able to incorporate it into the wider fabric of the film.

JW: The fairytale I feel helps contextualise the story, especially in terms of both defining and developing the Alzbetka character.

JS: The fairytale is of course important in that while Alzbetka reads the tale she is the only one who knows the future and where the story is going. The myth has risen from the depths and brought itself to life, Alzbetka is trying to stop it, she wants to alter the outcome of the story - which is why she hides the old woman's hoe - but she is unable to alter it. The myth will proceed to its logical dimension. The film is also about the very power of the myth, and how we are still acting out and struggling with myths. The old lady is the only other one who reads the fairytale so she also takes on the role of fulfilling that myth and goes to do what the myth requires her to do. I however wanted to have something of an open ending, leaving some doubt as to whether she was able to fulfill the myth or not.

JW: Obviously you are best known for your integration of animation and live action but I think Little Otik differs from your other work slightly in the emphasis the film places on the performance of the actors. How did the actors come to your attention, particularly Kristina Adamcová who plays Alzbetka?

JS: I used many of the same actors for Alice. For the little girl I had a very specific image in mind, I wanted the girl - and the actress playing her - to look like Eva when she was eight to ten years old. To find this girl I visited many schools with my photographer and Eva and screen tested very many people. I decided after my experience on Alice that I definitely did not want a trained child actor because they are already compromised and corrupted by mannerisms. On the DVD of Little Otik there are many scenes of the tests with Adamcová that show how hard I made her work and how much better she became by the time she came to actually work on the film.

JW: I remember reading in your diary that you made her slog.

JS: (laughs) Sometimes I could have killed her!

JW: Jan and Eva's work together is obviously very collaborative.

ES: We are very happy to work together. Jan is lovely to work with and to be honest I would not want to work with any other director.

JS: I rely very much on Eva's work in terms of design and art in my films. For example we pulled up many tree stumps from many forests looking for what would be our Little Otik. We could not quite find what we wanted and had to go through various processes to arrive at what we wanted. Having said that, I would have been happy to use without any alteration a natural stump if we could have pulled one from the ground that exactly resembled what we wanted. Eva provides an authentic touch; this was very much in evidence with the puppets she helped create in *Conspirators of Pleasure*.

ES: The only downside of our working together of course is that Jan gets to see things when I am still in the process of making them and not strictly speaking when they are ready for his inspection. I did previously work with other directors but I never truly felt their reactions to what I had produced mattered. Jan's feelings have always mattered and meant a great deal to me.

JW: There are many themes that recur in your work and in the work of Surrealists in general. I'd like to concentrate on that of food and cannibalism. How do you feel that Little Otik expands this metaphor?

JS: You are right to notice that food is indeed one of my recurring themes. It is something of an obsession. I believe that obsessions are not to be repressed; they may often be all that we have. My obsession with food goes back to when I was a child because I was a non-eater and was sent to various feeding camps where they tried to fatten me up. It's funny, but when I showed Faust to my surrealist group one of them exclaimed 'for crying out loud, food again!' and I replied 'where?' as I had not even realised that food was so evident in the film. Little Otik is obviously in many ways about what is the absolute eater. It is important to notice that Otik does not just eat everything, he absolutely devours it and therefore it is a symbol about how our civilization feels the need to devour everything: ethnic groups, cultures. This film is about food, but it is more about devouring.

JW: You mentioned that you were a non-eater as a child; I've stopped eating since I began watching your films.

[JS Laughs]

JW: I particularly enjoyed the faux commercials that appear in your latest film. They make a strong point about the consumer culture in which we live.

JS: I believe that the consumer society is the final stage in civilization. The society can continue for another hundred years or so but I completely believe that this utilitarian, devouring way of life signals that civilization is ending. I am not saying that mankind will die out but we are now watching the consequences of the end of the civilization that we have. Terrorism is nothing more than a consequence of the absolute inequality that we have in this cycle of civilization. Black humour is important and must remain one of the essences of the civilization. I mean the Americans are currently dropping bombs on Afghanistan and then immediately afterwards they are dropping food parcels.

Artículo disponible en: <http://www.awn.com/mag/issue2.3/issue2.3pages/2.3jacksonsvankmajer.html>

[Animation World Magazine](#), Issue 2.3, June 1997

The Surrealist Conspirator: An Interview With Jan Svankmajer

by Wendy Jackson

Jan Svankmajer at his Prague studio in 1994. On the left is one of his ceramic "composite head" sculptures. Photo courtesy of Wendy Jackson.

Jan Svankmajer has been called one of the most distinctive and influential contemporary Czech filmmakers. Since the mid-1960s, his films have shocked, mesmerized, repulsed and delighted audiences, amassing international cult-like followings and inspiring countless other artists and even imitators. His countryman and contemporary, director Milos Forman has described Svankmajer famously with the equation: "Disney plus Buñuel equals Svankmajer." Upon elaboration, Forman's recipe would be expanded to include the influence of Breton, Eisenstein, Fellini, Freud and a handful of Surrealists, probably the very least amount of which would be Disney.

Svankmajer was born in Prague, Czechoslovakia in 1934, coincidentally the very same year that the Czech Surrealist Group was formed, an organization with which he is very involved. In his 63 years in what is now the capitalist Czech Republic, he has seen the come and go of six different political regimes and their corresponding, often conflicting ideologies. While his work is noticeably political in content, Svankmajer is quick to point out that he maintains an inherent commentary and perspective which is not tied to any particular school of thought. There is a universality to his films which speaks to people from all cultures and beliefs.

Stylistically, Svankmajer's films are unforgettable in their richness and diversity of technique. Live-action, puppets, collage, drawn animation, montage, clay and object stop-motion animation mingle together in harmony and contrast throughout his body of work, which includes nearly 30 films, ranging in length from 20 seconds to 95 minutes. While a majority of these films have been animated, Svankmajer refuses to be classified as an animated filmmaker, or for that matter, as any particular type of artist. "Animators tend to construct a closed world for themselves, like pigeon fanciers or rabbit breeders." Svankmajer stated in an interview, "I never call myself an animated filmmaker because I am interested not in animation techniques or creating a complete illusion, but in bringing life to everyday objects."

Svankmajer and his crew filming a scene in *Conspirators of Pleasure*.

And bring life to everyday objects is exactly what Svankmajer does. One could almost make a dictionary of objects as symbols in Svankmajer's films, something akin to Freud's *Interpretation of Dreams*. From fish to rolling pins, to keys, stones and wardrobe closets, objects usually trapped in the banality of life take on new meanings as metaphors for emotions and ideas.

Persistence of Vision

While Svankmajer has been subject of much discussion and admiration within the independent film community, public recognition of his accomplishments have been limited. A retrospective of his work and subsequent winning of the Grand Prize for his film *Dimensions of Dialogue* at the 1983 Annecy Animation Festival is often attributed to the beginning of an international interest in his films.

Fourteen years and twelve films later, the San Francisco International Film Festival (SFIFF), in its 40th year, decided to honor Svankmajer with The Golden Gate Persistence of Vision Award, a new award to recognize lifetime achievement of filmmakers who are "working outside the bounds of traditional filmmaking."

Peter Scarlet, the festival's creative director, presented the award to Svankmajer on May 6, 1997 at the Kabuki Theater in San Francisco. He told the audience that the most hate mail the festival had ever received was concerning the screening of a Svankmajer film a few years ago. While this is not the most likely precedent to the presentation of an award, the packed house in the Kabuki theater indicated a strong local appetite for Svankmajer's films. Director Henry Selick (*The Nightmare Before Christmas*, *James and the Giant Peach*) also spoke at the presentation, citing the influence Svankmajer has had on his work.

SFIFF sponsored Svankmajer's visit to San Francisco for the occasion, which was accompanied by sold-out screenings of his short films and the North American premiere of his new feature film, *Conspirators of Pleasure*. Not exactly known for being a "social butterfly", Svankmajer said at the awards presentation that he had been asked so many questions since his arrival in San Francisco, that he felt like he had been tossed into a washing machine on the spin cycle. I was fortunate enough to be one of those people asking questions, and honored to have an opportunity speak with Svankmajer at length and in his own language. Though I had met Svankmajer before, I had only been able to attempt communication through my limited understanding of the Czech language. This time around, however, I was able to conduct an in-depth interview with the assistance of an interpreter.

Fantasy-realization scene from *Conspirators of Pleasure*, featuring a life-size puppet.

I asked Svankmajer for his reaction to receiving this Persistence of Vision award, to which he replied that he liked the name of the award, and added "I am happy to accept this, because it is not a government award. I will not accept government awards. The Communists wanted to give me a laureate award, but I declined!"

Conspirators of Pleasure

Svankmajer's latest film is a masterpiece of black humor and observation of the human condition. Described as a "sexual feast" of a film, *Conspirators* presents six characters and their bizarre sexual fetish-fantasies. At once kinky, grotesque and hilarious, the film brings us into the secret, very personal lives of ordinary people: apartment-dwellers, a newscaster, a magazine vendor, and a postal delivery person. If you enjoy rituals such as stuffing bread balls in your nose or having your toes sucked by fish, you're not alone!

One of the magic geniuses of Svankmajer is his ability to turn film, a strictly audio-visual medium, into a sensual, nearly synesthetic experience. With all of his films, *Conspirators* in particular, one can practically taste, smell and feel the settings. His use of exaggerated, hyper-real sound effects and quick, Eisenstein-esque editing accentuate visuals which are already uncanny.

Two "conspirators of pleasure" sense each other's bizarre sexual fetishes.

The physicality of *Conspirators* bears an overall resemblance to the work he created during a seven-year recess from filmmaking, imposed on him after references to politics were found in "unauthorised" changes he made to his 1972 film, *Leonardo's Diary*. From 1972-79, he focused on sculpture, ceramics, poetry and other static art forms, resulting in a body of work he refers to as his "tactile experiments," wherein something as simple as a rolling pin covered in nails and animal fur explores contrasts that awaken the senses. The following is a love poem of sorts, titled "Economical Suicide," written by Svankmajer in 1979 and dedicated to his wife Eva (a painter and sculptor herself).

*Spread your fingers as far apart as possible
Place between them the grain of a pea
Endure
Knees kneeling down on a grater
Endure
Slip a sucking sweet in your mouth
Suck
Your back pressed against the smooth concrete of
a laundry
Endure
One's heels placed into the outflow by the bath
just as the plug has been pulled
Endure
Calves painted with egg yolk
let it dry
and endure
Run water in the basin
Shoes off
Dip your face
Endure*

Wendy Jackson (WJ): I was struck by the similarities *Conspirators of Pleasure* had with the tactile experiments you produced in the 1970s. Was the film developed at that time?

Jan Svankmajer (JS): "This script for this movie was conceived in 1970, under a different title. I started with my tactile experimentation and explorations just a little bit later, in 1974 or so. So in actuality, the tactile experiments entered into this film only when I was actually working on it, in 1996."

WJ: Would it bold to say that *Conspirators of Pleasure* is your most Surrealist film to date?

JS: "You are absolutely correct about that. That's what I say about this film, that it definitely has the strongest element of Surrealism in it."

WJ: Why?

JS: "*Conspirators* is actually a film about liberation, and about gaining a freedom. It is not art, but a film. Just as, for example, André Breton would not say "Surrealistic painting", he would say "Surrealism *in* painting". In the same way, I speak of Surrealism *in* film. Surrealism is psychology, it is philosophy, it is a spiritual way, but it is not an aesthetic. Surrealism is not interested in actually creating any kind of

aesthetic. It was drawn as an element from various different artists, but it does not exist."

WJ: How can something so prevalent in your work be non-existent?

JS: "Surrealism does exist, but it is not an art form. To characterize Surrealism, you can say it is the Romantic movement of the 20th century. Each romantic period expresses three elements: love, freedom and poetry. Each generation is seeking their own artistic expressions according to the environment and the time period they live in. The Romanticism of the 21st century will ask the same question. It doesn't matter whether that Romanticism will be Culturalism, or something else."

WJ: In this film, you reserved the technique of animation for the actualization of the characters' fantasies. What is the role that animation plays in this limited capacity?

JS: "The animation is mostly used in the sequences where the character creates an artificial [sexual] partner. The point of view of the activity of these people is taken from a distance, or as to be viewed by a third person. But the relationship of the two people who actually fabricate their partners (each other), is done from the point of view of a living human being, of one's partner. I was hesitating for a long time as to whether I should do it this way or to do it as the other parts of the film are done, meaning, so that it would be viewed as more than just the relationship between the two of them. Then I realized that the individuals did not really seek a living creature, but an effigy, an artificial partner. To make these things alive, I could do it only by animation. Therefore, I stepped out of the third person point of view, and put it into the context of the characters' own point of view."

WJ: Do you think that this made those fantasies more real? Is this the "real animation" that you have referred to?

JS: "You can see in that the figures have been sewn together by hand, that they are objects. I also work with many other objects in my film. In this particular instance, it's a little different because the individual who works with the figurine can actually do things to it, all kinds of violent actions, and you can see the effects. For instance, the character wearing the rooster head and umbrella wings is transformed by the costume. He is gaining totally different powers, to fly and perform magic, etc. . . As soon as he hits the branch and the mask comes off, he is immediately just this little human being, devoid of his powers."

WJ: In your view, do you think that any of the characters in the film are aware of their fascination with each other?

JS: "It was my intention that there would be certain elements in their behavior that would create recognition among them. They were not supposed to be known to each other, but something would happen that would trigger the recognition that they are part of the same group of people. For example, when a gay person can recognize another gay person because of certain elements, there is something [intangible], a communication which can trigger that recognition. Times of self pleasuring or "auto-sex" do not require communication. The two main characters are communicating secretly, not directly. They are in fact isolated, but at the same time, they are conspirators."

From a collaborative tactile poem created by Jan Svankmajer and his wife, Eva.

WJ: In *Faust* and now in *Conspirators*, you have increased the size of your marionettes. While you cite Czech tradition in your use of marionettes, large scale puppets are something of your own

unique creation. What does the life-size marionette represent?

JS: "I wouldn't want to overstate the importance or significance of this. The intention was that I wanted to get the marionettes into reality, and therefore I had to increase their size, so that they could function in a correct ratio to the actors, to interact with them. The marionettes exist also in small size in a miniature theater. That way I manage to make the viewer very insecure about the size. One moment you can see them very small, when they are led by a human hand, and in another you see them in life size. So, we are actually approaching a different dimension of reality."

WJ: You have said that Charles Bowers is "your immediate predecessor in relation to reality and real animation." When did you first see his films?

JS: "The first time I saw Bowers films was in the Seventies, even after I had completed my film *The Flat*. There are two Bowers films in the Czech Film Archive. After the director of this archive saw my films, he contacted me and said "I have something here that you might be interested in." So I went down and saw the films, and I realized that he was my predecessor in what I was doing, because he was mixing animation and live-action 50 years before I started filmmaking. But we are talking in the terms of technique, not content. The content of our respective work is very different."

WJ: Do you think that once you'd seen Bowers' work, that it influenced you at all?

JS: "No, not necessarily. I never declared myself to be the inventor of this combination of live acting and animation. I was just very pleased that there was someone a long time before me that had the same idea, and it worked for him too."

WJ: Up until *Alice* and then *Faust*, you were working almost entirely with animation. How does it feel for you to work with live actors? You have much less control over them, I would think, than you have of inanimate objects.

JS: "I have to admit that I work with actors exactly as I work with inanimate objects. I don't select my actors as to whether they are famous, or "good actors", rather I select actors who fit in the vision that I have for that particular picture. Then I work with them and I use the camera to photograph them as inanimate objects. Sometimes I even animate the actors, as I did in *Faust*."

WJ: You are very versatile in your filmmaking and other art, with the use many different techniques. Can you tell me something about your process for determining which medium should be employed to communicate or express a particular idea?

JS: "I always say that I basically make my work "to order", by which I mean to my "inner order". It is really inside me, what's going to come out. The way I see it, each individual accumulates in his or her lifetime. That which accumulates inside him or her needs to find a way out. Basically, everybody can do that, but most people do not find a way of releasing it, they have certain blockage. There is no such thing as talent."

WJ: No such thing as talent? That is a bold statement.

JS: "It's very simple. The artist is able to reach their resources, and overcome the block. But a clerk who

sits in the office, obviously, has his blockage and cannot. This so-called "professionalism", is much more a matter of technique, or skill than creativity. You can see that in naive art, or folk art, if an individual wants to express him or herself, they find a way to do it if they really want to."

WJ: You grew up in a time of such oppression of creativity and self-expression. How is it that you are so "lucky" as to not have this block, that you are able to realize your potential to express yourself through art?

JS: "It's a difficult question to answer. I believe there is a lot to it, including family influences. Certain children are just very difficult to handle. I was one of these children (laughs). For example, all children can draw. Some of them retain this ability until adult age, while in other children the ability is subsequently killed."

WJ: It's been about seven years since you made your cathartic film, *The Death of Stalinism in Bohemia*, following the demise of Communist rule in your country. Now you have your freedom. How has this changed your content, your message? Who or what is your antagonist now?

JS: "I would like to say that I consider all of my films to be very politically engaged. But I never narrowed it down to a totalitarian system, the way, for example, the artist dissident would. Because I realize that civilization does allow for the creation or existence of something as sick as Fascism or Stalinism, then the entire civilization itself is very ill, something is wrong. I always wanted to penetrate the core of this problem. Not to just concentrate on the very surface of political activity. Therefore, my films are universal, they can communicate with audiences outside of the Czech Republic. So, just because the political situation changed in Czechoslovakia, doesn't mean that the universe or the civilization changed at the same time. As far as I was concerned, there was no reason to change my enemy. It will always be the same."

Jan Svankmajer at the San Francisco International Film Festival, May 1997. Photo by Wendy Jackson.

WJ: What is next for you?

JS: "My next project is a feature film called *Otesánek*, which is a word that cannot be translated. It's a very old Czech fairy tale. Although it is a story little known outside of Czech culture, it will be accessible to people who have never heard it before, because the original fairy tale will be taught in the film. There will be a dialogue in the film, unlike *Conspirators*, which is without language.

"It will be a live-action film, set in the present day, [edited] in parallel with an animated film depicting the story of the original Czech fairy tale on which the entire film is based. The animation will be something like paper figurines that come to life and tell the original story. The screenplay is completed, and I'd like to start pre-production sometime in the fall. We are looking for financing, and hopefully next spring we can start filming. It will be filmed in Prague; it all takes place in one house.

"*Otesánek* is a story about a couple who can't have children, so the father goes in the backyard he carves a little baby boy out of a tree stump. The story is that the boy grows and grows, and eats and eats, and he cannot fit in the house anymore. He is always hungry; he eats everything in sight, the postman, and ultimately he eats his parents. There is a little girl who lives in the house with this character. They become friends, and she actually helps him to get the people that he can eat. She's the only one who actually manages to establish communication with him; she understands what is going on because of this little

fairy tale that she's got in her book. She can, in fact, foretell the future, because she knows from the parallel story in her book what's going to happen.

"The story ends very tragically, because the main character is killed. The little girl knows from the fairy tale that this is going to happen, and she does everything in her power to prevent it, because he is her friend. The movie ends in the same way the story ends, a tragic ending in which the grandmother goes into the cellar with an ax to kill the character. The scene at the end of the film shows the little girl crying, and begging her not to kill him.

"This civilization is based on rationality, totalitarianism that is, and anything that is outside of this particular point or reference of reality, is difficult to comprehend and is therefore pushed away."

WJ: Has this some inspiration from the traditional Eastern European story of "The Golem"?

JS: "Yes, it is similar in that it is a horror fairy tale that will scare little children. But in this instance, I am giving it a more philosophical dimension, because you can substitute this main character as a metaphor for all kinds of things. It will be a combination of black humor, imagination, and fairy tale. It will be told as a black humor, with elements of reality."

WJ: When you describe that, I envision you literally mixing black humor, imagination and fairy tale in some kind of cauldron. Rightly, you are often referred to as the "alchemist" of film.

JS: "Yes, alchemy is about trying to connect things that you cannot connect, that are "un-connectable". Poetry is a parallel for alchemy, and alchemy is a parallel for poetry."

Some of Svankmajer's work is currently on exhibit at the National Gallery in Prague, as part of an installation about alchemy, organized with four people in the Czech Surrealist Group. *Conspirators of Pleasure* is being distributed worldwide by Paris-based Celluloid Dreams, and in the U.S. by Zeitgeist Films, who plan a video release after a theatrical run at art house theaters across the country, beginning with an August 20 opening at Film Forum in New York.

Interview translator: Zuzana Goldstein.

Wendy Jackson is Associate Editor of Animation World Magazine.

See Also:

To purchase a Jan Svankmajer video, visit the [AWN Store](#).

The [Animation of Heaven and Hell in 3-D](#) web site in AWN's Animation Village features extensive information, a filmography and film clips.

The [Czech Surrealist Group](#) web site offers Svankmajer's videotapes and related books for sale, through the online extension of the Gamba Surrealistic Gallery in Prague.

Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer, edited by Peter Hames. Greenwood Press (U.S.), Flicks Books (U.K.), 1995. 202 pages, illustrated.

Artículo disponible en: <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publictn/45/akatsuka/akatsuka-E.html>

The Wager of a Militant Surrealist

On Jan Svankmajer's *The Death of Stalinism in Bohemia*

Wakagi AKATSUKA

Copyright (c) 1998 by [the Slavic Research Center](#). All rights reserved.

-Summary-

In 1990, the year after the "Velvet Revolution" in Czechoslovakia, Jan Svankmajer made *The Death of Stalinism in Bohemia* and subtitled it "A work of Agitprop." As these titles plainly demonstrate, it is the most political of all his films, attempting an overview of his country's history after the Second World War. It is commonly believed that overt political comment within a work can badly affect its artistic value. The complexity and sophistication of artistic language is too often weakened when faced with the simplicity of political vocabulary. Accordingly, from the standpoint of the work of art, the relationship between art and politics is extremely delicate. Despite this, Svankmajer made an explicitly political film. Did he sacrifice the artistic value? If so, to what end? And what significance does the film have to its creator?

The Death of Stalinism in Bohemia begins with the scene of an exploding building, and then deals with such precisely epoch-making political events as the "Liberation from Fascism" in 1945, the "February affair" in 1948, the "thaw" after the mid-1950s, the "Prague Spring" in 1968, the "normalization" after 1969 and the "Velvet Revolution" in 1989. The last event thus represents the "death" of Stalinism in the film. Stalinism imported from the Soviet Union became the state's political system in 1948, when the Communist Party came to power under the leadership of Klement Gottwald. In the film this event is depicted in an exceedingly impressive manner: a stone bust of Stalin is laid on an operating table, and a surgeon cuts open its face to reveal innards from which is plucked a second smaller bust of Gottwald, covered in blood. Gottwald's bust is slapped and the first cry of a newborn baby resounds. This "birth" of Gottwald is accompanied by the implantation of Stalinism. In the film the bust of the Czech Communist Party leader is seen actually making a Stalinist speech, during which historic documentary footage of cheering crowds is intercut. The images in this sequence imply that both Gottwald and, apparently, his countrymen enthusiastically embraced the adoption of Soviet Stalinism for the Czech nation, a political change that determined the course of Czech history for the next forty years: the four decades covered in episodes that follow in the film.

One of its most criminal deeds of Czech Stalinism was the purge of the dissidents, and this is described directly as well as figuratively in the film. The photograph of Rudolf Slansky, who was unjustly sent to the gallows, is presented on the screen, overtly alluding to this atrocity. Workers with fingerless black gloves mold the clay into body parts from which replicas of a heroic worker are produced on an assembly line. This industrial system can be considered a criticism of the standardization of individuals during the Stalinist era. At the end of the conveyor the figures plummet onto a table, then right themselves and walk towards a gallows. They are promptly hanged, their bodies falling back into a bucket of clay. The bucket is carried to the workers making body parts, which suggests that the process may continue eternally.

The film also depicts the other historic events mentioned above in the same sort of symbolic manner. Symbolic as they are, the episodes have direct references to historical realities in Stalinist

Czechoslovakia: the film makes use of certain figures who were closely connected with this era and events that took place there. Consequently, the understanding of *The Death of Stalinism in Bohemia* depends heavily on a viewer's knowledge of the Czech history. In other words, the longevity of the film will rely upon the freshness of the viewer's memory of recent history, especially the revolution of 1989. Naturally enough, Svankmajer understands this. He remarks that the film might be totally incomprehensible in one hundred years. For what did he then have to make such a film as might age more quickly than any of the others?

Svankmajer considers the film to be a kind of "catharsis," stating that he wanted to rid himself of the tension accumulated during the past forty years of his life spent under Stalinism. In this way, the motive for making the film can be regarded as the matter of inner choice, resulting from personal experience under the political system in question. It is noteworthy from this point of view that he devotes himself to surrealist activities. He joined the Prague Surrealist Group in 1970 after meeting its leading theoretician, Vratislav Effenberger, and since then he has been one of the most active members. Surrealism, for him, is not only aesthetics but also philosophy, ideology, psychology and so forth: it is, in a phrase, a particular attitude towards the world. What kind of attitude does he take then?

Citing Effenberger as a major influence, Svankmajer recalls that Effenberger was a man of unwavering morals in a world of Stalinist servitude, hated by all those whose attitude he confronted. Svankmajer insists that Effenberger's consistent views were rejected as dogmatism by eclectics of all kinds. Needless to say, Svankmajer shares Effenberger's views and takes the same attitude towards Stalinism. In his opinion what matters in artistic creation is the internal strength of the 'reserves' that the artist carries within himself; the means of self-expression are interchangeable. With this perspective, therefore, it can be said that Svankmajer's surrealist attitude has much to do with "catharsis," and that in a sense, *The Death of Stalinism in Bohemia* is a natural consequence of this attitude.

As has just been suggested, the film-director regards the means of expression as secondary, but from the viewpoint of art, the expression represents everything. Of all the means of expression that he uses in filmmaking, animation is the most important. In *The Death of Stalinism in Bohemia* animation is utilized very effectively, particularly in various memorable scenes: when the statue of Stalin moves his eyes; when the clay figures walk towards the gallows; when the rolling pins symbolizing the Russian tanks of 1968 roll down a hill, crushing cans and scattering stones. With animation the film actually assumes magic aspects. Magic, because the moving of inanimate objects turns the world into a mysterious and uncertain place. Significantly, for Svankmajer, animation is, in fact, a modern form of magic.

Interestingly enough, Svankmajer states that surrealism is an attempt to put the magic dimension back into art, and remarks that art without magic is of no use. This means for Svankmajer's view of art, animation is closely tied with surrealism. Viewed in this light, it can be said that in *The Death of Stalinism in Bohemia*, surrealism thus plays an essential role. What has been discussed above makes it clear that the surrealist traits are evident in both the aesthetic and the thematic aspects of *The Death of Stalinism in Bohemia*. Therefore, it is a film that reveals the characteristics of Jan Svankmajer the Militant Surrealist. Svankmajer recognizes that Stalinism in its many guises is just one symptom of contemporary civilization, a civilization he believes that art must attack at its roots. It seems that Svankmajer intends to continue the fight against the absurdities of the human beings by means of his surrealist art.

Artículo completo disponible en: http://www.animac.info/ANIMAC_2003/ESP/magazine_2003/12.asp

ARTICULO SWANKMAJER

Explorado ya el universo de Jan Svankmajer en una completa y sugerente bibliografía, poco queda que añadir. Siempre es mejor el silencio que lo manido, lo redundante, lo intrascendente, el escribir por escribir. Lo que sigue es un montaje, un collage si se quiere, de análisis ajenos –debidamente documentados– y opiniones del propio artista, sazonado de unos breves comentarios, cuya intención no es apostillar, sino ejemplificar. Lo demás: la lectura transversal, la luz y las sombras, la reflexión... está en la obra.

El cuerpo en cuestión

“La representación del cuerpo en la obra de Jan Svankmajer se engarza con los discursos sobre el poder. Svankmajer contempla la condición humana como el sujeto de un creciente estado de flujo y desorden; el cuerpo es el lugar en el que la humanidad proyecta sus deseos, sus miedos e incertidumbres (...) Esta visión del cuerpo se aloja en el seno de otros discursos que combinan el surrealismo con las condiciones de la posmodernidad.”

1 En Spiklenci Slati (“Los conspiradores del placer”), una de sus indiscutibles obras mayores, Svankmajer propone un fecundo juego que tiene como regla principal el uso lúdico y sensual del cuerpo. Los conspiradores del título son personajes conscientes, en su sensibilidad pura, en su aferrarse al deseo de la pasión, de que el discurso libidinoso da forma a un catálogo prácticamente inabarcable de posibilidades limítrofes del cuerpo. Y es que, como señaló el crítico Jordi Costa, “cuando Jan Svankmajer dibuja un mapa, lo geográfico se confunde con lo orgánico”.

2 Si el uso perverso de la forma humana ha sido una constante en el cine de animación –desde la estética cartoon hasta las composiciones más vanguardista y osadas, a veces lindantes con la videodanza–, Svankmajer convierte ese potencial perverso en una fuente de inspiración principal. Odas a un cuerpo inestable son Moznosti dialogu (“Posibilidades de diálogo”), en la que los cuerpos fluyen en una insensata conversación que mezcla los humores y tactos de lo orgánico con lo inconsciente, Muzne hry (“Juegos viriles”), en la que los cuerpos de los jugadores de fútbol son el territorio para una agresiva e infinita manipulación, Otésanek (“El pequeño Otik”), en la que un objeto, en principio y por naturaleza inanimado, ocupa el espacio mental de un cuerpo, o Jídlo (“Comida”), en la que los cuerpos no son más que máquinas al servicio de una opresiva estructura social. El cuerpo espiado –en Tichi tyden v dome (“Una semana tranquila en la casa”)–, el cuerpo agredido –en Byt (“El apartamento”)–, el cuerpo torturado –en la ya citada Muzne hry–, el cuerpo fragmentado –en Tma-svetlo-tma (“Oscuridad, luz, oscuridad”)–, el cuerpo disipado; éstos son los epígrafes del último capítulo del enjundioso estudio de Charles Jodoin-Keaton Le Cinema de Jan Svankmajer: Un surréalisme animé.

3 En definitiva, el cuerpo esgrimido.

ENTREVISTA SWANKMAJER

PREGUNTA: Hay muy pocos artistas o cineastas que hayan sabido construir un discurso propio a través del universo de los objetos. Usted ha trabajado con la animación de objetos; e incluso en una de sus obras, *Zánik domu Usheru* (La caída de la casa Usher), los objetos funcionan como personajes mediante un elaboradísimo efecto de desplazamiento metonímico. ¿Cuál es su relación con los objetos en la vida cotidiana? ¿Y cuál es su idea sobre la posición del objeto en el mundo del arte?

RESPUESTA: Los objetos de la vida cotidiana están esclavizados por completo por esta civilización pragmática, privada de la esencia mágica y desclasizada hasta funciones meramente utilitarias. Eso lo provoca por un lado el declive generalizado de la civilización, pero también la pérdida de fuerza espiritual y la discontinuidad de la tradición esotérica, y por otro la pérdida de la dimensión táctil de los objetos. La mayoría de los objetos de uso cotidiano se fabrican de tal forma que durante su proceso de producción nunca llegan a ser tocados por manos humanas. Las máquinas las producen en cantidades industriales. Luego, los objetos llegan al mercado del consumidor en un estado completamente estéril, sin ningún tipo de impronta emocional. Al igual que los viejos herméticos, creo que hay dos tipos de objetos: los que están vivos y los que no lo están. (Los alquimistas hablaban de sulfuro vivo o sal viva, en oposición a los compuestos químicamente “puros”.)

Los objetos que no están vivos son precisamente los que están fabricados por máquinas. En contraste, los objetos vivos son los que crea la gente, los que tienen una impronta emocional: objetos en los que la gente ha dejado un rastro de sus sentimientos, ansiedades y alegrías. Objetos que han sido testigos de diversos acontecimientos emocionales. Los objetos lo guardan todo en su interior. Y en ciertas circunstancias, pueden manifestar esas emociones. Yo colecciono esos objetos vivos, me rodeo de ellos, los toco, les escucho y, por encima de todo, les atribuyo los papeles más importantes de mis películas. Es decir, construyo objetos “libres”.

Artículo disponible en: http://www.masalladelaciencia.es/hemeroteca/jan-svankmajer-el-alquimista-del-celuloide_id21860/jan-svankmajer_id265704.html

JAN SVANKMAJER: EL ALQUIMISTA DEL CELULOIDE

Más Allá de la Ciencia nº [219](#)

Textos **Jesús Palacios**

Es el cineasta checo más singular, un genio del cine de animación y fantasía... pero es mucho más. Es uno de los grandes artistas surrealistas modernos, fascinados por el mundo de la alquimia el hermetismo y la mágica ciudad de Praga. Escultor de objetos... Su cine es un viaje al otro lado, en la tradición esotérica de Arcimboldo, Meyrink o Kubin. Como motivo del homenaje que se le rindió en la pasada 17ª edición de la Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián, Jan Svankmajer hablo para Más allá.

Es el cineasta checo más singular, un genio del cine de animación y fantasía... pero es mucho más. Es uno de los grandes artistas surrealistas modernos, fascinado por el mundo de la alquimia, el hermetismo y la mágica ciudad de Praga. Escultor, pintor, grabador, constructor de objetos... Su cine es un viaje al otro lado, en la tradición esotérica de Arcimboldo, Meyrink o Kubin. Con motivo del homenaje que se le rindió en la pasada 17ª edición de la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, Jan Svankmajer habló para MÁS ALLÁ. Jan Svankmajer tiene un aspecto agradable y cortés. Acompañado de su hija (su esposa Eva Svankmajerová, pintora y gran artista surrealista por derecho propio, murió en 2005) ofrece la singular estampa de un hombre tranquilo y apacible cuya expresión sería pero agradable poco deja sospechar el excéntrico, el grotesco y a veces siniestro universo que late en el interior de su exuberante imaginación. Aunque en los últimos años es cada vez más y más conocido por los amantes del cine fantástico de todo el mundo, a veces sus películas, que han inspirado a directores como Terry Gilliam, Tim Burton o los hermanos Quay, ocultan la inmensa dimensión universal de su obra, que incluye collage, “objetos táctiles”, pintura, etc., y que forma parte ya de muchas importantes colecciones artísticas privadas y de museos...Pero, sin duda, en todas sus obras, sean cortos de animación, esculturas en arcilla o grabados, late un mismo espíritu surrealista y una inclinación natural hacia el mundo de lo oculto.

CINE MÁGICO

Su productora de cine se llama Athanor, como el horno de los alquimistas...

En efecto. Tiene un doble sentido. Por un lado, es ya un guiño para los conocedores, que les indica por dónde van buena parte de mis intenciones. Por otro, creo que es una buena definición del propio cine, que funciona como un “athanor” de imágenes capaces de transformar la realidad.

¿Cómo llegó al mundo del cine?

En la escuela no estaba especialmente interesado por el cine. Mi pasión eran el teatro de máscaras y el de marionetas. No comencé a reflexionar sobre el cine hasta que empecé a trabajar en el Teatro Negro de Praga, donde el cine juega un papel muy importante. Empecé a sentirme fascinado por el proceso de montaje, que es, sin duda, magia en estado puro. No hay otro medio capaz de lograr lo mismo.

Se dedicó especialmente al cine de animación, una gran tradición dentro del cine checo...

No me considero especialmente próximo a la tradición de animadores como Jiri Barta, Trnka o Zeman. Para mí, la palabra animación proviene de “ánima”. No es sólo poner algo en movimiento, sino dotarlo de “alma”, darle verdadera vida espiritual. Y éste es el dominio de la magia. La técnica por sí misma no me interesa. La animación es magia y el animador un chamán.

La mayor parte de su cine reciente mezcla la animación con la imagen real, con un predominio cada vez mayor de esta última. ¿Hay algún motivo?

Las historias que escribo últimamente son más apropiadas para ello. Pero no le doy especial importancia a rodar cortos o largos, utilizar animación o imagen real, hacer un dibujo o un objeto. Mi mundo es el mismo y los medios para abordarlo no tienen importancia.

¿Cuáles son sus influencias como cineasta?

No diré que no me interese el cine de otros, por ejemplo el de Fellini o el de Buñuel. Me encantan las películas mudas de Meliès o las del olvidado Charles Bouers. De los cineastas actuales, David Lynch, los hermanos Quay o Terry Gilliam pescan en las mismas aguas que yo. Sin embargo, mis verdaderas influencias están entre los pintores. Citaría a Max Ernst, René Magritte y Salvador Dalí, pero también a El Bosco y, sobre todo, a Arcimboldo.

IMAGINACIÓN AL PODER

Tanto en sus cortos, como Jabberwocky (1971) o La caída de la casa Usher(1981), como en largometrajes como Alicia (1987), La lección Fausto (1994) o su reciente Sileni (2005) están presentes los grandes autores de la literatura fantástica y perversa: Poe, Lewis Carroll, Sade...

El surrealista Vratislav Effenberger, quien, por cierto, contribuyó mucho a mi entrada en el grupo en la década de 1970, realizó un experimento de morfología mental del que resultó su teoría de lo tectónico y lo atectónico. Según ésta, existen personas tectónicas, apegadas a la tierra, por así decir, y personas atectónicas, apegadas a la imaginación. Yo soy atectónico por definición. Desde siempre me he sentido atrapado por los grandes santos del panteón de la imaginación. Los pilares en mi camino han sido Sade, Poe, Arcimboldo y Lewis Carroll. Alicia es una influencia decisiva, que marca mi interés por el mundo infantil. De hecho, actualmente trabajo en una serie de ilustraciones para una nueva edición de esta obra. Son personajes por los que a veces he estado verdaderamente obsesionado, sin que haya logrado explicarme del todo mi obsesión.

Tampoco debía de ser una literatura muy bien vista en el ambiente anterior a la caída del muro...

Las obras de Sade, por ejemplo, estaban prohibidas. Sólo se encontraban ediciones clandestinas en colecciones pornográficas, no había buenas traducciones. Eran ediciones resumidas que expurgaban las partes filosóficas, que eran las que a mí me interesaban.

MAS INFORMACIÓN

FUTURO SURREALISTA

¿Cuál es la situación del surrealismo en la actualidad?

Es difícil saberlo a ciencia cierta, pero no cabe duda de que sigue teniendo mucha fuerza. Muchos jóvenes lo han descubierto y vuelve a ser un movimiento internacional. Por ejemplo, estoy en contacto con grupos surrealistas de España a través de la revista La salamandra. En cierto modo, creo que viene a sustituir la falta de ideologías y la muerte del marxismo.

¿Piensa entonces que todavía puede dar respuesta a los problemas de la sociedad actual?

Si no pensara que el surrealismo sigue siendo capaz de reflejar los problemas no sólo del mundo actual, sino del hombre en general, no sería surrealista. Sería, qué sé yo, un terrorista islámico o un George Bush...La sociedad de hoy, con su consumismo exacerbado y la comercialización del arte y la civilización, obliga a la subversión.

Sin embargo, su última película por ahora, Sileni, inspirada en Sade Poe, es quizá la más pesimista...

Es cierto, la civilización se ha convertido en una máquina económica que avasalla la dimensión espiritual del hombre. El dinero es Dios y la manipulación es una costumbre social. Sileni es una película que trata sobre la libertad y sobre la dificultad de ese estado del espíritu y el cuerpo. El Marqués de Sade representa la libertad absoluta. Pero la película no pretende dar lecciones a nadie. Me niego a reformar la civilización con mi obra. Hace ya mucho que renuncié a esa responsabilidad. Lo que no quiere decir que no trabaje a través de mi obra en “la transformación de la vida”, como decía Arthur Rimbaud, y en “cambiar el mundo”, como quería Karl Marx.

¿Cuál sería, pues, el objetivo último de su obra?

Liberarnos de nuestros demonios interiores y exteriores, que son los que nos hacen sufrir. Ahí veo el cometido de toda verdadera obra artística. Si creemos que el arte todavía tiene sentido, éste no debería consistir en hacernos mejores personas, ni en vivir simplemente una experiencia estética, sino precisamente en liberarnos. Para que esto sea posible, el arte tiene que ser capaz, en primer lugar, de liberar a su propio autor. Es decir, toda auténtica obra de arte debe ser también una autoterapia.

¿SABÍAS QUE...

...en la Praga mágica han abundado los personajes esotéricos vinculados al mundo del arte y la tradición hermética? Uno de ellos fue Josef Váchal (1884-1969), grabador, pintor, poeta y místico que en 1903 se convirtió en miembro de la Sociedad Teosófica de Praga. Fue uno de los más importantes componentes del grupo Sursum, de inspiración esotérica, cristiana, budista y cabalista. Fu condenado al ostracismo por las autoridades soviéticas y murió en la pobreza por negarse a colaborar con ellas.

SUS OBRAS FUNDAMENTALES

La obra cinematográfica de Jan Svankmajer es difícil de conseguir en el mercado español. Sin embargo, pueden encontrarse ediciones en vídeo y DVD a la venta a través de Internet. Ésta es una lista fundamental para conocer y comprender al genial artista checo:

CORTOS

- Historia Naturae (1967), inspirado en los grabados de los naturalistas renacentistas y barrocos.
- Don Juan (1970), representado por marionetas y máscaras tradicionales checas, con el toque Svankmajer.
- El osario (1970), que anima el osario de Sedlec, con las calaveras y los huesos de las víctimas de las guerras husitas.
- Jabberwocky (1971), inspirado en el poema de Lewis Carroll.
- La caída de la casa Usher (1981), adaptación del cuento de Edgar Allan Poe sin personajes.
- Posibilidades de diálogo (1982), violenta parábola sobre la incomunicación.
- Flora (1989), homenaje minimalista al pintor Arcimboldo.
- Oscuridad, luz, oscuridad (1989), metáfora metafísica y pesimista sobre la naturaleza de la existencia humana.
- Carne enamorada (1989), divertida y grotesca historia de amor y humor negro entre bistecs.

LARGOMETRAJES

- Alicia (1987), personalísima adaptación del cuento de Carroll.
- La lección Fausto (1994), esotérica recreación del mito de Fausto, mezclando marionetas, máscaras y actores.
- Los conspiradores del placer (1996), ejercicio surrealista “sadiano” y mágico, basado en la sinestesia.
- Otesánek (2000), modernización de un cuento folklórico checo sobre un niño-árbol, lleno de humor negro surrealista.
- Sileni (2005), fábula terrorífica inspirada en Poe y en la figura del marqués de Sade, con espíritu “foucaultiano”.

EL GABINETE DEL DOCTOR SVANKMAJER

Hay una forma de conseguir no sólo las películas, sino también grabados originales, libros y la obra gráfica del artista y de su fallecida esposa, así como de otros importantes surrealistas checos y del mundo entero: visitando la galería de Svankmajer en Praga, situada, como no podía ser de otra manera, en el viejo Callejón de los Alquimistas, en el Hradcany, situado en las proximidades del castillo.

EL SURREALISMO CHECO: UN MOVIMIENTO ACTIVO

El movimiento surrealista checo fue fundado en 1934 por el poeta Vítězslav Nezval y sólo duró, oficialmente, hasta 1938. La II Guerra Mundial y después el período comunista frustraron su continuidad, pero, en realidad, subsistió a través de prestigiosos grupos de artistas e intelectuales, como el Grupo Ra, con los pintores Josef Sima, Jindrich Styrsky y la artista Toyen, o el Grupo 42, con Kamil Lhotak y otros. En la década de 1950, el veterano Karel Teige resucitó definitivamente el surrealismo y en 1970 éste

encontró en Vratislav Effenberger su nuevo teórico y defensor, surgiendo un nuevo grupo de jóvenes creadores surrealistas, entre ellos Svankmajer, todavía hoy en activo.

ANIMACIÓN Y OCULTISMO

La relación del cine de animación con el ocultismo no es exclusiva de Svankmajer. De hecho, hay quienes han querido ver en la obra del mismísimo Walt Disney connotaciones esotéricas. Y hay que reconocer que al menos Fantasía (1940) tiene sus elementos mágicos bien a la vista. De diabólicos se han tachado también, en sentido literal, los dibujos animados de la Warner Bros con sus “luciferinos” protagonistas (Bugs Bunny, el Pato Lucas, Correcaminos y hasta Piolín...). Y, naturalmente, en el anime japonés abundan las tramas de inspiración mística y esotérica, desde sagas basadas en clásicos nipones del género como Doomed Megalópolis a fantasías folklóricas y religiosas como El viaje de Chihiro, pero también inspiradas en el esoterismo occidental, como la serie RaXephon, basada en las teorías sobre Mu (el presunto continente perdido) de Churchward.

Artículo disponible en: http://ivac.gva.es/la-filmoteca/programacion/ciclos/ciclo_962/jan-svankmajer-el-chaman-del-inconsciente



JAN ŠVANKMAJER, EL CHAMÁN DEL INCONSCIENTE



La Filmoteca del IVAC, en colaboración con el Centro Checo de Madrid y el Máster en Animación de la Universitat Politècnica de Valencia, presenta una retrospectiva completa de la obra cinematográfica del imprescindible creador checo surrealista Jan Švankmajer.

El miércoles 18 de abril, a las 20.15, La Filmoteca estrena en Valencia su último largometraje, precedido por la presentación del ciclo y también del libro recientemente publicado sobre Švankmajer, Para ver, cierra los ojos, editado por Pepitas de Calabaza. El acto contará con la presencia del crítico Jesús Palacios, la directora del Máster en Animación, Sara Álvarez, y la directora del Centro Checo, Vera Zatopkova.

El día siguiente, jueves 19 de abril, a las 13 horas, tendrá lugar la inauguración de la exposición SURVIVING LIFE: COLLAGES DE LA PELÍCULA DE JAN ŠVANKMAJER. Dicha muestra permanecerá hasta el 30 de junio en la sala de exposiciones Josep Renau de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, en la Universitat Politècnica de València.

JAN ŠVANKMAJER, EL CHAMÁN DEL INCONSCIENTE

“Liberarse antes de entrar”, podría rezar un cartel en la antesala de La Filmoteca del IVAC, porque para acercarse a la obra del director checo Jan Švankmajer, y apreciarla en su dimensión más profunda, es esencial librarse de todo convencionalismo y entregarse a una experiencia basada en los sentidos.

Jan Švankmajer (Praga 1934) es un grande de la animación, aunque tal vez deberíamos decir la reanimación, en alusión a su Decálogo. Pese a ello, definirle como animador, nos devolvería una visión incompleta sobre su figura, porque su obra infringe fronteras entre disciplinas artísticas –dibujo, pintura, escultura, poesía, ilustración–. Pese a ello Švankmajer es fundamentalmente conocido por su trabajo cinematográfico, vinculado al truco y la animación.

“Poslední trik pana Schwarzwald a pana Edgara” (El último truco del Sr. Schwarzwald y del Sr. Edgar, 1964), fue la primera película de este realizador, que desde entonces ha dirigido 27 cortometrajes y 6 largometrajes, a lo largo de un periodo que en breve alcanzará el medio siglo. Su cine es inconcebible sin mencionar su vinculación al grupo surrealista checo, al que se afilió en 1970, junto a su mujer, la pintora surrealista, y colaboradora en algunos de sus films, Eva Švankmajerová. Con experiencia previa en el Teatro Negro y de marionetas, un contacto casual del autor con la animación le abrió las puertas de un medio idóneo para la subversión. Aunque la censura interrumpió en dos ocasiones su producción cinematográfica, Švankmajer nunca dejó de crear, y su producción tras estos períodos giró hacia el underground, en actitud de resistencia ante la represión, y agudizó en su obra el pesimismo, la provocación y el humor negro.

Sus referentes se alejan del cine e incluso de la animación, Jan Švankmajer dirige su mirada principalmente a la pintura –Max Ernst, El Bosco, Magritte, Arcimboldo, una auténtica obsesión para el autor, y una influencia directa en sus cortometrajes “Moznosti dialogu” (Dimensiones del diálogo, 1982) y Flora (1989)–. También la literatura, en especial la novela gótica y fantástica, marcan su trabajo. Autores como Edgar Allan Poe, el Marqués de Sade, Kafka, Goethe o Lewis Carroll dejan huella en sus películas, y establece en ocasiones conexiones directas con ellos, como en “Žvahlav aneb Štíčky Slaměného Huberta” (Jabberwocky, 1971) o “Něco z Alenky” (Alice, 1988), una de las adaptaciones más fidedignas al espíritu de la novela original de Carroll. Como consecuencia, aplica en su cine estructuras no convencionales en el medio, basadas en asociaciones, con guiños a la estructura de los sueños. De hecho, para Švankmajer la estructura carece de importancia y centra en el tema toda su atención. Su trabajo ha marcado a otros directores como Tim Burton, Terry Gilliam o los Hermanos Quay.

El objetivo del cine para Jan Švankmajer es iluminar, contribuir al despertar de la conciencia del hombre. El cine es por tanto un liberador de la expresión, que puede resultar molesto e incómodo, por sacar a la luz aspectos privados del ser humano, una faceta que Švankmajer muestra sin recelo en sus películas, como en la magistral “Spiklenci Slasti” (Los conspiradores del placer, 1996). El realizador checo es un alquimista de las obsesiones –fetichismo, subversión, trasgresión, repugnancia, tactilismo. Su trabajo gira en torno a dos temas principales, la libertad y la manipulación, que se repiten una y otra vez a lo largo de su producción, lo que le ha llevado a afirmar que en cierto modo toda su obra es una misma y única película, con múltiples versiones.

Švankmajer trata el cine como un collage, superponiendo técnicas y dividiendo en capas y subcapas sus películas, para aportar nuevos planos de significado que transmiten, a su vez, nuevos niveles de realidad, un aspecto que alcanza su máxima expresión en “Surviving Life (Theory and Practice)” / Přežít svůj život (teorie a praxe) (2010). Su cine es una representación de lo que realmente ocurre, conectando con el instinto y el inconsciente, para traducir estos conceptos a imágenes, con el soporte del sonido. La superposición de tiempos en el cine de Švankmajer –acción real y animación stop motion–, contribuye a evidenciar el aspecto mágico de sus filmes, tornando real la dimensión imaginaria. Para Švankmajer la animación es magia, y el animador un chamán.

La retrospectiva completa de la obra cinematográfica de Jan Švankmajer, organizada por el IVAC en colaboración con el Centro Checo de Madrid y el Máster en Animación de la UPV, nos permitirá adentrarnos en una civilización de los sentidos, frente a la civilización de la técnica. Con Jan Švankmajer el cine se vuelve metáfora.

Sara Álvarez

Directora del Máster en Animación de la UPV

Artículo disponible en: <http://culturavisual.lacoctelera.net/post/2007/06/29/jan-svankmajer-y-stop-motion>

Jan Svankmajer y el stop-motion

Jan Svankmajer (Praga, 1934) es un *artista gráfico, escultor, diseñador y poeta surrealista* checo; célebre por sus películas de animación.

Es considerado como **uno de los más influyentes creadores de stop-motion**, modelo para otros artistas tan importantes como los [hermanos Quay](#) (que incluso le rindieron homenaje en uno de sus cortos más celebrados, "[The Cabinet of Jan Svankmajer](#)"), [Henry Selick](#) ("Pesadilla antes de Navidad" o "James y el melocotón gigante") o [John Lasseter](#) ("Toy Story" o "Coches"), que se declaran entusiastas de su obra. Además de en el mundo de la animación, gente como [Tim Burton](#), [Terry Gilliam](#), [Jean-Pierre Jeunet](#) o la escritora [Angela Carter](#) también han reconocido el ascendente que el artista checo tiene sobre ellos.

Pero si bien es cierto que Svankmajer es considerado maestro de maestros, en realidad éste es *discípulo de otro gran animador* de origen checoslovaco, [Jiri Trnka](#).

Svankmajer se dedicó inicialmente al teatro; de ahí pasó a convertirse en artista gráfico y, como extensión a sus necesidades creativas, comenzó a hacer cine; pasando posteriormente a la animación. Su primera obra en este ámbito data de 1964 ("El Último Truco") y siguió produciendo año tras año (14 obras entre 1964 y 1972) hasta que **fue obligado por el estado a dejar de filmar** porque se habían dado cuenta, alertados por su creciente prestigio, de que los contenidos de sus obras eran más arriesgados de lo que estaban dispuestos a permitir. Esa prohibición duró hasta 1980, fecha en la que apareció "La caída de la casa de Usher". Luego mantuvo su producción obra-por-año hasta 1983, cuando se dedicó a preparar su primer largometraje, "Alicia".

Relacionado desde los años 70 con el grupo surrealista Checoslovaco, desarrolló una obra personalísima combinando **diferentes técnicas**. Si bien en sus películas trabaja con muñecos, utilizando la técnica del [stop-motion](#), ha empleado también **actores reales; máquinas, collages, figuras de arcilla, muñecas antiguas, esqueletos de animales** y otras muchas cosas.

Apuesta por un **mundo oscuro y áspero**, donde la **podredumbre** es el decorado principal, con restos oxidados de la **era industrial** y paisajes en decadencia habitados por **muñecos contruidos con elementos reales**: huesos, carne, madera podrida, animales disecados, esqueletos, máquinas obsoletas...

Mezcla el humor y la sátira con el misterio y el espanto, con una imaginación que no parece tener límites. En sus películas nada es imposible: cajones que devoran a seres humanos, ojos que deambulan por las calles... *Objetos de uso cotidiano* como un tenedor o una silla adquieren vida y *se transforman en sujetos activos* que alternan la interpretación de un personaje ausente.

Para conseguir crear esos climas de pesadilla **suele inspirarse en sus obras en autores literarios** como **Edgar Allan Poe** (para "*La caída de la casa de Usher*" y "*el foso y el péndulo*"), **Lewis Carroll** (para "*Jabberwocky*" y "*Alice*") y **Johann Wolfgang Goethe**, entre muchos otros.

Fue en los noventa cuando logró un mayor reconocimiento internacional con la realización de **cuatro largometrajes**: "Alicia", "Fausto", "Conspiradores de placer" y "El pequeño Otik".

El primero de ellos fue "[Alice](#)" ("*Neco Z Alenky*") en 1987, en el que nos muestra su **particular visión del cuento "Alicia en el País de las Maravillas"**, de Lewis Carroll. El absurdo de la obra original sirve de base para esta obra maestra donde todas las obsesiones y el distintivo visual de Svankmajer encuentran su plenitud, explorando *el costado más oscuro de las fantasías infantiles*.

En [esta página](#) podéis ver varios archivos quicktime de su largometraje "Alice".

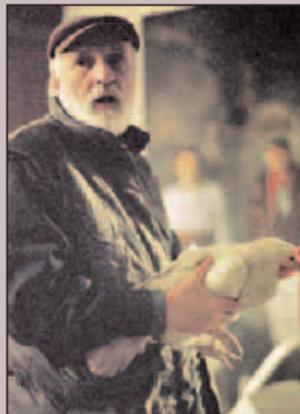
Admite que *no suele hacer diferencia entre los objetos sin vida y los seres humanos*, afirmación que testimonia en su película "**Fausto**", en la que utilizó un método muy original de animación de los cuerpos de artistas de carne y hueso para adquirir el resultado deseado.

Artículo completo disponible en: http://www.theo.cz/es/pdf/2008/Theo_2008_01_ES.pdf

Jan Švankmajer, un escéptico clarividente un director de cine sentado «en la orilla del mismo estanque» con Luis Bunuel y David Lynch pp. 22 -25

Jan Švankmajer un escéptico clarividente

El artista plástico y director de cine checo Jan Švankmajer (n. en 1934) pertenece, junto con Miloš Forman, a los cineastas checos más conocidos en el extranjero. En los años cincuenta estudió en el Departamento de Marionetismo de la Academia de Artes Dramáticas, en que se graduó con la escenificación *Král jelem* (*El rey ciervo*). En ella combinó las marionetas con actores con caretas. La cooperación con Emil Radok, que perteneció a los coautores de la legendaria *Linterna Mágica* (la primera escena checoslovaca que presentó una combinación de teatro con proyecciones de cine), le abrió el camino al cine. En la cinematografía se introdujo Švankmajer con el cortometraje *Poslední trik pana Schwarzwalka y pana Edgara* (*La última araña del señor*



Schwarzvalde y el señor Edgar, 1964) sobre el oscuro duelo de dos ilusionistas.

La obra de Jan Švankmajer revela sus raíces surrealistas. Se le notan inspiraciones en El Bosco, Sigmund Freud, Salvador Dalí y una serie de otros artistas y pensadores. «A mediados de los años sesenta, cuando empecé a rodar películas, en la orilla del estanque al que me acerqué ya estaba sentado Buñuel y en una caleta estaba pescando Fellini. Pero estaba allí también Méliès, Charles Bowers y un puñado de otros más. Por lo demás las orillas estaban bastante desiertas. Luego llegó David Lynch y le siguieron otros más; me temo que en las orillas del estan-

Jan Švankmajer, del rodaje de Delirio, su última película hasta ahora



Al sótano, 1983



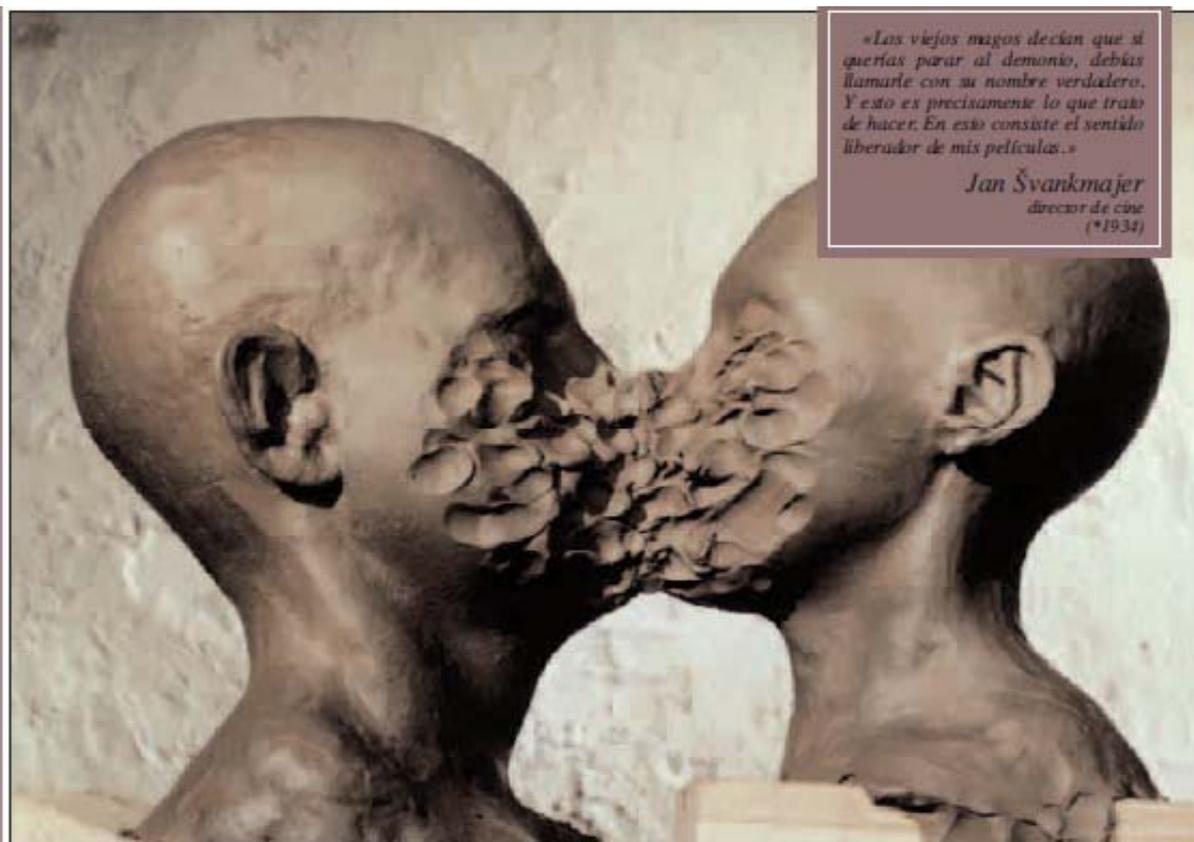
El apartamento, 1968



Lección Faustina, 1994



Algo de Alicia, 1987



«Los viejos magos decían que si querías parar al demonio, debías llamarle con su nombre verdadero. Y esto es precisamente lo que trato de hacer. En esto consiste el sentido liberador de mis películas.»

Jan Švankmajer
director de cine
(*1934)

que empieza a haber un llenazo,» señaló en una de sus entrevistas.

Sus comedias negras sobre la depravación del mundo moderno las rueda con ayuda de técnicas originales. Anima plastelina, objetos de la naturaleza, alimentos, desechos y juguetes viejos. Combina los movimientos de marionetas con la actuación de actores vivos, una pasajes estilizados y documentales.

La anatomía del miedo y de las trampas del consumo

Los cortometrajes de Švankmajer pueden designarse como cine de horror absurdo, cuyos protagonistas caen en las trampas más diversas. El mismo considera como una de sus expresiones más personales la cinta *Do sklepa* (*Al sótano*, 1983) en que una niña pequeña vive una aventura angustiante. «Yo he vivido la más fuerte sensación de miedo en mis imaginaciones; siempre los he situado en la oscuridad que me resulta intransparente... la más horrible es aquella en que debo entrar. Para mí la oscuridad es un espacio que nunca está vacío, que de cierto modo es espeso, en que a cada paso acecha el peligro. Un espacio repleto de abismos a que puedo caer, lleno de fieras dispuestas a echarse encima,



de diablos, demonios y mala gente que tratan de estrangularme. El sótano es para mí algo como un cementerio, la puerta que lleva al sótano, una puerta entre el mundo de los vivos y la ultratumba,» especificó el cineasta.

En la comedia negra *Byt* (*El apartamento*, 1968) objetos que normalmente sirven al hombre «cobran vida» y «castigan» de modo original al protagonista desorientado. En otra cinta, *Zahrada* (*El*

jardín, 1968), el «seto vivo» que cerca la casa de un potentado engreído consta de personas manipuladas e incapaces de salir de su humillación. También otras películas de Švankmajer llevan un acento político que le causó problemas con la censura comunista. El fascinante capricho arcimboldiano *Možnosti dialogu* (*Dimensiones del diálogo*, 1982) caricaturizó la imposibilidad de entendimiento en la familia y en la sociedad. Fue filmado en un tiempo en que el poder oficial de entonces hipócritamente exigió el diálogo suprimiendo en realidad con dureza cualquier manifestación libre. En otra alegoría demoledora, *Konec stalínismu v Čechách* (*El fin del estalinismo en Bohemia*, 1990), producida después de la «revolución de terciopelo», Švankmajer describe la historia checoslovaca de posguerra como un monstruoso aparato destinado a masacrar gente inocente.

Como un hilo rojo pasan por la obra de Švankmajer imágenes cruelmente irónicas del consumo insaciable. Una de sus miniaturas sugestivas se llama *Jídlo* (*Comida*, 1992). En el primer episodio (*Desayuno*) los comensales se transforman en destaraladas máquinas automáticas de chorizos y cerveza. En la segunda parte (*Almuerzo*) dos glotones tragan sucesivamente la vajilla, la ropa y los muebles.

Tragón, 2000



Al final, el más astuto de los comelones ataca a su compañero con el cuchillo y el tenedor. La tercera microhistoria (Cena) desarrolla el tema de la «devoración» mutua hasta consecuencias monstruosas: como «golosinas» se ofrecen partes de cuerpos humanos...

Libertad en el manicomio de la civilización

También en los cinco largometrajes Švankmajer empleó una fantasía original, ideas inconvencionales en la escenificación y una excepcional habilidad técnica. En el primero de ellos, el collage *Něco z Alenky* (*Algo de Alicia*, 1987) se inspiró en la famosa novela *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. En la alegoría *Lekce Faust* (*Lección Fausto*, 1994) creó una variante original de la obra de Goethe y de las versiones anteriores del célebre tema. El protagonista (representado por Petr Čepěk) pasa por la Praga contemporánea como por un miste-

Tragón, 2000



rioso laberinto. Penetra en los bastidores de diferentes teatros transformándose en un muñeco dominado por el diablo omnipotente... El tema de la siguiente cinta del artista *Spiklenci skasti* (*Los conspiradores del placer*, 1996) son formas perversas del erotismo. Para satisfacer su libido, seis hombres y mujeres buscan sustitutos bizarros. Sus creaciones y procedimientos son caricaturas de los fetiches modernos. *Los conspiradores del placer* son una sátira del decadente mundo de las películas porno y los sex shops. Al mismo tiempo tratan el eterno dilema de la carne, la libertad y la manipulación.

El protagonista del cine horror *Otesánek* (*Tragón*, 2000) inspirado en un popular cuento infantil, es un sustituto al parecer inocuo que un matrimonio sin hijos se procura en lugar del anhelado vástago. Sin embargo la figura, hecha de una raíz de un árbol, milagrosamente cobra vida y se transforma en un monstruo insaciable que amenaza a los que le rodean. La historia espantosa llama la atención sobre el egoís-



mo de nuestros hijos y el excesivo consumo de alimentos en la civilización moderna. Es también una metáfora que previene contra la violación de la naturaleza. El último filme de Švankmajer *Šílení* (*Delirio*, 2005) parte de cuentos de Edgar Allan Poe y de textos del marqués de Sade. El argumento preanuncia la actuación del autor en la pantalla en que compara el mundo actual con un manicomio. El protagonista de la historia provocadora es un joven que se relaciona con un aristócrata sibarita y es testigo de sus rituales perversos. La segunda mitad de esta apasionada polémica con la hegemonía de la tecnocracia se desarrolla en un manicomio. El autor pregunta si a los pacientes hay que proporcionarles una libertad lindante con una anarquía ilimitada o un «régimen» sistemático basado en un terror inhumano...



«Švankmajer tiene muchos aficionados en el mundo entero. Con la ayuda de distintas fundaciones o con su propio dinero vienen a visitarlo, nos ayudan en el rodaje y le observan durante el trabajo. Y muchas veces también ellos rinden un duro trabajo. En nuestro taller todos hacen de todo, ya que no tenemos dinero para pagar plantillas de asistentes. Recuerdo que, durante el rodaje del *Tragón*, un joven norteamericano cavó en la tierra helada buscando raíces de árboles que recordasen la forma de un cuerpo infantil... En Japón era propagador de las películas de Švankmajer un tal señor Kasu, un hombre con principios de un samurai. Primero le escribí cartas compuestas de palabras checas. Y cuando ya se podía viajar, le invité a Japón.»

Según Kallista la obra de Švankmajer tiene un alcance excepcional. «Cuando estábamos en Tel Aviv con el *Tragón*, se reunió allí la comunidad judía de diferentes países. Uno de los personajes de la película delibera en voz alta sobre si ante el peligro debe arrojarse o expatriarse. Y ellos decían que en el holocausto habían vivido exactamente lo mismo y que la película trataba de ellos. O una historia bizarra de otro rincón del mundo. Un etnólogo checo llevó consigo una copia del *Tragón* a Nueva Guinea donde lo vieron los indígenas locales. Y ellos dijeron que querían conocer personalmente al chamán capaz de dar vida a la madera y hacer que bebiera leche materna. Probablemente, Jan Švankmajer en realidad los visitará para enseñárselo,» concluye Kallista.

Jan Foll

Foto: Athamor, agencia Kihé

«Estoy cada vez más convencido de que no existe la libertad como tal, de que existe sólo la liberación. Y cada obra artística que merece este nombre debe aspirar a ella, tanto respecto del autor como respecto del espectador. Por ello el autor debe hacer caso omiso del espectador. Suena como una paradoja, pero sólo una obra auténtica es capaz de influir en el alma congenial del espectador. La cultura de masas, especialmente en el cine, aspira a todo lo contrario,» resume Švankmajer el tema clave de su obra.

El horno alquímico del chamán checo

Desde hace treinta años Švankmajer coopera con el productor Jaromír Kallista (n. en 1939). «Nos conocimos a mediados de los años setenta. Entonces el escenó-

grafo Josef Svoboda nos invitó a mí y a Ewald Schorm a cooperar en la *Linterna Mágica*, cuyo jefe artístico era entonces. Y yo me dirigí a Švankmajer, que más tarde participó en la célebre escenificación de *Kouzebný cirkus* (Circó mágico), por ejemplo,» recuerda Kallista. «Ya varios años antes del noviembre de 1989 nos dedicamos inoficialmente a la empresa privada. La película *Algo de Alicia* fue completamente financiada por productores extranjeros. Después del noviembre fundamos la sociedad Athamor; este nombre es la antigua designación de un horno alquímico. En 1992 compramos una vieja taberna con cine en la aldea de Knovíz cerca de Praga. La reconstruimos en un taller y todas las películas desde *Los conspiradores del placer* las rodamos allí,» añade el productor de Švankmajer.



Artículo disponible en: <http://www.enfilme.com/ciniciados/altavoz/Svankmajer/>

Jan Svankmajer: la invocación de lo maravilloso en imágenes

Por A. G.

Para mí, los objetos siempre están más vivos que las personas,

porque perduran más y son más expresivos.

Jan Svankmajer

Se dice que uno de los saberes más asombrosos de los alquimistas —y también de todo mago, chamán o hechicero que se respete— era su capacidad de dar vida a objetos inanimados. Así, los animadores son los magos del cine, la misma palabra ya posee una cualidad casi sobrenatural: tienen el poder de conferir el soplo vital (*ánemos*, en griego) a sus creaciones, y lo hacen mediante intrincados procedimientos y fórmulas maravillosas no conocidos al común de los mortales.

¿Y qué ocurre cuando un animador decide hacer de su obra un abierto fresco alquímico, repleto de símbolos arcanos? Bienvenidos al universo de Jan Svankmajer, cineasta, ceramista, escultor, diseñador, ilustrador y poeta checo nacido en 1934, realizador de cinco largometrajes y más de treinta cortos que mezclan la animación cuadro por cuadro con actores humanos, y que representan una de las obras cinematográficas más originales de la historia.

Inclasificable, Svankmajer no se parece a nadie; más que continuar la brillante tradición del teatro checo de marionetas (en el que trabajó) o el cine fantástico (ni siquiera el de animación) abreva en las aguas de Rimbaud, Buñuel, Dalí, Arcimboldo y Lautréamont, y a continuación las trasmuta en imágenes insólitas, que apelan, como las de los artistas antes citados, al nivel más profundo de la psique del espectador.

De esta manera, a Svankmajer lo que más le interesa no es contar una historia, sino que su trabajo contribuya a “la transformación de la vida”. En las propias palabras de este genial alquimista de la imagen, el objetivo primordial de su obra es “la liberación de nuestros demonios interiores y exteriores, que son los que nos hacen sufrir. Ahí veo el cometido de toda verdadera obra artística. Si creemos que el arte todavía tiene sentido, éste no debería consistir en hacernos mejores personas, ni en vivir simplemente una experiencia estética, sino precisamente en liberarnos. Para que esto sea posible, el arte tiene que ser capaz, en primer lugar, de liberar a su propio autor. Es decir, toda auténtica obra de arte debe ser también una autoterapia”.

Las referencias esotéricas dentro de la obra de Svankmajer no son gratuitas. Praga, su ciudad natal, es la gran capital del saber hermético europeo, y el mismo realizador, gran conocedor de estos temas, ha establecido que las claves para interpretar sus filmes son la alquimia y la magia. Su película *Fausto* (1994) contiene una invocación diabólica auténtica, extraída del libro de Cornelius Agrippa, *De magia naturalis* (1558). Asimismo, Svankmajer ha relatado que cuando era estudiante decidió hacer un pacto con el mismísimo Mefistófeles. En compañía de un amigo, se dirigió al campo, gritando y corriendo de un lado a otro para invocar al personaje, pero sin utilizar ningún tipo de ritual. Al no obtener resultados, los jóvenes tomaron un descanso... entonces empezó a soplar un fuerte viento. Un auto negro que pasaba muy lentamente por la carretera se paró delante de ellos y abrió la puerta, como si los invitara a entrar. Aterrados, los dos amigos no pudieron ni levantarse. Poco después, la puerta se cerró y el auto arrancó. Svankmajer asegura que “no tuvimos la menor duda de que en su interior se encontraba Mefisto”.

Así, nada es imposible en los filmes de Svankmajer; mezcla el humor negro y la sátira con el misterio, el erotismo y el horror. Heteróclitos objetos de uso cotidiano —mismos que el cineasta encuentra y rescata de anticuarios—, junto con creaciones mezcla de materiales orgánicos y artificiales que parecen salidos directamente de un cuadro de El Bosco, se transforman en personajes con carácter propio. Incluso llega a animar el cuerpo de actores de carne y hueso para conseguir un efecto sumamente original.

Para Svankmajer, los objetos son muy importantes, pero no tanto por su valor intrínseco, sino por la forma en que nosotros mismos les conferimos un significado especial, al proyectar sobre ellos partes de nuestras emociones, a veces incluso de manera subconsciente. La pasión de Svankmajer por las “cosas” le ha llevado a inventar y diseñar objetos surrealistas de misterioso uso y series enteras de dispositivos que pueden mezclar partes orgánicas con partes mecánicas, como su célebre colección de maquinas masturbatorias o sus alteraciones de objetos de uso diario con delirantes variaciones táctiles.

Más allá de su aparente excentricidad, esta postura artística conlleva una tesis filosófica muy interesante: se puede afirmar que, en realidad, todos nosotros somos animadores de objetos. La manera en la que un juguete, una prenda de vestir, un mueble o un utensilio puede sacudir nuestra memoria y evocar todo tipo de emociones constituye en sí un verdadero acto de creación mágica, más fascinante por cotidiana y recurrente. Todos nosotros, desde la niñez más temprana, somos también alquimistas: transmitimos alma a lo inanimado. Al hacer explícito este acto en su obra, Jan Svankmajer nos recuerda que la verdadera poesía, como lo sabían los surrealistas, está presente todos los días de nuestra vida, escondida dentro de los actos más insignificantes.

Artículo disponible en: <http://pequenoscinerastas.wordpress.com/2010/09/04/el-estilo-de-jan-svankmajer-ocho-claves-y-una-paradoja/>

El estilo de Jan Švankmajer: ocho claves y una paradoja.

Jan Švankmajer

Praga, 1583. El soberano de Bohemia, Rodolfo II, convierte a la capital de la actual República Checa en el sancta sanctorum de la magia y la cultura. Tras los muros de su castillo se oculta una neblina de tubos de ensayo y alambiques burbujeantes que destilan el ansia de los más conspicuos alquimistas en busca de la piedra filosofal y la panacea universal. Mientras, en el palacio del rey loco, el pintor Giuseppe Arcimboldo se inspira en el monarca para crear su célebre Vertumno a partir de verduras y hortalizas.

Praga, 1592. El rabino Jehuda Löw crea al Golem, un ser mítico fabricado con barro al que, tras una serie de conjuros, logra insuflarle la vida.

Praga, 1905. Franz Kafka publica La metamorfosis y transforma a Gregorio Samsa en un escarabajo. Algunos años más tarde, André Breton, padre del Manifiesto surrealista (1924), bautiza a Praga como "la capital surrealista del mundo". Diez años más tarde nace, en esa misma ciudad, Jan Švankmajer.

Y dirán ustedes: ¿qué demonios tiene que ver este críptico prólogo de efemérides con el inconfundible estilo del cineasta checo? Aquí van algunas claves. Pasen y lean

Clave 1. El surrealismo

Con tales condicionantes históricos, a Švankmajer no le quedaba otro remedio que ser surrealista. Fiel a los postulados del movimiento, sus películas están habitadas por seres inanimados que cobran vida, máquinas fantásticas, personajes extravagantes que se desenvuelven en entornos caóticos y decadentes, que sufren metamorfosis inverosímiles, delirios fetichistas... Sin embargo, no se limita a crear un universo mágico y onírico que fascine al espectador aún no lobotomizado por la cultura kleenex, sino que, como buen surrealista militante, esa estética del subconsciente lleva implícita, además, una cierta visión (ética, política) del mundo y de la sociedad que, como afirma el propio Švankmajer, "plantea nuevos interrogantes sobre cuestiones como la libertad, o el erotismo, ofreciendo una alternativa a la ideología oficial de las sociedades modernas. Trata de devolver al arte, que se ha transformado en algo meramente figurativo, estético y comercial, a su status primigenio de ritual mágico. Por eso me considero surrealista. Si el arte tiene alguna finalidad, esa es la de liberar tanto al artista como al espectador. Y si no los libera, entonces se convierte en una mercancía o en un juego estético." [1]

Clave 2. La magia

Una de las múltiples obsesiones de este director iconoclasta, la transformación de la materia, le emparenta por afinidad con la pléyade de alquimistas que tomaron la capital de Bohemia durante los siglos XV y XVI. En efecto, en todos sus filmes extraños seres cobran vida a partir de la transmutación de

varios objetos, como el gusano de Alice (Něco z Alenki, 1987), un calcetín con ojos de cristal y “la dentadura de un caballo buñueliano” [2]

Como si de un conjuro esotérico se tratase, los seres inanimados cobran vida mientras que los vivos se convierten en naturaleza muerta que vuelve finalmente a recobrar la vida, como el Golem, gracias a la magia y la ilusión del cinematógrafo. Švankmajer combina para este propósito animación y personajes reales, principalmente en sus cuatro únicos largometrajes, lo que en la práctica le condena al ostracismo de los directores de cine de animación. Sin embargo, como todo genio, su obra escapa cualquier intento de categorización. El propio artista rechaza la etiqueta de animador. “Los directores de cine de animación son como los colombófilos o los criadores de conejos, tienden a construir un mundo cerrado en torno a ellos mismos. Están obsesionados con las innovaciones técnicas. Para mí la historia está antes que la técnica. No me interesan ni las técnicas de animación ni el ilusionismo. Sólo utilizo la animación cuando necesito dar vida a ciertos objetos cotidianos a través de la metamorfosis. El surrealismo existe en la realidad, no al margen de ella” [3]

Clave 3. Los objetos

El cine de Švankmajer parte de una insólita fascinación por ciertos objetos y, en especial, por sus texturas, lo cual se explica por su permanente obsesión con el tacto. En todas sus películas hay una importante presencia de materiales y como barro, huesos, calaveras, madera, piedras,... Objetos, todos ellos, de una fuerte carga metafórica. Así, las piedras [4], por ejemplo, simbolizan el pasado. “La piedra está impregnada y es portadora de memoria, emoción e inevitablemente de historia, como si el humanismo (y Švankmajer es esencialmente humanista) sólo pudiera edificarse sobre las ruinas de la tradición y la cultura”[5].

Preguntado acerca de su relación con los objetos, tan estrecha que puede parecer cercana a la necrofilia, el realizador checo responde que “todo a nuestro alrededor tiene vida propia, incluso los objetos inanimados, porque la vida surgió en ellos cuando alguien los tocó. Usted sabe por propia experiencia que puede tocar el mismo objeto cada vez de manera diferente, dependiendo del humor que tenga en ese momento. Las emociones que están presentes en nosotros en ese mismo instante se convierten en parte de los objetos que tocamos. Esos momentos, esas emociones, se traspasan a los objetos, convirtiéndose en testamento de todo lo que ocurrió en el entorno en el que permanecieron y permanecen. Todos estos acontecimientos están impresos en tales objetos y mi deseo es intentar que los objetos revelen esa emoción que hay en ellos. Por eso considero que la animación es magia. En este sentido, puedes comparar a un animador con un chamán”. Estas mismas ideas son las que llevan a Švankmajer a renegar de la animación por ordenador, que crea los objetos de forma artificial, careciendo éstos de toda alma, de cualquier sustancia.

Clave 4. Los sentidos

Ante todo, el cine de Švankmajer es un cine sensorial, en el que la imagen es más elocuente que la palabra; la materia, más sustancial que el verbo. En sus filmes, en los que apenas hay diálogos, se despliega toda una iconografía que estimula los sentidos, en especial el tacto, lo cual puede resultar paradójico en un medio, el cine, audiovisual por excelencia. Sin embargo, a pesar de la imposibilidad ontológica de tocar las imágenes (una fantasía de no pocos cinéfilos, entre los que me incluyo) puede decirse que casi podemos lograrlo gracias al énfasis que Švankmajer pone sobre la textura de los objetos

y que consigue a través de planos detalle apoyados en el sonido, fundamentalmente, en los ruidos, que se convierten en el elemento coadyuvante decisivo para lograr esa sensación táctil. Precisamente el estudio del tacto ha sido una de las mayores obsesiones de Švankmajer, especialmente desde que, mediados los años setenta, fue obligado por el gobierno checoslovaco a abandonar el rodaje de películas. Para el cineasta, el tacto es el más ninguneado de los sentidos a pesar de que tiene una importancia capital, pues, a diferencia del resto, sólo a través de él se traba una autentica relación con los objetos. “El tacto – sostiene– sólo puede entenderse como resultado directo del roce con los objetos. Hay una especie de memoria táctil, que nos sumerge en los rincones más recónditos de nuestra niñez. Yo trato de evocar esas emociones táctiles olvidadas o soterradas y las utilizo para enriquecer todo el arsenal de sentimientos que intento expresar en mis películas. Cada vez me voy dando más cuenta de que el tacto puede oxigenar la atrofiada sensibilidad de la civilización occidental, toda vez que es el único sentido que aún no ha sido desacreditado en el mundo artístico. Desde nuestro nacimiento hemos buscado una sensación de seguridad en el contacto con el cuerpo de nuestra madre. Este es nuestro primer contacto con el mundo, antes de que podamos verlo, olerlo, oírlo o probarlo”.

Clave 5. La infancia

Su obra contiene constantes referencias a la niñez, ya sea porque los protagonistas de sus filmes son niños –Alice, Otesánek (2000) –, bien porque intentan contemplar el mundo desde una perspectiva infantil. Švankmajer tuvo una infancia traumática, en parte por factores externos (la ocupación nazi) y en parte por factores internos (se describe como un niño con una introversión patológica, enfermizo, escuálido, en constante alerta ante un entorno que pudiera serle hostil). Con estos antecedentes, se vio abocado a sumergirse en un mundo de fantasía, creando un universo imaginario a través de sus dibujos y marionetas.

No obstante el propio artista matiza: “no me interesa el mundo imaginario de los niños en general, eso se lo dejo a los psicólogos. Lo que me interesa, ante todo, es dialogar con mi propia infancia. La infancia es mi alter-ego (...). Pero no sólo trato de entablar un diálogo con mi niñez, sino que ésta es además una inagotable fuente de de inspiración para mí, ya que las primeras experiencias –y las más vigorosas– de contacto con mundo exterior se producen en la infancia. A nadie se le escapa que el primer acercamiento a todo lo que hasta ese momento te es desconocido es siempre el más intenso, y yo trato de involucrar toda esa intensidad de la infancia para crear mis películas a partir de ese momento fundacional”

Sus filmes muestran la dicotomía niños-adultos en cuanto que se trata de mundos irreconciliables, sin posibilidad de un mutuo entendimiento. La infancia es el territorio de la anarquía, la dulce dictadura del deseo, el árbol en cuyas ramas se hospeda el pájaro de la libertad que emigra con la llegada de la edad adulta. La sociedad, a través de ese instrumento de instrucción/represión que es la escuela, domestica al caballo salvaje de la imaginación infantil hasta convertirlo en un jameigo sometido a una rutina diaria de monturas y riendas. En definitiva, los relatos infantiles de Švankmajer –en especial Otesánek– poseen la crueldad clarividente y necesaria de los cuentos clásicos, sin edulcorantes, sin ese ternurismo imbécil al estilo disney.

Clave 6. El erotismo

Esa estrecha relación con los objetos es llevada hasta las últimas consecuencias, hasta el terreno de lo erótico en Los conspiradores del placer (Spiklenci Slasti, 1996), que se revela como un catálogo

exhaustivo de las desviaciones sexuales: necrofilia, zoofilia, voyeurismo, sadomasoquismo, exhibicionismo, travestismo y, sobre todo, fetichismo.

Supone, para quien esto suscribe, la culminación del estilo de Švankmajer y de uno de los hitos más sublimes y arrebatadores del cine de los noventa. Una comedia sexual surrealista, grotesca, sin diálogos, en la que se ponen en práctica las tesis del autor sobre un cine en esencia táctil, apoyado sobre la imagen y el sonido, que adquieren en este soberbio filme una importancia concluyente.

Pero no sólo eso, sino que además, bajo la apariencia de un genuino tratado sobre el onanismo, se esconde un discurso poderosamente subversivo. Los personajes escapan de la monotonía y de la frustración cotidianas entregándose con morbosa clandestinidad a las pasiones más inconfesables, en lo que supone una "ilustración de las ideas freudianas y sádicas sobre la importancia de las perversiones sexuales en una sociedad"[6]

Es además una soflama poderosa, aunque ingenua, sobre la necesidad de adoptar una postura de rebeldía ante las estructuras de poder político y social que reprimen la libertad del individuo y enervan el deseo que éste tiene de entregarse al placer. Un placer que, por lo demás, sólo puede obtenerse en soledad, echando por tierra las tesis humanistas e ilustradas del hombre como ser social. Utilizando el sexo como metáfora de la sociedad, trata plasmar el fracaso sin paliativos de las relaciones sociales (la cópula) y el triunfo del individualismo (la masturbación).

Švankmajer predica, con una distancia no se sabe si más cínica que irónica, el hedonismo sin límites de Diógenes de Sinope que, reprendido por masturbarse en la plaza pública, replicaba con una lucidez pasmosa: "¡Ojalá se calmara también el hambre frotándose la barriga!"

Clave 7. La política

Švankmajer no es ni de lejos un cineasta político. Sin embargo sus filmes sí pueden ser interpretados en clave política por cuanto contienen una determinada visión de la sociedad y del papel del individuo con respecto a ella. Lo podemos comprobar en tanto en *La muerte del estalinismo en Bohemia* (Konec stalinismu v Cechách, 1990) como en *Alice* y en *Los conspiradores del placer*. Sin embargo, quizá sea *Fausto* su largometraje de mayor carga política. "El mito de Fausto –señala el cineasta– es uno de esos mitos clave de la civilización occidental. Plantea una de esas situaciones arquetípicas en la que individuos y civilización se encuentran (...). Cuando cualquier civilización siente que está próximo su final, tiende a regresar a los orígenes para ver cómo sus mitos fundacionales pueden reinterpretarse, de modo que pueda recobrar el vigor y escapar de la catástrofe. Mi *Fausto* pretende ser una de esas reinterpretaciones. Tarde o temprano todos nos enfrentamos al mismo dilema: vivir de acuerdo con las promesas sociales de felicidad institucionalizada o rebelarse y vivir al margen la civilización. Lo último conduce al fracaso del individuo. Lo primero, al fracaso de la sociedad. ¿Acaso existe otra posibilidad? En consecuencia, esta disyuntiva se torna irrelevante cuando uno se enfrenta la fatalidad del ser humano", o como diría Unamuno "al sentido trágico de la vida". Algunos críticos, como Geoff Andrew, han visto en *Fausto* "la respuesta de Švankmajer a la laxitud moral de la sociedad checa ante su rápida y entusiasta sumisión al capitalismo occidental".

Clave 8. La comida

La comida es un tema recurrente en la obra del cineasta checo. Siempre hay alguna escena en la que los protagonistas comen o, mejor, ingieren alimentos; término este, el de ingerir, mucho más aséptico y

apropiado, pues se trata de una acción no sólo desprovista de cualquier atisbo de placer sino, en ocasiones, hasta repulsiva (abundan las cremas grumosas y/o viscosas, las manzanas podridas, la carne putrefacta...). Esta obsesión de Švankmajer por la comida quizá le venga porque de niño siempre fue obligado a comer. No obstante, un acto tan intrascendente, por cotidiano, se convierte en un elemento clave para la historia, confiriéndole poderes mágicos (Alice) o metafóricos. Así el canibalismo, presente tanto en sus cortos (Food, Dimensions of Dialogue), como en sus películas (Otesánek, Fausto), muestran cómo la gula irrefrenable de sus criaturas no es tanto alimenticia cuanto destructiva.

Una paradoja

Tras este periplo por las señas de identidad del universo svankmajeriano, quizá estemos –ahora sí– en condiciones de entender las referencias históricas del prefacio y de darnos cuenta de que el estilo de este genio iconoclasta no hubiera sido el mismo sin el mecenazgo del excéntrico Rodolfo II y toda su cohorte de alquimistas y pintores manieristas; sin la Praga de Kafka y Bretón; sin el teatro y la magia de Méliès. Del mismo modo que ciertas películas de Tim Burton, Los Hermanos Quay o Terry Gilliam no podrían existir sin ese cordón umbilical imaginario que las une al cine de Švankmajer, una rara avis en la era de la realidad virtual, el único cineasta vivo que ha edificado su cine –de una pureza sin parangón– enteramente sobre la ficción, lo que, en esta época postmoderna de imágenes bajo sospecha, narraciones fragmentadas y juegos autoreferenciales, le convierte paradójicamente en un cineasta radical.

NOTAS:

[1] Geoff Andrew. Conversation with Jan Švankmajer, en "Time Out", septiembre de 1994

[2] Philip Strick. Monthly Film Bulletin, nº 658, noviembre de 1998, pp. 319-320.

[3] Geoff Andrew. Opus cit.

[4] Que aparecen en sus cortos A Game With Stones (Spiel mit Steinen/Hra s kameny, 1965) y Bach – Fantasy in G minor (J.S.Bach – fantasía g-moll, 1965) o en su largometraje Fausto (Lěkce Faust, 1994).

[5] Michael O'Pray. Surrealism, Fantasy and the Grotesque: The Cinema of Jan Svankmajer, en "Fantasy and the Cinema", ed James Donald (London: BFI, 1989).

[6] Leslie Felperin. Sight & Sound, nº 2, febrero de 1997, pág. 39.

Israel Diego Aragón

(Artículo originalmente publicado en el núm. 8 de Letras de Cine)

Artículo disponible en: <http://madrid.czechcentres.cz/sys/FileStorage/download/4/3293/svankmajer-aula-2000-febrero-12.pdf>



LIBROS

LA VIDA SECRETA DE LAS MARIONETAS

Jan Svankmajer en Madrid

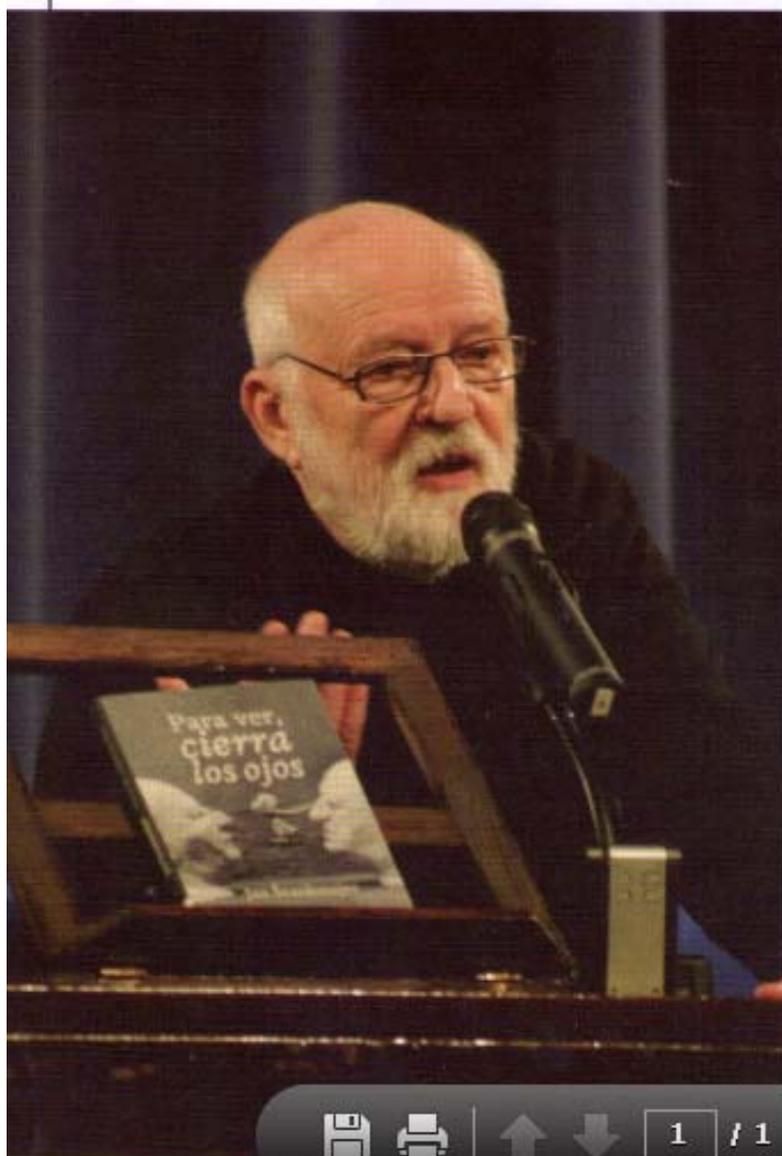
Por: J. P.

"El cine de animación es magia, y el animador un chamán". Son palabras de **Jan Svankmajer**, el veterano maestro del cine de animación checo, que es mucho más que eso: uno de los mayores teóricos y artistas surrealistas vivos. Con una filmografía que comprende unos veintiséis cortometrajes, considerados obras maestras de la animación, y seis largos que forman parte de lo mejor

del cine fantástico y surrealista de todos los tiempos, **Svankmajer** visitó la Filmoteca Nacional en Madrid el pasado 12 de enero, gracias también al Centro Checo de Madrid, para presidir un completo ciclo de su obra, incluida su más reciente película, la delirante comedia psicoanalítica *Surviving Life*, coincidiendo con la presentación del libro *Para Ver, Cierra los Ojos* (Pepitas de calabaza ed.), primera monografía

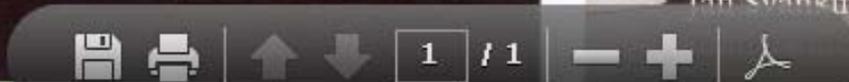
de sus textos, profusamente ilustrada, que se publica en nuestro país.

Svankmajer es una figura única, capaz de fundir en su obra tradición y modernidad, alquimista del celuloide, escultor, grabador, ilustrador y creador de objetos táctiles, cuya obra evade los límites de la pantalla y nos lleva al terreno mismo de nuestros más secretos sueños y pesadillas. Resulta absolutamente incomprensible que,



El cineasta checo visitó la Filmoteca Nacional para presidir un completo ciclo de su obra

con la excepción de su genial *Fausto*, la práctica totalidad de su filmografía permanezca inédita en DVD en España, donde su genio ha sido reconocido por festivales como Valladolid, Sitges, Las Palmas o Segovia, y sigue siendo fuente de inspiración para los surrealistas españoles (y del mundo entero). Al menos, ahora, podemos leerle.



1.4 Documentos audiovisuales en la WEB

VIDEOS

22/11/2010 ¿Quién es el padre de la animación?: Jan Svankmajer. David González / Aviondepapel.tv



http://videos.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cine/quien-es-el-padre-de-la-animacion-jan-svankmajer_5ukOc2FE6nTqwkmjsG2LI1/

17/11/2010 La poesía de Jan Svankmajer



17/11/2010

<http://www.youtube.com/watch?v=7Mcprlggw7I>

El director de cine Jan Svankmajer (Praga, 1934), que ha inspirado a realizadores como Tim Burton, convierte la animación en poesía, a través de personajes, figuras y formas, diseñadas y realizadas por él mismo, que se muestran en una exposición en Segovia. Coincidiendo con la apertura de la V Muestra de Cine Europeo Ciudad de Segovia (Muces), quien ha marcado su trabajo con el surrealismo y una inclinación hacia lo absurdo, muestra desde hoy todo su universo: grabados, pinturas, marionetas, muñecos, carteles y cortos de animación.

En su exposición "Transmutación de los sentidos", este maestro de la cinematografía animada contemporánea, que también ha influido en importantes cineastas como Tim Burton, Terry Gilliam o los Hermanos Quay, desea que el público que vaya a ver sus películas pueda ver y tocar las marionetas y los objetos que utiliza para rodar.

Svankmajer trabaja con muñecos, utilizando la técnica de stop-motion, que aparenta el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas, aunque también ha empleado actores reales, máquinas, figuras de arcilla, muñecas antiguas o

esqueletos de animales.

En la sala de La Alhóndiga, un antiguo granero medieval, también ha colgado obra pictórica, tanto suya como de su esposa, la famosa escritora Eva Svankmajerová, fallecida hace cinco años, que trabajó también como pintora surrealista y ceramista.

Estas obras pictóricas, según confiesa Svankmajer en una entrevista, no forman parte de las películas, "pero si formaron parte de nuestras vidas".

Ante todo, reconoce el director de cine, Eva Svankmajerová era pintora, pero también trabajó y le ayudó en sus películas como diseñadora y artista gráfica, eso sí exclusivamente para él, "porque fue pintora, toda su vida", matiza.

Inspirado en obras de autores literarios como Edgar Allan Poe, Lewis Carroll y la leyenda germánica de Doctor Faustus, el autor de "Alice", "Fausto" y "Otesánek", es también artista gráfico, escultor, poeta y diseñador.

Preguntado si la animación necesita un artista tan completo, Svankmajer no se considera director de cine ni autor de obras de animación, sino que entiende que "hay una sola poesía, independientemente del enfoque con que la tomemos o la plasmemos", subraya.

De ahí que llegue a esta conclusión: "Todo lo que hago es poesía, así lo creo", aclara este el cineasta europeo, que será homenajeado, el viernes en el marco de Muces, donde también va a estrenar "Sobrevivir a la Vida (Teoría y Práctica)", su última producción, realizada este año.

A Jan Svankmajer le gustan festivales como Muces porque, en su opinión, presentan obras que no llegan al espectador común, al predominar películas norteamericanas "que lo que buscan es la comercialización; es el comercio lo que importa a los creadores". Igual que otras muestras europeas, la de Segovia está destinado para amantes del arte o del cine, en este caso, donde las películas, aclara el director checo, "no son mercancías sino que reflejan la creación artística".

En cuanto a sus películas, quien es considerado como uno de los grandes en la en la cinematografía animada contemporánea, entiende que son una combinación, las hay que no solo son de animación y otras en las que también hay ficción, o mezcla.

Y es que Svankmajer puede dedicarse a "collages" a "frottage" o a diferentes estilos y enfoques pero, como le gusta insistir: "solo hay una poesía".

La directora del Centro Checo, Vera Zátoková, ha destacado la "fuerte y cálida" presencia de cine checo en Muces, algunas relacionadas con el pasado y otras contemporáneas, como "Rosa de Kawasaki", del director Jan Hrebejk, que representa a su país en la categoría a mejor película no inglesa en los Óscar.

Aparte, Zátoková considera que es "un lujo" poder contar con la presencia de Jan Svankmajer y su exposición, "la más grande de las que se han realizado hasta ahora en España", afirma.

Muces, promovida por el Ayuntamiento de Segovia, contará desde hoy con 92 películas, 161 proyecciones y 38 películas en la sección oficial, no estrenadas comercialmente en España.

El director de la muestra, Eliseo de Pablos, destaca que la mayoría de las cintas han sido premiadas en festivales internacionales o por sus academias de cine, seleccionadas para representar a sus países en los Óscar.

Inaugura hoy la muestra la película ganadora del Gran Premio del Jurado de Cannes en el último Festival de Cannes, "De hombres y dioses", de Xavier Beavois.

Este año el país invitado será Francia, por lo que se proyectarán un total de 38 películas con participación francesa, de distintas épocas y estilos.

Inauguración Exposición Svankmajer



<http://politube.upv.es/play.php?vid=52693>

IFFR Critics' Talk: Jan Svankmajer



<http://www.youtube.com/watch?v=Ykdk9tZiS8Q&feature=related>

Robert Gray interviews the Czech filmmaker Jan Svankmajer about his latest feature *Surviving Life* at the International Film Festival Rotterdam 2011.

AUDIO



<http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/svankmajer-transmite-la-complejidad-de-la-vida>

1.5 Bibliografía

Svankmajer, Jan. **Para ver, cierra los ojos.** (2012). Editorial: Pepitas de Calabaza. Logroño, La Rioja

Martín López, Gregorio. **Jan Svankmajer : la magia de la subversión.** (2010). Editorial: T&B Editores

García Nicolás, Pedro Manuel. **Alicia en el país de Svankmajer** (2010). Editorial Azarbe, S.L.

Jan Švankmajer. La otra escena. Recoge textos en torno a la figura de Jan Svankmajer, una entrevista al autor, la documentación vinculada al ciclo retrospectivo en la Filmoteca del IVAC y un dossier-catálogo de la exposición. Esta publicación es fruto de la colaboración entre el Grupo en Investigación en Animación: Arte e Industria, la Filmoteca del IVAC y el Centro Checo de Madrid, con la colaboración de la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

36 Semana Internacional de Cine Valladolid. **Jan Svankmajer : la fuerza de la imaginación.** (1991)
Editorial: Seminici

La lección de Fausto. Incluido en **Jan-Eva Svankmajer el lenguaje de la analogía.** XVII Festival de Cinema Fanastic de Sitges

Martín Gutiérrez Gregorio, *La magia de la subversión de Jan Švankmajer, en Los surrealistas y el cine*, editado por la Filmoteca Canaria en el marco del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/oscardominguez/descargas/cine-surrealista.pdf>
Texto completo en página de la guía de lectura

En inglés:

Gaby Hartel (Author), Ursula Blickle (Editor), Gerald Matt (Editor), Jan Svankmajer (Author). **The Cabinet of Jan Svankmajer: The Pendulum, the Pit, and other Peculiarities**

Harper Graeme, Rob Stone. **The un silvered screen Surrealism on film** (2007). Art & Humanities Research Council. London.

http://books.google.es/books?id=wmM0INDGezgc&pg=PA60&dq=Jan+Svankmajer&hl=es&sa=X&ei=jHyrT_fZDoHA0QW_z9EI&ved=0CEwQ6AEwBA#v=onepage&q=Jan%20Svankmajer&f=false

Jodoin-Keaton, Charles. **Un Surréalisme animé: Le cinéma de Jan Švankmajer.** (2011) Editions: Rouge Profond

Peter Hames. **Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer (Director's cut)** (1995) Greenwood press 88 Post Road West, West port.

Richardson Michael. **Surrealism and cinema.** (2006). Edit Berg. New York

http://books.google.es/books?id=v1C6E_zJi6UC&pg=PA121&dq=Jan+Svankmajer&hl=es&sa=X&ei=jHyrT_fZDoHA0QW_z9EI&ved=0CFMQ6AEwBQ#v=onepage&q=Jan%20Svankmajer&f=false

Andrea Sabbadini. (ed.), **Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema.** (2007) New York, NY and London: Routledge.

Svankmajer, Jan (Autor), Valerie Mason (Traducción). **Svankmajer's Faust: The script : including a preface by the author and excerpts from his diary kept during filming** (2007) Editorial: Flicks Books

Artículos en Revistas

III. Monstres inhumains. Les Toves, Jabberwockies et autres monstres carrolliens dans Alice de Jan Svankmajer
Albert Montagne
CinémAction, ISSN 0243-4504, N° 126, 2008, págs. 190-195

Animated anxiety

Jan Švankmajer, Surrealism and the "agit-scare"

Kinoeye, vol 2, issue 16, 21 Oct 2002

<http://www.kinoeye.org/02/16/wells16.php>

Texto completo en página 114 de la guía de lectura

Bringing up baby

Jan Svankmajer interviewed about

Otesánek (Little Otík, 2000)

Kinoeye, vol 2, issue 1, 7 January 2002

<http://www.kinoeye.org/02/01/hames01.php>

Texto completo en 117 página de la guía de lectura

Dark wonders and the Gothic sensibility

Jan Svankmajer's

Něco z Alenky (Alice, 1987)

Kinoeye, vol 2, issue 1,7 Jan 2002

<http://www.kinoeye.org/02/01/cherry01.php>

Texto completo en página 131 de la guía de lectura

Entretien avec Jan Svankmajer

Eugénie Zvonkine

Cahiers du cinema, ISSN 0008-011X, N° 663, 2011, págs. 84-87

Incorruptible. (Una conversa amb Jan Svankmajer)

Carolina López

Benzina: Revista d'excepcions culturals, ISSN 1885-8589, N° 6 (Agost), 2006, págs. 20-21

http://www.revistabenzina.cat/Recursos/Descargas/Revista_06.pdf

Jan Švankmajer, un esceptico clarividente un director de cine sentado «en la orilla del mismo estanque» con Luis Bunuel y David Lynch. En: El Corazon de Europa, THEO. pp. 22 -25

http://www.theo.cz/es/pdf/2008/Theo_2008_01_ES.pdf

Texto completo en 158 página de la guía de lectura

La poesia imaginaria: Entrevista Jan Svankmajer en varias filmotecas

Juanma Ruiz (entrev.), Jan Svankmajer (entrevistado)

Caiman cuadernos de cine, ISSN 2253-7317, N° 2 (Febrero), 2012, pág. 64

http://madrid.czechcentres.cz/_sys_/FileStorage/download/4/3177/la-poesia-imaginaria_entrevista-jan-svankmajer_caiman.pdf

Texto completo en página 33 de la guía de lectura

Surrealismo y animación: notas a propósito de Jan Svankmajer

Máximo Eserverri

Diálogos de la comunicación, ISSN 1813-9248, N° 78, 2009

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718847>

Texto completo en página 61 de la guía de lectura

Otros:

Obras colectivas y exposiciones

Geopolíticas de la animación : [exposición, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 27. 09. 07 - 09. 12. 07 : MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 29. 02. 08 - 01. 06. 08 / coordinación Elvira Dyangani Ose ; compilación de textos y comisario Juan Antonio Álvarez Reyes] . -- Sevilla : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, [2007]

SURREALISTICKA obraznost a kresba : 18. února- 13. dubna 1997, [Národní galerie v Praze] / [komisar, Eva Neumannová] (1997)

OCIMA Arcimboldovyma = Throug the Eyes of Arcimboldo : [Národní galerie v Praze, Sbírka moderního a současného umění, 20.6. - 21.9, 1997] / Jaroslav Andel (1997)

2. SEMINARIO

2.1 Conferencias

2.1.1 Jesús Palacios



Curriculum

JESÚS PALACIOS (Madrid, 1964). Escritor y crítico de cine, autor de los libros "Goremanía" (1995), "Planeta Zombie" (1996), "Satán en Hollywood" (1997), "Psychokillers" (1998), "Alégrame el día" (1999), "Los ricos también matan" (2000), "Nosotros los vampiros" (2002), "La fábrica de los sueños" (2003), "Desde el Infierno" (2004), "Erik Jan Hanussen" (2005), "¿Qué debes saber para parecer un cinéfilo?" (2006), "Juegos mortales" (2007), "¡A mordiscos! La increíble historia de Germán Robles, un vampiro español en México" (2008), para la Semana Negra de Gijón (premio de ensayo de la Asociación de Escritores Asturianos), y "Aleksei Balabanov. Cine para la nueva Rusia" (2009), para el Festival de Cine de Gijón, ciudad donde reside; también ha coordinado como editor literario los libros "Goremanía 2" (1999), "Gun Crazy" (2005), con Antonio Weinrichter, "Euronoir" (2006), "Asia Noir" (2007), con Roberto Cueto, "Métal Hurlant y el cine fantástico" (2009), y "La Bestia en la pantalla. Aleister Crowley y el cine fantástico" (2010), para la Semana de Cine Fantástico de San Sebastián. Colabora en publicaciones de cine y cultura, es asesor de la editorial Valdemar y miembro del comité del Festival Internacional de Cine de Las Palmas, además de colaborar en otros festivales como Sitges, Gijón, etc. Guionista y comentarista en televisión y radio, ha impartido cursos y conferencias en la Universidad Ramón Llull, el Centro Atlántico de Arte Moderno, la Universidad de Salamanca, La Casa Encendida, el MUSAC, la Universidad de Oviedo, el Centro Gallego de la Imagen, el Instituto del Libro de Málaga, la Cátedra de Cine de Valladolid, la Sala Kubo-Kutxa de San Sebastián, la Universidad Carlos III, el CICA de Gijón... Sus libros más recientes son la antología de relatos "La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes" (Valdemar) y "Neonnoir. Cine negro americano moderno" (T&B).

Conferencia

Título

Alquimia de sombras: el cine de Jan Svankmajer

Resumen

"El cine de Jan Svankmajer rompe las fronteras de la pantalla, para asaltar al espectador y llevarle hasta una experiencia total. Una alquimia de las imágenes, en plena concordancia con la personalidad multidisciplinar de su creador, que utiliza la magia de la animación, las luces y las sombras, para abrir una brecha en la realidad y la conciencia, trascendiendo el simple espectáculo y llevándonos, a través de la sinestesia y el collage en movimiento, a despertar a una nueva visión, onírica, maravillosa y terrible, de la existencia. Surrealismo, esoterismo, humor y magia, son las claves de una obra única, que desafía las convenciones del arte cinematográfico y propone una praxis del cine unida umbilicalmente al resto de disciplinas artísticas de su autor -pintor, grabador, creador de collages, objetos táctiles, esculturas, etc.-, en una Visión iluminadora de las trastiendas y sótanos del alma humana".

2.1.2 Isabel Castells "Svankmajer y el surrealismo, sobreviviendo a la vida"



Curriculum

Isabel Castells Molina (1965)

Licenciada en Literatura Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid en 1988 y doctora por la Universidad de La Laguna en 1999, es profesora Titular de la Universidad de La Laguna y autora de una tesis doctoral titulada *Cervantes y la novela contemporánea*, tema al que ha dedicado numerosos trabajos y sobre el que ha impartido cursos y conferencias en diferentes foros nacionales e internacionales.

Interesada también en el surrealismo y la vanguardia, es autora de un manual dedicado a Emeterio Gutiérrez Albelo, que lleva por título *Un chaleco de fantasía: la poesía (1030-1936) de Emeterio Gutiérrez Albelo* y de algunas ediciones de poetas insulares de la época como el propio Emeterio Gutiérrez Albelo, Antonio Dorta y Julio Antonio de la Rosa. Entre 1990 y 1992 disfrutó de una beca concedida por la Consejería de Educación de Canarias para estudiar la influencia del surrealismo en México.

Estudiosa del exilio español, ha editado la obra escrita de Remedios Varo y Eugenio F. Granell.

Interesada en los estudios interdisciplinares, forma parte del proyecto de difusión del cine de autor entre los centros de Enseñanza Secundaria *Educación la mirada* y del consejo de redacción de la revista *Latente*, dedicada a los estudios de cultura audiovisual, y ha dedicado numerosos artículos y conferencias a explorar la relación entre cine y literatura. Actualmente es la directora del Aula de Lengua y Literatura de la Universidad de La Laguna e imparte la asignatura "Literatura y cine" en los estudios de Grado en Español: lengua y literatura.

2.1.3 Eugenio Castro



Curriculum

(Toledo-Las Herencias, 1959). Forma parte del Movimiento Surrealista desde 1979, participa de sus dinámicas y actividades y colabora en las publicaciones de algunos de los grupos surrealistas del planeta. Es fundador y coeditor de la revista Salamandra (Intervención surrealista. Imaginación insurgente. Crítica de la vida cotidiana) desde 1987. Ha dirigido distintos espacios de crítica de la cultura, como el programa de radio La Estación de Perpiñán, en Radio Círculo, o ubicarte.com. Ha impartido cursos y seminarios en espacios como Cruce, Talleres Fuentetaja, Enclave de libros o el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Entre sus publicaciones se cuentan el poemario Mal de Confín y El Gran Boscoso, o el ensayo H (Pepitas de calabaza, 2006), y La flor más azul del mundo. Ha participado en la coordinación de libros colectivos como Situación de la poesía (por otros medios) a la luz del surrealismo, Crisis de la exterioridad. Crítica del encierro industrial y elogio de las afueras, o Los días en rojo. Textos y declaraciones del Grupo Surrealista de Madrid. Ha traducido a Ghérasim Luca, Joyce Mansour, Guillaume Apollinaire o Marqués de Sade, entre otros.

Conferencia

Título

Jan Svankmajer. Una falla negra en el espejo de la actualidad

Resumen

A partir del libro "Para ver cierra los ojos" (Ed. Pepitas de calabaza), que contiene escritos de Svankmajer traducidos al castellano y publicados por primera vez en un solo volumen, se aborda la importancia de parte de su obra a la luz de la actividad colectiva surrealista del grupo de Praga, del que es miembro activo desde 1968.

Asimismo, se toman tres textos claves para desbrozar al menos otras tres de las constantes cruciales que conforman su pensamiento y su imaginario: el tactilismo, el humor objetivo y la renuncia al papel de líder. Por debajo de todo ello subyace, quizá, una actitud subversiva: la indiferencia por lo actual.

Bibliografía:

Petr Král. Le surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes 1934-1968. Editions Gallimard, 1983, Paris.

2.2 Comunicaciones

2.2.1 Alfonso Burgos Risco *“Aproximación a Švankmajer. Jabberwocky”*

Curriculum

Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Murcia (2005-2010) con Beca ILa Bancaja en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en la Escuela de Cine y Tv (2010)
 Taller intensivo de Dirección de Arte. Universidad Nacional de Córdoba (Mayo 2010)
 Seminario “Producción de cine independiente, del desarrollo a la comercialización”. Universidad Nacional de Córdoba (Abril-Junio 2010)
 Premio extraordinario Fin de Carrera (Ene 2011)
 Encargado del Taller Abierto en turno de mañana del Área de Artes Plásticas de la Universidad de Murcia. Prácticas extracurriculares de Máster (COIE, 432h; Nov 2010 a May 2011)
 Máster Universitario en Producción y Gestión Artística (Oct 2010 - Ene 2011)
 Coautoría del artículo “La motivación de la profesionalización del alumnado en Bellas Artes”. Investigación y Docencia en Bellas Artes. En Torno al Arte IV (2011). ISBN 9788492798988
 Comunicación “*La motivación de la profesionalización del alumnado en las Bellas Artes en el marco del EEES*” en el III Congreso Internacional UNIVEST’ 11 “La autogestión del aprendizaje”, Girona (Junio 2011)
 Proyección de cortometraje de animación ‘Los Otros’ en el Congreso Internacional ‘Ilustrando la diversidad’ organizado por Campus Culturae de la Universidad de Santiago de Compostela. (Feb 2012)

Comunicación

Aproximación a Švankmajer. Jabberwocky

“Desde su primera película como director en 1964¹ Jan Švankmajer ha desarrollado una carrera prolífera en la que ha combinado de forma muy personal el cine real, las marionetas y el cine de animación, consiguiendo producciones con una línea estilística muy definida en la que encontramos ecos de su formación artística en el Instituto de Artes Aplicadas y en la Academia de Artes Escénicas de Praga dentro del departamento de teatro de títeres. De ahí su participación cinematográfica no sólo como director y guionista en las obras, ya que ha desarrollado producción, animación, dirección de arte, vestuario e incluso efectos especiales en distinta obras durante los más de treinta años de producción cinematográfica que atesora....” **Texto completo disponible en la biblioteca de CENDEAC**

Epígrafe pendiente de actualización

2.3 Información: programación y prensa

RETROSPECTIVA Jan Švankmajer / Del 22 de mayo al 13 de junio (Proyecciones FilMOTECA Regional Francisco Rabal. Murcia)

22 de mayo	PRŽÍT SVŮJ ŽIVOT (THEORIE A PRAXE) / SURVIVING LIFE (THEORY AND PRACTICE) 105 min.	19.45h y 22.30h
23 de mayo	NECO Z ALENKY (ALICE) 84 min.	19.45h
25 de mayo	SESIÓN CORTOMETRAJES 1 (93 min.): Poslední trik pana Schwarzwaldera a pana / Rakviákárna / Et cetera / Historia naturae / Byt / Tichy tyden v dome / Spiel mit Steinen / J. S. Bach-Fantasia g-moll / Picknick mit Weismann	20h
	NECO Z ALENKY (ALICE) 84 min.	22.30h
26 de mayo	SESIÓN CORTOMETRAJES 1 (93 min.): Poslední trik pana Schwarzwaldera a pana / Rakviákárna / Et cetera / Historia naturae / Byt / Tichy tyden v dome / Spiel mit Steinen / J. S. Bach-Fantasia g-moll / Picknick mit Weismann /	22.30h
29 de mayo	ŠILENÍ (LUNACY / LOCURA) 118 min.	20h y 22.30h
30 de mayo	SESIÓN CORTOMETRAJES 2 (122 min.): Zahrada / Kostnice / Don Šajn / Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta / Otrasky zámeck / Zánik domu sheru / Jiný druh lásky / Kyvadlo, jáma a nádeje	20h
31 de mayo	SESIÓN CORTOMETRAJES 2 (122 min.): Zahrada / Kostnice / Don Šajn / Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta / Otrasky zámeck / Zánik domu sheru / Jiný druh lásky / Kyvadlo, jáma a nádeje	22.30h
1 de junio	LEKCE FAUST (LA LECCIÓN FAUSTO) 90 min.	20 horas
2 de junio	SESIÓN CORTOMETRAJES 3 (93 min.): Leonarduv Denia / Možnosti dialogu / Do pivnice / Muxzně hry / Flora / Tma-svetlo-tma / Zamilované maso / Konec Stalinismu v Cechách / Bohe mia	20 horas
	SPIKLENCI SLASTI (LOS CONSPIRADORES DEL PLACER) 75 min.	22.30 horas
8 de junio	LEKCE FAUST (LA LECCIÓN FAUSTO) 90 min.	22.30 horas
	SPIKLENCI SLASTI (LOS CONSPIRADORES DEL PLACER) 75 min.	20 horas
12 de junio	OTESÁNEK (LITTLE OTIK) 127 min.	20 horas
13 de junio	SESIÓN CORTOMETRAJES 3 (93 min.): Leonarduv Denia / Možnosti dialogu / Do pivnice / Muxzně hry / Flora / Tma-svetlo-tma / Zamilované maso / Konec Stalinismu v Cechách / Bohe mia	22.30 horas
	OTESÁNEK (LITTLE OTIK) 127 min.	20 horas

Organizado por Asociación **Colúmbares**, FilMOTECA Regional Francisco Rabal, CENDEAC, Venagua XXI Arte y Conciencia, y Centro Checo.



Nota de prensa

En el marco del *Festival Venagua XXI: Arte y Conciencia* (Asociación Columbares), CENDEAC y la Filmoteca Regional profundizarán en la figura del influyente director checo Jan Svankmajer con un SEMINARIO el jueves día 31 de mayo y una RETROSPECTIVA desde el martes 22 de mayo al jueves 14 de junio.



Jan Svankmajer

RETROSPECTIVA: desde el martes 22 de mayo al jueves 14 de junio. Filmoteca Regional

SEMINARIO: jueves, 31 de mayo. 18h. CENDEAC

INAUGURACIÓN RETROSPECTIVA Y EXPOSICIÓN: martes, 22 de mayo. Filmoteca

En el marco del *Festival Venagua XXI: Arte y Conciencia* (Asociación Columbares), CENDEAC y la Filmoteca Regional profundizarán en la figura del influyente director checo Jan Svankmajer con un SEMINARIO el jueves día 31 de mayo y una RETROSPECTIVA desde el martes 22 de mayo al jueves 14 de junio.

El SEMINARIO, que tendrá por título: LA ACTUALIDAD DEL SURREALISMO EN LA OBRA DE JAN SVANKMAJER, convocará en Murcia a tres de los mejores especialistas en el trabajo del director surrealista: Jesús Palacios, escritor y crítico de cine, que ha participado en las dos publicaciones en castellano sobre el cineasta, Isabel Castells, directora del aula de literatura de la Universidad de La Laguna y Eugenio Castro, miembro del grupo surrealista de Madrid, escritor y traductor del libro *Para ver, cierra los ojos*, editado por Pepitas de Calabaza.

Este seminario profundizará en la importancia y actualidad de la lógica creadora del Surrealismo. Los tres ponentes realizarán una aproximación al imaginario y la obra de un director en la que se aúnan sueño, fantasía y temor. Vanguardia y pensamiento crítico se darán cita en este encuentro que tiene como objetivo alimentar la creatividad y la imaginación emancipadora.

La RETROSPECTIVA, la primera a nivel nacional en mostrar la obra completa de Svankmajer, contará con un conjunto de 27 cortos y 6 largometrajes. Con el propósito de contextualizar la propuesta, algunas de las proyecciones estarán presentadas por comunicaciones que han sido seleccionadas en el marco de una convocatoria pública realizada por el CENDEAC. La retrospectiva abre el día 22 con la proyección de *Surviving Life (Theory and Practice)*, último largometraje del director, y la inauguración de la exposición de collages *Monstrario*, de Patricia Moreno, en el hall de la propia filmoteca.

El día 1 de junio tendrá lugar una proyección especial de *Dimensions of dialogue* musicalizada por Jamming Quartet, un cuarteto de jazz que articulará sonidos contemporáneos y música improvisada. La velada culminará con un concierto de este cuarteto, que pone de manifiesto el altísimo nivel de los músicos de nuestra región, en el que la creación colectiva y el jazz contemporáneo constituyen su identidad.

Jan Švankmajer nacido en Praga, el 4 de septiembre de 1934 es el director de cine surrealista más importante en el panorama contemporáneo. Con 27 cortometrajes y 6 largometrajes que han recibido la atención de buena parte de la crítica y del público especializado ha puesto de nuevo de actualidad la estética surrealista a través de su universo creativo cargado de imaginación y delirio. Con su obra ha influido a importantes cineastas como Tim Burton, Terry Gilliam, los Hermanos Quay y muchos otros. Además es un artista gráfico, escultor, diseñador y poeta surrealista, bajo su obra se unifican las más diversas disciplinas haciendo de cada una de sus obras un verdadero crisol de creatividad e imaginación crítica.

De su matrimonio con Eva Švankmajerová, pintora surrealista, ceramista y escritora mundialmente conocida, queda marcada influencia en sus obras más importantes en las que colaboró intensamente. En sus trabajos Svankmajer emplea muchos elementos teatrales, herencia de su formación inicial e influencia del teatro negro de Praga, por la que en su juventud sintió mayor atracción que por el cine. Su particular universo articula muñecos de arcilla, dibujos, marionetas, collages, elementos asociativos de la poesía visual y más específicamente la técnica de stop-motion. Lo más característico es la transmutación de lo cotidiano en objeto del deseo, en dinámicas del delirio.

El clima oscuro y misterioso de Praga impregna buena parte de sus creaciones en las que conviven esculturas, muñecas, objetos obsoletos que vuelven a tomar vida de la mano de este creador. La literatura tiene una importancia específica en la obra de Svankmajer, ha recreado relatos y fragmentos de Edgar Allan Poe, Kafka, Lewis Carroll que dio lugar a "Alicia" 1989 e incluso se percibe la influencia de Sade que sirvió de base para el largometraje "Los conspiradores del placer" 1996 o la leyenda germánica del Doctor Fausto. A su vez no es nada despreciable la influencia de la pintura que se caracteriza por las referencias a El Bosco, Archimboldo o por la influencia del surrealismo pictórico de Max Ernst y Magritte. No encontramos un cineasta que carga sus referencias sobre el cine, sin más bien una espiral que se extiende sobre todas las disciplinas.

Su último largometraje "Sobrevivir a la vida" 2010 ha servido para catalizar el reconocimiento a toda una trayectoria vital dedicada a la creación a pesar de las represalias del antiguo régimen soviético y las dificultades de la industria cultural regida por los mercados.

Filmografía:

Cortometrajes

Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara ("El último truco del Sr. Schwarcewalde y del Sr. Edgar", 1964)
 Johann Sebastian Bach: Fantasía G-moll (1965)
 Hra s kameny ("Juego con piedras", 1965)
 Rakvičkárna (1966)
 Et Cetera (Et cétera) 1966)
 Historia Naturae (Historia Natural) (1967)
 Zahrada ("El jardín", 1968)
 Picknick mit Weissmann (1968)
 Byt ("El apartamento", 1968)
 Kostnice ("El osario", 1970)
 Don Šajn" (Don Sanche) (1970)
 Žvahlav aneb Šatíčky Slaměného Huberta (1971). Conocida también como "Jabberwocky".
 Tichý týden v domě ("Una semana tranquila en casa", 1969)
 Leonardův deník ("El diario de Leonardo", 1972)
 Otrantský zámek ("El castillo de Otranto", 1977)
 Zánik domu Usherů ("La caída de la casa Usher, 1981)
 Možnosti dialogu ("Dimensiones/posibilidades del diálogo", 1982)
 Kyvadlo, jáma a naděje ("El péndulo, el pozo y la esperanza", 1983)
 Do pivnice (Al sótano) (1983)
 Mužné hry ("Juegos viriles", 1988)
 Another Kind of Love (1988)
 Tma/Světlo/Tma ("Oscuridad/Luz/Oscuridad", 1989)
 Zamilované maso" (Carne enamorada, Meat Love (1989)
 Flora (1989)
 Autoportrét (Autorretrato animado) (1989)
 Konec stalinismu v Čechách" (La muerte del estalinismo en Bohemia) (1990)
 Jídlo ("Comida", 1992)

Largometrajes

Něco z Alenky ("Alicia", 1988). Libremente basado en Alicia en el país de las maravillas, de Lewis Carroll.
 Lekce Faust ("Fausto", 1994)
 Spiklenci slasti Los conspiradores del placer (1996)
 Otesánek (2000)
 Šílení (Insania) (2005)
 Přežít svůj život (teorie a praxe) ("Sobrevivir a la vida", teoría y práctica) (2010)

Organizado por Asociación Columbares, CENDEAC, Filmoteca Regional Francisco Rabal, Venagua XXI Arte y Conciencia, y Centro Checo.



Para más información contactar por mail con Manuel Muñoz: comunicacion@cendeac.net o por teléfono en el 868 91 43 85

CENDEAC
cendeac@cendeac.net
comunicación@cendeac.net

Pabellón 5. Antiguo Cuartel de Artillería C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n - 30002 Murcia (España) T. +34 868 914385

Retrospectiva completa del director checo Jan Svankmajer.

El Festival Venagua XXI. Arte y Conciencia en colaboración con la Filmoteca Regional y el CENDEAC organizan un ciclo sobre la obra cinematográfica del artista surrealista Jan Svankmajer.

Del 22 de mayo al 14 de junio se proyectarán el conjunto de 27 cortos y 6 largometrajes del cineasta Jan Svankmajer dentro de la programación del Festival Venagua XXI. Arte y Conciencia que organiza la Asociación Columbares. Para contextualizar la obra del creador checo, en paralelo a las proyecciones, se ha organizado un seminario sobre la actualidad del surrealismo, comunicaciones, una proyección especial con música en directo y una exposición de collages.

La retrospectiva abre el día 22 con la proyección de “Surviving Life (Theory and Practice)” dentro del panorama de actualidad y la inauguración de la exposición “Monstrario” collages de Patricia Moreno en el hall de la propia filmoteca.

El día 30 de junio tendrá lugar en el CENDEAC el seminario titulado “La actualidad del surrealismo en la obra de Jan Svankmajer”, en el que se presentará el libro de Svankmajer “Para ver, cierra los ojos” editado por Pepitas de Calabaza.

En este seminario sobre la estética surrealista participarán Jesús Palacios, escritor y crítico de cine, que ha participado en las dos publicaciones en castellano sobre Svankmajer, Isabel Castell, directora de aula de literatura de la Universidad de La Laguna y Eugenio Castro, miembro del grupo surrealista de Madrid, escritor y traductor del libro.

Este seminario profundizará en las aristas de la lógica creadora surrealista, con tres conferencias que realizarán una taxonomía exhaustiva sobre los múltiples elementos que constituyen el imaginario surrealista y la obra del director checo. Vanguardia y pensamiento crítico se dan cita a través de este encuentro que alimentará la creatividad y la imaginación emancipadora.

El día 31 de mayo tendrá lugar una proyección especial de “Dimensions of dialogue” musicalizada por Jamming Quartet, un cuarteto de jazz que articulará sonidos contemporáneos y música improvisada. La velada culminará con un concierto de este cuarteto de jazz, que pone de manifiesto el altísimo nivel de los músicos de nuestra región, en el que la creación colectiva y el jazz contemporáneo constituyen su identidad.

Durante las tres semanas de duración de la retrospectiva, se podrán ver los seis largometrajes en dos sesiones diferentes. Los cortos han sido agrupados en tres bloques por orden cronológico, lo que constituye una oportunidad excepcional para acercarnos y profundizar en la obra de uno de los creadores más sublimes del panorama contemporáneo.

Breve Biografía.

Jan Švankmajer nacido en [Praga](#), el [4 de septiembre](#) de [1934](#) es el director de cine surrealista más importante en el panorama contemporáneo. Con 27 cortometrajes y 6 largometrajes que han recibido la atención de buena parte de la crítica y del público especializado ha puesto de nuevo de actualidad la estética surrealista a través de su universo creativo cargado de imaginación y delirio. Con su obra ha influido a importantes cineastas como [Tim Burton](#), [Terry Gilliam](#), los [Hermanos Quay](#) y muchos otros. Además es un artista gráfico, escultor, diseñador y poeta [surrealista](#), bajo su obra se unifican las más diversas disciplinas haciendo de cada una de sus obras un verdadero crisol de creatividad e imaginación crítica.

De su matrimonio con [Eva Švankmajerová](#), pintora surrealista, ceramista y escritora mundialmente conocida, queda marcada influencia en sus obras más importantes en las que colaboró intensamente. En sus trabajos Svankmajer emplea muchos elementos teatrales, herencia de su formación inicial e influencia del teatro negro de Praga, por la que en su juventud sintió mayor atracción que por el cine. Su particular universo articula muñecos de arcilla, dibujos, marionetas, collages, elementos asociativos de la poesía visual y más específicamente la técnica de [stop-motion](#). Lo más característicos es la transmutación de lo cotidiano en objeto del deseo, en dinámicas del delirio.

El clima oscuro y misterioso de Praga impregna buena parte de sus creaciones en las que conviven esculturas, muñecas, objetos obsoletos que vuelven a tomar vida de la mano de este creador. La literatura tiene una importancia específica en la obra de Svankmajer, ha recreado relatos y fragmentos de [Edgar Allan Poe](#), Kafka, [Lewis Carroll](#) que dio lugar a "Alicia" 1989 e incluso se percibe la influencia de Sade que sirvió de base para el largometraje "Los conspiradores del placer" 1996 o la leyenda germánica del Doctor [Fausto](#). A su vez no es nada despreciable la influencia de la pintura que se caracteriza por las referencias a El Bosco, Archimboldo o por la influencia del surrealismo pictórico de Max Ernst y Magritte. No encontramos un cineasta que carga sus referencias sobre el cine, sin más bien una espiral que se extiende sobre todas las disciplinas.

Su último largometraje "Sobrevivir a la vida" 2010 ha servido para catalizar el reconocimiento a toda una trayectoria vital dedicada a la creación a pesar de las represalias del antiguo régimen soviético y las dificultades de la industria cultural regida por los mercados.

Filmografía. Cortometrajes

- Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara ("El último truco del Sr. Schwarcewalde y del Sr. Edgar", 1964)
- Johann Sebastian Bach: Fantasía G-moll (1965)
- Hra s kameny ("Juego con piedras", 1965)
- Rakvičkárna (1966)
- Et Cetera (Et cétera) 1966)
- Historia Naturae (Historia Natural) (1967)
- Zahrada ("El jardín", 1968)
- Picknick mit Weissmann (1968)
- Byt ("El apartamento", 1968)
- Kostnice ("El osario", 1970)
- Don Šajn ("Don Sanche) (1970)

- Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta (1971). Conocida también como "Jabberwocky".
- Tichý týden v domě ("Una semana tranquila en casa", 1969)
- Leonardův deník ("El diario de Leonardo", 1972)
- Otrantský zámek ("El castillo de Otranto", 1977)
- Zánik domu Usherů ("La caída de la casa Usher", 1981)
- Možnosti dialogu ("Dimensiones/posibilidades del diálogo", 1982)
- Kyvadlo, jáma a naděje ("El péndulo, el pozo y la esperanza", 1983)
- Do pivnice (Al sótano) (1983)
- Mužné hry ("Juegos viriles", 1988)
- Another Kind of Love (1988)
- Tma/Světlo/Tma ("Oscuridad/Luz/Oscuridad", 1989)
- Zamilované maso" (Carne enamorada, Meat Love (1989)
- Flora (1989)
- Autoportrét (Autorretrato animado) (1989)
- Konec stalinismu v Čechách" (La muerte del estalinismo en Bohemia) (1990)
- Jídlo ("Comida", 1992)

Largometrajes

- [Něco z Alenky](#) ("Alicia", 1988). Libremente basado en [Alicia en el país de las maravillas](#), de [Lewis Carroll](#).
- Lekce Faust ("Fausto", 1994)
- Spiklenci slasti [Los conspiradores del placer \(1996\)](#)
- Otesánek (2000)
- Šílení (Insania) (2005)
- Přežít svůj život (teorie a praxe) ("Sobrevivir a la vida", teoría y práctica) (2010)

JAN ŠVANKMAJER, EL CHAMÁN DEL INCONSCIENTE por Sara Álvarez, directora del Máster en Animación de la UPV

“Liberarse antes de entrar”, podría rezar un cartel en la antesala de La Fílmoteca del IVAC, porque para acercarse a la obra del director checo Jan Švankmajer, y apreciarla en su dimensión más profunda, es esencial librarse de todo convencionalismo y entregarse a una experiencia basada en los sentidos.

Jan Švankmajer (Praga 1934) es un grande de la animación, aunque tal vez deberíamos decir la reanimación, en alusión a su Decálogo. Pese a ello, definirle como animador, nos devolvería una visión incompleta sobre su figura, porque su obra infringe fronteras entre disciplinas artísticas –dibujo, pintura, escultura, poesía, ilustración–. Pese a ello Švankmajer es fundamentalmente conocido por su trabajo cinematográfico, vinculado al truco y la animación.

“Poslední trik pana Schwarzwaldke a pana Edgara” (El último truco del Sr. Schwarzwaldke y del Sr. Edgar, 1964), fue la primera película de este realizador, que desde entonces ha dirigido 27 cortometrajes y 6 largometrajes, a lo largo de un periodo que en breve alcanzará el medio siglo. Su cine es inconcebible sin mencionar su vinculación al grupo surrealista checo, al que se afilió en 1970, junto a su mujer, la pintora surrealista, y colaboradora en algunos de sus films, Eva Švankmajerová. Con experiencia previa en el Teatro Negro y de marionetas, un contacto casual del autor con la animación le abrió las puertas de un medio idóneo para la subversión. Aunque la censura interrumpió en dos ocasiones su producción

cinematográfica, Švankmajer nunca dejó de crear, y su producción tras estos períodos giró hacia el underground, en actitud de resistencia ante la represión, y agudizó en su obra el pesimismo, la provocación y el humor negro.

Sus referentes se alejan del cine e incluso de la animación, Jan Švankmajer dirige su mirada principalmente a la pintura –Max Ernst, El Bosco, Magritte, Arcimboldo, una auténtica obsesión para el autor, y una influencia directa en sus cortometrajes “Možnosti dialogu” (Dimensiones del diálogo, 1982) y Flora (1989) –. También la literatura, en especial la novela gótica y fantástica, marcan su trabajo. Autores como Edgar Allan Poe, el Marqués de Sade, Kafka, Goethe o Lewis Carroll dejan huella en sus películas, y establece en ocasiones conexiones directas con ellos, como en “Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta” (Jabberwocky, 1971) o “Něco z Alenky” (Alice, 1988), una de las adaptaciones más fidedignas al espíritu de la novela original de Carroll. Como consecuencia, aplica en su cine estructuras no convencionales en el medio, basadas en asociaciones, con guiños a la estructura de los sueños. De hecho, para Švankmajer la estructura carece de importancia y centra en el tema toda su atención. Su trabajo ha marcado a otros directores como Tim Burton, Terry Gilliam o los Hermanos Quay.

El objetivo del cine para Jan Švankmajer es iluminar, contribuir al despertar de la conciencia del hombre. El cine es por tanto un liberador de la expresión, que puede resultar molesto e incómodo, por sacar a la luz aspectos privados del ser humano, una faceta que Švankmajer muestra sin recelo en sus películas, como en la magistral “Spiklenci Slasti” (Los conspiradores del placer, 1996). El realizador checo es un alquimista de las obsesiones –fetichismo, subversión, trasgresión, repugnancia, tactilismo. Su trabajo gira en torno a dos temas principales, la libertad y la manipulación, que se repiten una y otra vez a lo largo de su producción, lo que le ha llevado a afirmar que en cierto modo toda su obra es una misma y única película, con múltiples versiones.

Švankmajer trata el cine como un collage, superponiendo técnicas y dividiendo en capas y subcapas sus películas, para aportar nuevos planos de significado que transmiten, a su vez, nuevos niveles de realidad, un aspecto que alcanza su máxima expresión en “Surviving Life (Theory and Practice)” / Přežít svůj život (teoría a praxe) (2010). Su cine es una representación de lo que realmente ocurre, conectando con el instinto y el inconsciente, para traducir estos conceptos a imágenes, con el soporte del sonido. La superposición de tiempos en el cine de Švankmajer –acción real y animación stop motion–, contribuye a evidenciar el aspecto mágico de sus filmes, tornando real la dimensión imaginaria. Para Švankmajer la animación es magia, y el animador un chamán.

La retrospectiva completa de la obra cinematográfica de Jan Švankmajer, organizada por el IVAC en colaboración con el Centro Checo de Madrid y el Máster en Animación de la UPV, nos permitirá adentrarnos en una civilización de los sentidos, frente a la civilización de la técnica. Con Jan Švankmajer el cine se vuelve metáfora.