

# **BLUE DE DEREK JARMAN: CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA**

## **Derek Jarman's Blue: Chronicle of a Death Foretold**

**MONIKA KESKA**

Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada  
monika\_keska@yahoo.com

Recibido: 9 de Febrero 2009

Aprobado: 9 de Abril 2009

### **Resumen:**

*Blue* del cineasta y pintor británico Derek Jarman es probablemente el único caso de un cine abstracto monocromo, aunque cuenta con algunos precedentes formales en el cine experimental y el video-arte. Desde el punto de vista ideológico la película está relacionada estrechamente con el arte de identidad y activista gay de los años 80. Guarda también una proximidad estética con la serie pictórica *Queer* de Jarman. A diferencia de *Blue* en el que Jarman acepta la enfermedad y la cercanía de la muerte, los cuadros de los años 90 son una expresión de protesta, sobre todo contra el trato que recibían los enfermos de sida en el Reino Unido gobernado por Margaret Thatcher.

### **Palabras Clave:**

Cine experimental. Derek Jarman. Yves Klein.

Keska, M. 2010: Blue de Derek Jarman: Crónica de una muerte anunciada. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 27-34.

### **Abstract:**

*Blue* of the British painter and film-maker Derek Jarman is probably the only case of an abstract and monochrome film, though there are some precedents in video-art and experimental cinema. From an ideological point of view the film is strictly related to art of identity and gay activism from the 80-ies.

There's also an aesthetic similarity to the series of abstract paintings called *Queer* by Derek Jarman. While in *Blue* Jarman accepts his own situation and the proximity of death, in his paintings of the 90-ies he expressed his discrepancy with the politics of Thatcher's government towards the AIDS victims.

### **Key words:**

Experimental Film. Film and painting. Derek Jarman. Yves Klein.

Keska, M. 2010: Derek Jarman's Blue: Chronicle of a death foretold. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 27-34.

## **Blue de Derek Jarman: Crónica de una muerte anunciada**

Es difícil imaginarse una película sin imagen, incluso se suele considerar la imagen en movimiento como la propia esencia del cine. En el caso de *Blue* (1993), del cineasta y pintor británico Derek Jarman, la imagen se reduce a una pantalla monocroma. Durante 75 minutos lo único que vemos es una pantalla vacía de color azul resplandeciente. La última película de Jarman es a su vez su diario íntimo y su despedida, ya que murió pocos meses después víctima del sida, y sólo en este contexto puede ser apreciada.

Derek Jarman (1942–1994), fue uno de los artistas más innovadores en el cine británico contemporáneo, tanto en los aspectos formales como ideológicos de sus obras. En sus películas fusionaba la experimentación formal y rechazo del sistema narrativo clásico con las referencias al legado cultural británico: pintura, literatura y música. Jarman aludía a la tradición inglesa para manifestar su disconformidad con la decadencia cultural de la época de Margaret Thatcher. Jarman criticaba la política cultural del gobierno y reclamaba la igualdad de derechos para las minorías sexuales, especialmente perjudicadas en aquella época.

La obra de Jarman, aunque difícil de clasificar, se puede incluir dentro de la corriente neo-vanguardista en el cine inglés contemporáneo. Jarman y Greenaway son quizás los representantes más destacados de esta corriente, aunque los trabajos de ambos son muy diferentes en aspectos ideológicos. Los dos se formaron como pintores, colaboraron con Channel 4 y British Film Institute, instituciones que apoyan el cine artístico. Su obra se puede calificar como regreso al modelo del cine de las vanguardias históricas por su búsqueda del arte total y la renovación del lenguaje cinematográfico basada en la fusión de las artes: poesía, teatro, pintura, escultura, música.

Derek Jarman vivió la experiencia de los comienzos de la movilización de los homosexuales en el Reino Unido en los 60 cuando estudiaba en la Slade School y desde el primer momento el movimiento de la liberación gay había influido en el desarrollo de su obra. Sus trabajos cinematográficos y pictóricos presentan elementos ideológicos y estéticos muy próximos al arte de identidad, especialmente a su vertiente activista. Jarman introduce en sus obras un importante elemento político e ideológico, pero sin descuidar el componente estético. Por otra parte, los artistas que se inscriben dentro de la tendencia de identidad recurren a menudo al cine experimental o el vídeo (*Testing the limits*, *DIVA TV*, *Lapit*, *Stuart Marshall*, *John Greyson*), emplea formas narrativas y modos de expresión parecidos a las del cine.

Según Hal Foster (2001, págs. 216-222) las visiones del *otro* en el arte son la señal del paso la modernidad a la postmodernidad. Su antecedente sería en su opinión la exposición de los surrealistas *La verdad sobre las colonias* en París 1931, un precedente del discurso postcolonial. La vanguardia/ modernidad- domesticaba al *otro* mediante procedimientos simbólicos y el reconocimiento de la *otredad*, mientras que la postmodernidad se basa en la *diferencia*, actitud crítica, la relación entre el sujeto y el otro, perceptible en diversos campos: postcolonialismo, feminismo, identidad sexual.

En los años 80 algunos críticos y teóricos del arte, en al mayoría de los casos asociados a la revista *October*, como James Meyer, Hal Foster, Craig Owen, Douglas Crimp, proponen una reorganización de la postmodernidad y elaboración de una crítica de la teoría postmoderna, opuesta al nihilismo de las ideas de Baudrillard y en defensa de los movimientos sociales antihegemónicos (postcoloniales, feministas, homosexuales) y de las culturas minoritarias. En 1987 Douglas Crimp dedicó un número *October* al problema del sida en el arte, se consolidó de este modo el vínculo entre la teoría postmoderna y el arte de identidad y activista.

Las cuestiones de identidad y la expresión de los colectivos marginados forman parte fundamental de la postmodernidad, como resultado de la descentralización y la desintegración de las ideologías dominantes. Andreas Huyssen en *Mapping the Post-Modern* (citado en REED, 2000, pág. 274) destaca las cuatro identidades ("fenómenos") que constituyen la cultura postmoderna:

1. Identidades nacionales (neoexpresionismo alemán, trasvanguardia italiana)
2. Identidades sexuales (feministas o gay)
3. Identidades ecologistas (land art)
4. Identidades étnicas (sobre todo no occidentales, relacionadas con los discursos postcoloniales)

Las identidades sexuales y la problemática del género tienen un gran protagonismo en la cultura postmoderna. Siempre estuvieron presentes en el arte, aunque reprimidas por la sociedad patriarcal. En la postmodernidad no existe un modelo predeterminado de identidad, cada individuo la define por su cuenta y la experiencia personal juega un papel definitivo.

La diferencia sexual fue uno de los temas centrales del cine de Jarman: su propia sexualidad y, después de que se le diagnosticó el sida, la muerte, fueron los principales puntos de referencia en su obra. Dedicó una serie de películas a personajes homosexuales, históricos o literarios: Caravaggio, Wittgenstein, San Sebastián, Edward II, existe también un guión no realizado de una película biográfica sobre Pasolini. Casi todos los artistas británicos a los que aludía en su obra, plástica y filmica, eran homosexuales: Bacon, Marlowe, Shakespeare, Britten. Realizó varias adaptaciones de obras emblemáticas del patrimonio cultural inglés - *Edward II*, los sonetos de Shakespeare (*Angelic conversation*), de una historia hagiográfica (*Sebastián*) o de la biografía de Caravaggio. La homosexualidad de los protagonistas no siempre era un hecho histórico comprobado, sino más bien resultado de la interpretación personal y subjetiva de Jarman. La identidad sexual del destinatario de los Sonetos de Shakespeare o de Edward II ha sido discutida por la crítica literaria. Las adaptaciones de *Edward II* de Marlowe se habían centrado generalmente en el conflicto político, salvo la de Bertold Brecht que es más cercana a la lectura que hizo Jarman.

La imagen homoerótica, a menudo relacionada con la iconografía religiosa, forma parte de la expresión de las tendencias de identidad en el arte contemporáneo (Mapplethorpe, Pierre et Gilles, Duane Michals). Este elemento está presente también en la mayoría de las películas de Jarman, como resultado de la influencia de Pasolini, del cine gay independiente neoyorquino (Kenneth Anger) y de David Hockney. En las primeras películas de Jarman, como *Sebastián* o *Jubilee* la identidad sexual se expresa mediante escenas e imágenes de

contenido erótico bastante explícito. Sobre todo en caso de su *opera prima* podemos decir que el protagonista absoluto es el cuerpo masculino desnudo. El barroquismo visual y el carácter lúdico de sus primeras producciones darán paso a obras mucho más sobrias y melancólicas en los próximos años. Pero será después de que se le diagnosticara el sida cuando se dará mayor cambio estilístico e ideológico en sus películas.

En la década de los 80 los términos *político* y *activista* se asocian a creaciones artísticas y forman parte fundamental del arte de identidad gay. ( REED, 2000, pág. 275). Según Deitcher el concepto del activismo cultural:

*Parece referirse sobre todo a aquellas prácticas -incluyendo la enseñanza y la cinematografía, la escritura y la producción- que permanecieron como islas de resistencia tras la dispersión de los movimientos masivos de protesta de los sesenta y principios de los setenta” (DEITCHER, 2000, pág. 260)*

Según Louis Althusser (citado en DEITCHER, 2000), la perpetuación de poder y privilegio en la sociedad está asegurada por una serie de instancias de carácter estatal, mediante la utilización del aparato represor del estado (policía, juzgados, gobierno, cárceles) y del aparato ideológico (religión, familia, educación, sistema político, medios de comunicación). Las prácticas culturales de oposición, como el arte activista, pueden desestabilizar los poderes reproductores de la ideología dominante.

Donald Kuspit sitúa los precedentes históricos del arte activista contemporáneo en la pintura realista decimonónica de Manet y Courbet, quienes trataban de poner de manifiesto males sociales como la prostitución o la explotación de los obreros e influían en el sentido moral de la sociedad a través de sus obras ( KUSPIT, 2003). Pero el antecedente más directo del arte activista serían los discursos de la crítica cultural de la 2ª mitad del siglo XX: la descolonización (años 50), el movimiento por los derechos civiles en EE.UU., contra el racismo institucional (años 60), el movimiento feminista (mediados de los años 60), la lucha por los derechos de los gays y lesbianas (desde finales años 60). Aunque la identidad sexual forma parte de la crítica cultural desde los años 60, en las artes visuales surge con fuerza a partir de los años 80, con la aparición de artistas como David Wojnarowicz, Leon Golub, Keith Harring y los colectivos como Group Material, Gran Fury o Act Up.

El problema de la epidemia del sida es uno de los temas centrales del arte activista gay, muchos de sus representantes, Keith Harring, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Pepe Espaliú, han sido víctimas de la enfermedad, igual que Derek Jarman. A finales de los años 80 se organizaron numerosas exposiciones, como resultado de la reacción de los artistas al problema del sida: *AIDS: The artist's response* (1989, Ohio), *Ecstatic antibodies. Resisting the AIDS* (1989, Londres), *Bodies of experience: stories about living with AIDS* (1989, Londres), *Witnesses: against our vanishing* (1989 NY), *From media to metaphor: art about AIDS* (1991/92, exp. itinerante, JUL.), *Read my lips. NY AIDS Polemic* (Glasgow, 1992), *Don't leave me this way. Art in the age of AIDS* (Canberra, 1994). En esta última se expuso el cuadro de Jarman *Blood*, la exposición se celebró pocos meses después de la muerte del artista.

La utilización y la descontextualización de los motivos religiosos (GOTT, 1994, pág. 24), sobre todo cristianos, es una de las características comunes del arte activista, también empleada ampliamente por Derek Jarman (*The Garden*, *Sebastián*, *Caravaggio*). Los activistas añaden a la iconografía religiosa un significado nuevo, en el contexto de la situación de los enfermos del sida o la condición homosexual en la sociedad contemporánea. Se identifica el enfermo con el Cristo o el mártir, muchas veces San Sebastián, que también aparece en obras con connotaciones eróticas.

En el cine de Jarman también se percibe un fuerte sentimiento anticlerical (pero no antirreligioso): en *Caravaggio* el Papa organiza una orgía y se disfraza de un macho cabrío, en *Edward II* la Iglesia es uno de los opresores de Edward y Gaveston. En *The Garden* encontramos una parábola de la Pasión, en la que dos amantes homosexuales personifican al Cristo y los representantes de la Iglesia son sus opresores.

En el cine de Jarman el problema del sida aparece primero bajo alusiones indirectas y la insistencia en el motivo de la muerte (*War Requiem*), recurrente desde que se le diagnostica la enfermedad. Sus obras anteriores eran visiblemente mucho más lúdicas: *Jubilee*, *Sebastián* o *The Tempest*. La sangre es otro de los motivos frecuentes, como el símbolo vital y, a la vez, un medio de contagio de la enfermedad (*Edward II*). En *The Garden*, una reinterpretación de la Pasión de Cristo, hace alusiones a su propia muerte y a la condición de los homosexuales en el Reino Unido gobernado por Margaret Thatcher.

O'Pray considera a Jarman como el director británico más radical e implicado en la política (O'PRAY, 1996, pág. 11) y discursos activistas: contra el gobierno de Thatcher y su trato respecto a los enfermos del sida y los homosexuales. Uno de sus principales objetivos fue conseguir la anulación de la cláusula 28 impuesta en 1988 por el gobierno de Thatcher. Esa ley limitaba las posibilidades de que las librerías adquirieran obras que revelaban una tendencia a promover la homosexualidad. La "lista negra" incluía obras de autores como Marguerite Radclyffe Hall, Virginia Woolf, Oscar Wilde o William Shakespeare. Una de sus películas más comprometidas con el movimiento de la liberación gay, *Edward II*, fue una respuesta a la ley que Jarman consideraba ilegal, por lo tanto decidió hacer una película con escenas homoeróticas explícitas.

En todas sus películas Jarman incluía diversos símbolos de la opresión del estado, como soldados romanos en *Sebastián*, la policía en *Jubilee* y *The Garden*, soldados y arquitectura soviética en *Imaging October*, o incluso Próspero en *The Tempest*, representado como un tirano patriarcal, símbolo de la dominación del individuo por el sistema. Tracy Biga considera que incluso el esquema no narrativo de sus películas y su realización, improvisando y sin guión, es una forma de oposición al orden establecido y la ideología dominante (BIGA, 1996, pág. 13).

Con el tiempo su cine se radicaliza en aspectos ideológicos, mientras que estilísticamente su obra tiende cada vez a mayor sobriedad. En *Wittgenstein* (1993) Jarman prescindió de la escenografía, la acción se desarrolla en un estudio con paneles negros sobre cuales destacan aún más el vestuario colorista de los personajes. En parte, la forma radical de su última

película, *Blue*, es fruto de esta evolución estilística: desde la imagen barroca de sus primeros largometrajes, en los cuales la sensualidad del cuerpo desnudo tomaba protagonismo, hasta el minimalismo más extremo que venía anunciado en *Wittgenstein*.

*Blue* es probablemente el primer caso de un cine abstracto monocromo, pero cuenta con algunos precedentes formales en el cine experimental -*Zen for a Film* de Nam June Paik, *A movie without a picture* de Louise Lawner, o *Week-End* de Walter Ruttmann (1930) -todas eran películas que carecían de imagen-. Guarda también una proximidad estética con su serie pictórica *Queer*: una película monocroma, acompañada únicamente de comentarios en off y banda sonora, se puede considerar el equivalente cinematográfico de sus lienzos abstractos con el texto grabado en el pigmento.

El tema del sida aparece en sus cuadros a partir de la segunda mitad de los 80, y sobre todo en las últimas series realizadas en años 1992-94. Al final de su vida Jarman estaba perdiendo la vista y las últimas obras fueron realizadas con la ayuda de sus asistentes. La figura humana en esos últimos cuadros desaparece por completo. La mayoría son obras monocromas de gran formato en las que introducía mensajes escritos referentes a la enfermedad y la muerte, mmuchas veces con una carga de humor negro, como en caso del cuadro *Ataxia: AIDS is fun*.

Desde el punto de vista formal sus pinturas se corresponden con su última película, *Blue*, en la que la imagen se reduce a una pantalla de color azul. A diferencia de *Blue* en el que Jarman acepta la enfermedad y la cercanía de la muerte, los cuadros de los años 90 so una expresión de protesta, sobre todo contra el trato que recibían los enfermos de sida en el Reino Unido gobernado pro Margaret Thatcher.

Esta forma de expresión tan insólita en la cinematografía, cuenta con algunas afinidades formales y estéticas precedentes en las corrientes artísticas contemporáneas, en el sentido de la liberación de lo material y lo visual: el minimalismo y el arte conceptual. También se pueden establecer paralelismos entre su obra y el arte de identidad y activista anglosajón (Keith Haring, David Wojnarowicz, Duane Michals y los colectivos Gran Fury, Act Up), por la proximidad ideológica y estética de sus discursos. Sus obras son respuestas a la recepción social de los enfermos del sida y la visión de la enfermedad que se daba en los medios de comunicación, muchas veces expresada desde un punto de vista muy íntimo, ya que varios de estos artistas fueron víctimas del virus.

*Blue* en inglés tiene varios sentidos, significa “triste”, pero también “obsceno”, “picante”. El título transmite la tristeza de la despedida, ya que iba a ser su última película y, a la vez, hace alusión a los problemas que tuvo con la censura por incluir escenas eróticas en algunas de sus películas, especialmente *Sebastián y Edward II*.

Sin embargo, la principal referencia que Jarman había utilizado en esta película son los cuadros monocromos de Yves Klein, incluso el color que llena la pantalla es el *International Klein Blue*. En principio, Jarman iba a realizar un documental dedicado al artista, pero finalmente decidió convertir el proyecto en una película más personal, una especie de diario íntimo, pero conservando la referencia estética a la obra de Klein. Una imagen abstracta, aparentemente vacía, le pareció una alegoría perfecta de la epidemia del sida, ya que el virus es invisible para el ojo humano y también sus víctimas son invisibles para la sociedad:

*DEREK JARMAN: A film dedicated to Yves Klein; a blank blue film for the television, I suspect late at night.*

*JEREMY ISAACS: What on earth do you mean by a blank blue film?*

*DEREK JARMAN: A blank blue film. I mean a film with ... inches. I wanted to make a film about HIV and everything was so sentimental so it didn't actually... I had this great problem: I couldn't make a film about other people; I had to do it about myself. I really was, I felt that I had to make a self-portrait in the middle of all of this. I used my hospital notes and it's quite comic; I'll tell you, it's not too grim, but I thought this was a way of actually doing it with no images -you know the virus- we can't see the virus (ISAACS, 1993).*

El 6 de enero de 1991 en una proyección especial de *The Garden*, Jarman y Tilda Swinton hicieron una performance - *Symphonie monotone*, aludiendo a la famosa composición de Klein. Sentados en una mesa, como en la escena de la Última Cena de *The Garden*, recitaron pasajes de poemas y obras literarias que hacían referencia al color azul. En una pantalla, en el fondo del escenario, se proyectaba una de las pinturas monocromas de Klein que está expuesta en la Tate Gallery. Simon Fischer Turner, que ya había colaborado con Jarman en numerosos proyectos, dirigía la orquesta que acompañaba a la performance y un niño repartía entre los presentes pequeñas piedras pintadas de azul y dorado, colores preferidos de Klein. Fue el anuncio del proyecto que culminó con una película de 75 minutos, realizado en 1993.

La película tuvo varias presentaciones especiales: en Japón, la sesión incluía proyecciones de diapositivas de los cortometrajes del director realizados con la súper-8 y la lectura de los poemas de Jarman recitados por el actor Michael Gough. En Italia, John Quentin leía el “guión” de la película, en realidad el diario de Jarman de sus constantes ingresos en el hospital. Con el motivo del estreno se publicaron dos libros relacionados con la película: British Council editó un catálogo y Jarman publicó su último libro, *Chroma*, que contenía el guión de la película y sus reflexiones sobre el color.

*Blue* supone una expresión contra la imagen morbosa y sensacionalista del sida, presente en los medios de comunicación. Muchos personajes famosos padecieron la enfermedad -Nureyev, Foucault, Freddie Mercury, Magic Johnson, Rock Hudson, Anthony Perkins- y eso despertaba un interés enfermizo de la televisión y de la prensa amarilla. En el caso de Rock Hudson su enfermedad provocó la descalificación profesional y personal del actor.

Pronto el tema del sida apareció en el cine, en la mayoría de los casos eran producciones sensacionalistas y sentimentales: *An early frost*, de John Erman- una película para la televisión, *Our sons*, del mismo director, *Rock Hudson*, de John Nicodella. En el cine independiente cabe destacar *The living end*, de Gregg Araki y *Parting glances* de Norman René. Existen también, aunque no son muchas, películas sobre el sida contadas desde una perspectiva mucho más personal: *Les nuits fauves*, de Cyril Collard, en la que aparecen elementos autobiográficos - la película cuenta la historia de un director de cine bisexual, portador del virus. *La pudeur o la impudeur* fue una serie documental producida por la TF1 y protagonizada por el escritor Hervé Guibert, enfermo de sida, en la que el tema central fue el mismo proceso de la muerte (ALIAGA y GARCÍA 1993).



*Blue* es un diario de sus ingresos en el hospital, los estragos de la enfermedad que sufre en su cuerpo y reflexiones sobre el problema del sida en la sociedad británica.

*Blue* supone la liberación de lo visual y del sentimentalismo de las películas sobre este tema, como *Philapelpia*, es también su obra más personal. Jarman realizó esta película estando casi completamente ciego -estaba perdiendo la vista a causa de la enfermedad-, una película sin imagen fue por lo tanto el modo de expresión perfecto para lo que se puede considerar su testamento artístico y personal, comparable al famoso autorretrato de Robert Mapplethorpe con una calavera, los collages de David Wojnarowicz o la serie *Carrying* de Pepe Espaliú.

En una entrevista, el director de la Channel4, Jeremy Isaacs, le preguntó como quisiera que le recordaran. Su respuesta podría ser otra señal para comprender el objetivo de esta forma tan poco habitual, que Jarman había elegido para la que iba a ser su última película:

JEREMY ISAACS: *How do you want us to remember you?*

DEREK JARMAN: *Well, I think it would be marvelous to evaporate. I wish I could take all my webs with me; that's what I'd like to happen, to just disappear completely. (ISAACS, 1993).*

## Referencias bibliográficas

- Aliaga, J.V. Y García Cortés, J. M. (1993): *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- Biga, T.,(1996): *The principle of non-narration in the films of Derek Jarman*. En LIPPARD, Ch.(coord.), *By angels driven: The films of Derek Jarman*. London, Flick Books.
- Deitcher, D. (2000): *Tomar el control: Arte y activismo*. En GUASCH, A.M. (edit.), *Los manifiestos del arte postmoderno*. Madrid, Akal.
- French, K. (2004): *Art by film directors*. London, Mitchell Beazley.
- Gott, T. (1994): *Don't leave me this way. Art in the age of AIDS*. Melbourne, National Gallery of Australia.
- Jarman, D. (1991). *Dancing ledge*. London, Quartet Books.
- Jarman, D. (1995), *Chroma*. London, Vintage.
- Lippard, L. (2001): *Caballos de Troya: arte activista y poder*. En WALLIS, B. (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal.
- O'pray, M. (1996): *Derek Jarman: The dreams of England*. London, British Film Institute.
- Reed, Ch. (2000): *Postmodernismo y el arte de identidad*. En STANGOS, N. (ed.), *Conceptos del arte moderno*. Barcelona, Ediciones Destino.
- VV.AA. (2002): *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*. Madrid, MNCARS.
- VV.AA. (1992): *Queer: Derek Jarman Exhibition Catalogue*. Manchester, Manchester City Art Galleries.
- Weitemeier, H. (2001): *Yves Klein*. Köln, Taschen.
- Isaacs, J. (1993): *Director's cut: Derek Jarman*. [www.bbc.co.uk/education/ zone/ movie/ Jarman.html](http://www.bbc.co.uk/education/zone/movie/Jarman.html)