

Maya Deren: Pel·lícules de Cambra

Projecte per a una exposició temporal



Grau en Comunicació Cultural

Adrià Boix Argemí

Margarida Casacuberta Rocarols

2 de Juny del 2020

Resum:

El treball de final de grau titulat *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra. Projecte per a una exposició temporal* pretén mostrar els passos que s'han seguit a fi de poder portar a terme una exposició sobre la vida i l'obra de l'artista. Des del treball realitzat pel comissariat (documentació, investigació per a fer un inventari del material expositiu, textos, cartel·les...) fins a la decisió de completar el contingut de l'exposició temporal amb escrits més extensos (catàleg, web o aplicació específica). A més, s'hi inclouen les diverses traduccions dels textos per tal de fer-los accessibles a un públic internacional (castellà i anglès), la distribució de les peces i la relació amb l'espai i la selecció d'activitats complementàries a l'exposició temporal. També s'hi ressegueixen les altres tasques addicionals al comissariat: la museografia emprada, el disseny gràfic, el pressupost de l'exposició (confecció, muntatge, assegurances, drets d'autor...) així com els diversos mecanismes d'autoavaluació de l'exposició.

Paraules Clau:

Eleanora Derenkowsy, Maya Deren, Pel·lícules de Cambra, Cinema Experimental, Exposició Temporal, Museografia, Museïtzació.

Abstract:

The final degree project titled *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra. Projecte per a una exposició temporal* aims to show the steps that have been followed in order to carry out an exhibition about the life and work of the artist. From the work done by the commissioner (documentation, research to make an inventory of the exhibition material, writings, posters...) to the decision to complete the content of the temporary exhibition with more extensive writings (catalogue, website or specific application). In addition, the various translations of the texts are included in order to make them accessible to an international audience (Spanish and English), the distribution of the exhibits and the relationship with the space and the selection of complementary activities to the temporary exhibition. The other complementary tasks of the commissioner are also included: the museography used, the graphic design for the advertising banners, the preparation of the cost estimate of the exhibition (production, assembly, insurance, copyright...) and also the various mechanisms of self-evaluation of the exhibition.

Keywords:

Eleanora Derenkowsy, Maya Deren, Camera Films, Experimental Cinema, Temporary Exhibition, Museography, Museization.

Agraïments

Tot seguit voldria agrair a totes les persones que m'han ajudat al llarg d'aquesta petita odissea que ha sigut realitzar *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra. Projecte per a una exposició temporal*:

A Ignasi Cristià per l'ajuda rebuda durant el procés de la realització del treball final de grau.

A Miquel Prieto Zamora i Raúl Rodríguez Angulo, pels consells en la creació del material de disseny gràfic.

A Estefania Aranda Vega per l'ajuda sobre la gestió econòmica.

A Gemma Minguillón, Rocío Rodríguez i Míriam Gonzàlez.

A Rosa Maria Gil pel material sobre exposicions temporals.

A Carolina Martínez, Ramon Girona, Àngel Quintana i Imma Merino per acceptar formar part de les activitats complementàries i ajudar-me amb bibliografia de Maya Deren.

A Montse Puigdevall Noguer per ser el contacte en el Museu del Cinema i agilitzar els documents, a fi de cedir les dues peces per a realitzar l'exposició.

A Albert Valls Guardado, per la confecció del plànol de l'exposició temporal.

A Tavia Ito per l'ajuda prestada i la cessió dels drets per tal de poder realitzar aquesta exposició.

A Fina López García de la Fundació Bancària "la Caixa" per respondre totes les preguntes que li he plantejat sobre la Fundació i el seu espai expositiu a fi de que fos un projecte el més versemblant possible.

A Olivia Alvarado de Poolsegur per aconseguir que l'asseguradora Liberty Specialty Markets, accepti assegurar els objectes, tot i que es tractin de càmeres atès que són part d'una exposició d'art.

Índex

Introducció	Pàg 6
Metodologia	Pàg 6
L'estat de la qüestió	Pàg 6
1. PROJECTE MUSEOLÒGIC	Pàg 8
1.1. Línia editorial del CaixaForum de Barcelona i context en el que s'insereix	Pàg 8
1.2. Tesi de l'exposició: El perquè de l'exposició, la col·lecció a exposar i el guió expositiu	Pàg 8
1.2.1. Llistat de continguts	Pàg 11
1.2.1.1 En trànsit: dues cultures, dos mons	Pàg 12
1.2.1.2 L'educació americana	Pàg 15
1.2.1.3 Autorretrat	Pàg 17
1.2.1.4 El despertar Revolucionari	Pàg 20
1.2.1.5 Contactes culturals	Pàg 21
1.2.1.6 Descobriment del Cinema com la plataforma perfecta d'expressió	Pàg 25
1.2.1.7 El món des de l'objectiu d'una Bolex H-16	Pàg 32
1.2.1.8 El Voudoun i la cultura Haitiana	Pàg 42
1.2.1.9 Les Oblidades	Pàg 44
1.2.2. Programació d'activitats	Pàg 47
1.3. Estudi del target del visitant	Pàg 48
1.4. Ubicació i polítiques exposició del lloc	Pàg 48
2. COORDINACIÓ DE L'EXPOSICIÓ	Pàg 49
2.1. Valoració econòmica del projecte	Pàg 49
2.2. Recerca de partners i patrons per una possible financiació del projecte	Pàg 50
2.3. Coordinació amb els prestadors	Pàg 50
2.4. Coordinació amb els restauradors / conservadors	Pàg 51
2.5. Coordinació amb les assegurances	Pàg 51
2.6. Coordinació amb l'equip de disseny museogràfic	Pàg 52
2.7. Coordinació de tots els actors en l'edició del catàleg	Pàg 75
2.8. Coordinació amb l'empresa de vendig o botiga del museu per definir la línia dels productes	Pàg 75

3. COORDINACIÓ DE LA PRODUCCIÓ	Pàg 76
3.1. Gestió dels permisos i drets de reproducció	Pàg 76
3.2. Cronograma detallat de transport de les peces	Pàg 76
3.3. Cronograma detallat del muntatge expositiu	Pàg 76
3.4. Projecte de conservació preventiva	Pàg 77
4. DIFUSIÓ DE L'EXPOSICIÓ	Pàg 78
4.1. Definir l'estratègia de comunicació.....	Pàg 78
4.2. Avaluar els resultats de la difusió.....	Pàg 79
4.3. Gestió de la feina del community manager.....	Pàg 79
5. AVALUACIÓ DE L'EXPOSICIÓ	Pàg 80
5.1. Gestió dels mètodes d'avaluació de la satisfacció del públic	Pàg 80
5.2. Definició de la metodologia d'avaluació.....	Pàg 80
5.3. Valoració de la rendibilitat de la proposta	Pàg 81
Referències bibliogràfiques	Pàg 83
ANNEX	Pàg 88
1. Catàleg	Pàg 89
2. Self-Portait	Pàg 127
3. The influence of the french symbolist school on anglo-american poetry	Pàg 135
4. The Rise and Fall	Pàg 139
5. Youth marches on!	Pàg 142
6. Double or nothing.....	Pàg 146
7. Religious possession in Dancing	Pàg 151
8. Plànol sala	Pàg 160
9. Valoració econòmica del projecte	Pàg 161
10. Document del Museu del Cinema	Pàg 162
11. Coordinació amb les assegurances.....	Pàg 170
12. Photo copyrights release	Pàg 172
13. Notification of intent to publish from a manuscript collection.....	Pàg 173

Introducció

L'exposició temporal sobre l'artista *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra* pretén reivindicar el paper femení en la història del cinema. Després d'haver realitzat assignatures sobre història i teoria del cinema a la carrera de Comunicació Cultural cursada a la Universitat de Girona, el paper femení quasi bé no és present. És per aquesta raó que l'única figura femenina més enllà d'actrius de Hollywood, em cridava l'atenció, sobretot el misteri que embolcallava a la figura de l'artista. Maya Deren (1917-1961) va ser directora de cinema experimental, ballarina, poeta, coreògrafa, etnògrafa, crítica, escriptora, teòrica del cinema d'avantguarda. Va esdevenir una de les figures claus del cinema nord-americà underground i de avantguarda dels anys quaranta del segle passat. Per tot això decideixo centrar el meu Treball Final de Grau sobre aquest personatge. Aquest projecte no és un treball teòric sobre ella, ja que per mi no seria profitós. Vaig decidir fer-ho pràctic. Després de pensar en diverses formes (proposar un cicle filmic sobre les seves obres), em vaig decantar per la realització d'una exposició temporal.

A causa de les circumstàncies excepcionals sobre el Sars Covid-19 el treball ha sofert petites variacions. En termes generals els inconvenients han sigut a l'hora de realitzar el pressupost. Algunes empreses no han contestat els correus sobre el preu del seu servei i per aquest motiu, observant altres projectes, s'ha fet una estimació aproximada. Sentint-ho molt els drets de Tavia Ito sobre l'obra de Maya Deren també són aproximats. Com també el test Binet-Simon que no ha sigut possible que la Facultat d'Educació i Psicologia de la Universitat de Girona l'escanegés.

Metodologia

La metodologia emprada en el procés d'investigació ha estat la següent: visualització de diversos formats, tals com: llibres, arxius filmics, documentals o música sobre el personatge. També s'ha utilitzat material que dóna una visió del context social de l'època. Al mateix temps hi ha bibliografia necessària per tal de realitzar una bona museografia i exposició temporal adequada.

L'estat de la qüestió

Al voltant de Maya Deren s'han realitzat diversos materials, des d'exposicions temporals a documentals. Tot seguit exposaré una mostra dels diversos arxius disponibles que s'han realitzat al llarg del temps sobre la seva figura.

Exposicions (*Maya Deren 1917–1961* o *Pictures by Women: A History of Modern Photography*). Cd (*In the mirror of Maya Deren* o *Voices of Haití*). DVD (*Experimental Films, In The Mirror of Maya Deren* o *Maya Deren's Sink*). Llibres (*The Legend of Maya Deren: A*

Documentary Biography and Collected Works, El Universo Dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren, INVERTED ODYSSEYS o Maya Deren).

La visió cinematogràfica rupturista de Maya Deren continua influenciant cineastes de tot el món. Tant la seva filmografia com els diversos textos acadèmics, formen part de la programació de les escoles de cinema més prestigioses del món. L'Anthology Film Archives de Nova York va establir el Maya Deren Theater per a exhibicions de cinema i vídeo. El 1985, l'American Film Institute va instaurar el Maya Deren Award per honorar la Contribució i significació de cinema independent.

En funció de tot el comentat amb anterioritat, he decidit explicar la història de la seva vida, ja que sense comprendre per tot el que va passar, no es pot arribar a entendre tota la seva obra, des de la poesia fins als curtmétratges. És per aquest motiu que s'ha decidit seguir amb coherència el procés de creació d'un projecte d'exposició: començant per la línia editorial de l'espai expositiu, la tesi d'exposició, als diversos departaments de coordinació (Administració, prestació de material, restauració, asseguradores, disseny i el vending), com també la coordinació de la producció del projecte (Drets, transport, muntatge i prevenció). També la seva difusió i per acabar, l'avaluació del projecte.

Però també voldria remarcar la importància de la recerca que s'ha dut a terme, ja que és la font principal per realitzar una exposició. Des de contactar amb el Museum of Modern Art de Nova York i tindre l'oportunitat de conversar amb Tavia Ito, la persona que té els drets sobre Maya Deren, que al mateix temps em va posar en contacte amb *The Maya Deren Collection* (Howard Gotlieb Archival Research Center) de Boston University. Però per descomptat també els diversos professionals del sector com Ignasi Cristià que es dedica a la museografia, cosa que m'ha permès construir el discurs de l'exposició i crear el seu disseny.

Aquest és el resultat del meu projecte pràctic de l'exposició temporal sobre l'artista *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra*.

1. PROJECTE MUSEOLÒGIC

1.1. Línia editorial del CaixaForum de Barcelona i context en el que s'insereix

Segons el programa *El cuaderno de arte y mecenazgo* del CaixaForum orienten el programa del mecenatge i el col·leccionisme privat i institucional com a una funció social tendent a la generació, conservació i difusió del patrimoni històric artístic. A fi de promoure la recerca i generar un corpus de coneixement de referència, van crear la línia editorial *Quaderns Art i Mecenatge*. Especialistes nacionals i internacionals analitzen i investiguen aspectes relatius al sistema de l'art que incideixen en el col·leccionisme.

Així doncs, la línia editorial de La Caixa i el CaixaForum ha estat molt ben definida fins fa uns anys. Sempre seguia, en general, exposicions d'art però actualment s'ha diversificat bastant i no només són sobre art, sinó també sobre arqueològica, tecnologia... Darrerament compra guions que provenen d'altres museus i per aquest motiu la línia és més difusa. Segons sembla, la línia editorial es decanta més cap a divulgació cultural.

Per aquest motiu, dins de la divulgació cultural l'exposició *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra* encaixaria perfectament a la seva línia editorial, a més té un valor afegit perquè pretén reflotar el treball realitzat per una de les pioneres del cinema experimental nord-americà dels anys quaranta.

En un context en què es procura realitzar investigacions i estudis del paper de la dona en la història de la humanitat, per evitar que grans personatges femenins quedin oblidats, per les diverses decisions de qui tenia poder va decidir deixar que caiguessin en l'oblit, perquè a parer seu no eren rellevants ni havien realitzat grans aportacions, si ho havien fet no servien, ja que els homes ho podien realitzar millor. En aquest cas, es pretén mostrar les aportacions de Maya Deren, un personatge femení que ha sigut rellevant en la història del cinema.

1.2. Tesi de l'exposició: El perquè de l'exposició, la col·lecció a exposar i el guió expositiu

L'exposició *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra* pretén posar en contacte el visitant amb els diversos materials, dividits en apartats que tot seguit s'explicaran. Però alhora busca un impacte social, pretén crear una proximitat amb Maya Deren i la seva obra, per entendre que al llarg de la història del cinema també han participat. Les dones han estat, en ocasions, pioneres d'un moviment, en aquest cas en el cinema experimental.

El caràcter de l'exposició és emotiva, perquè pretén provocar sentiments però també evocativa, ja que recrear una escena per tal de comprendre la implicació de Maya Deren en el cinema d'avantguarda. Alhora també vol ser didàctica, perquè explica la vida i obra de l'artista.

La durada de l'exposició, està pensada per ser temporal, tot i que, segons el format que utilitza el CaixaForum seria itinerant, perquè viatge per tota Espanya, en els diversos CaixaForum. Per aquesta raó, els materials, a excepció de dues peces, no són originals i la posada en escena és adaptable.

L'exposició temporal de *Maya Deren: Pel·lícules de cambra* inclou nou grans blocs. El primer és *En trànsit: dues cultures, dos mons*, en aquest apartat aprofundeix en l'estada de la família Derenkowsky a l'URSS, els motius de l'emigració cap als Estats Units d'Amèrica i fets rellevants dels familiars que serveixen per entendre la psique del personatge.

El segon, *L'educació americana*, se centra en la seva adaptació a la nova situació familiar als EUA, com les diverses institucions educatives per on va començar la seva formació.

El tercer, *Autorretrat*. Aquest apartat profundeix en la formació superior de la cineasta, com també la seva primera experiència matrimonial, cosa que connecta amb el següent apartat.

El quart, *El despertar Revolucionari*, amb el seu primer marit (Gregory Bardacke), Deren decideix formar part en la vida política i sindical estudiantil.

El cinquè, *Contactes culturals*, després d'haver-se consolidat el divorci del seu primer marit decideix mantenir-se realitzant tasques de secretària i assistent editorial per a diversos coneguts escriptors nord-americans, cosa que la van formant. A finals d'aquesta etapa coneix a la coreògrafa Katherine Dunham i l'acompanya en la gira pel país, cosa que provocarà la seva nova relació matrimonial.

El sisè, *Descobriments del Cinema com la plataforma perfecta d'expressió*, Deren coneix a Alexander Hackenschmied gràcies a la seva amiga Katherine. Aquesta nova relació comporta a la nostra protagonista el descobriment de les tècniques cineastes que li aporta el seu nou marit, perquè aquest havia filmat documentals a Europa. És tan forta la seva fascinació pel nou mitjà expressiu que després d'haver realitzat conjuntament amb Alexander Hackenschmied diverses pel·lícules decideix produir-les sola. Al mateix temps, es mostren les diverses personalitats rellevants de la cultura novaiorquesa del moment, que van formar part del seu cercle d'amistats i amb el qual col·laboren en la gravació: aportant espais, material, personificació dels seus protagonistes... entre d'altres.

El setè, *El món des de l'objectiu d'una Bolex H-16*, com ja he comentat el cinema li crida tant l'atenció i el va veure com un element expressiu, que podria aportar-li força però al mateix temps, ella hi podria aportar quelcom, i per aquesta raó decideix realitzar les produccions de manera autònoma. Deren comença a crear-se un nom, és per aquest motiu que va ser cridada a les diverses universitats nord-americanes per l'exposició de diverses obres publicades tant filmiques com teòriques. Per anar produint les seves gravacions sol·licita

diverses beques, finalment se li concedeix la beca Guggenheim, essent la primera dona que se li atorga per realitzar gravacions.

El vuitè, *El Voudoun i la cultura Haitiana*, després de realitzar la difusió en diverses institucions i aconseguir la beca Guggenheim, decideix anar-se'n a Haití per gravar els rituals *Voudoun*, pels que va començar a interessar-se a partir de la seva relació amb Dunham, inclús en va formar part activament. Com que és una de les últimes coses que va realitzar s'agrupa amb la seva mort. En aquest moment és quan comença la seva tercera i última relació, amb Teiji Ito, compositor japonès i divuit anys més jove.

Finalment el novè, *Les Oblidades*, tot i que l'exposició no és una exposició sobre el cinema femení, fer una cronologia sobre les dones que van participar en la història del cinema és rellevant perquè han sigut ocultades i trepitjades. És per això que en posar en valor a una no podem oblidar-les a elles, fomentem la sororitat i evitem que siguin enterrades.

Tots aquests nou blocs són necessaris per a entendre i comprendre l'obra, però també el personatge de Maya Deren, ja que ajuden a visualitzar tot el seu context social, cultural i sobretot el seu món interior. Però per què és important realitzar una exposició sobre Maya Deren? Doncs en primer lloc perquè s'ha de posar en valor la història dels personatges femenins, al llarg dels anys s'ha obviat deliberadament el seu treball i, com ens trobem al segle XXI no podem permetre continuar així. En segon lloc, perquè en l'època que va viure va ser una *rara avis*, va tindre tres relacions matrimoniales, va poder produir films i sobretot va optar i se li va concedir una beca Guggenheim. Va ser la primera dona que va aconseguir aquesta beca per gravar, després d'haver-ho intentat diversos cops. Va realitzar textos teòrics sobre com s'hauria d'entendre el cinema i cap on hauria d'anar, com també l'art; al mateix temps és un personatge polifacètic, ja que va produir poesia, literatura i traduccions, com també fotografia, dansa i etnografia.

Així doncs tots els elements que s'han plantejat són els indispensables per tenir una visió global de tota l'obra de l'autora, des de recursos filmics, reproduccions de textos, recursos fotogràfics, vinils, etcètera.

1.2.1. Llistat de continguts

Tot seguit s'exposa el llistat sencer de l'exposició indicant les cartel·les i el material expositiu. L'apartat de les Oblidades s'ha extret de Tejeda, C. (2019:117-132). El material per a catàleg, web o aplicació específica es pot trobar en l'annex 1.

Explicació introductòria del personatge de la paret propera a l'entrada



(Fig 1) Maya Deren a la pel·lícula *Meshes of The Afternoon*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a: XVIII)

Eleanora Derenkowsky, anomenada així per l'actriu italiana Eleanora Duse, o més coneguda com a Maya Deren, va néixer a Kíev, Ucraïna, el 29 d'abril de 1917. Filla de Marie Fiedler i Solomon Derenkowsky. A causa de la pressió dels pogroms contra els jueus residents a Ucraïna, els Derenkowsky parteixen el 1922 de Kíev cap a Nova York a través de Polònia i França.

Va ser directora de cinema, ballarina, poeta, coreògrafa, etnògrafa, crítica, escriptora, teòrica del cinema experimental. Va esdevenir una de les figures claus del cinema nord-americà underground i d'avantguarda dels anys quaranta del segle passat.

Una de les seves obres que van influenciar el panorama del cinema va ser el curtmetratge de *Meshes of the afternoon*, guardonada amb el «Gran Premi Internacional de Cinema en 16 mm, Classe Experimental» a Cannes.

Finalment Maya mor sobtadament d'una hemorràgia cerebral a l'edat de quaranta-quatre anys el 13 d'octubre de 1961.

1.2.1.1 En trànsit: dues cultures, dos mons

CARTEL·LA



(Fig 2) Solomon Derenkovsky. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:155)

Solomon Derenkovsky (1881-1943) de professió metge psiquiatre i *Mental Hygenist* (la ciència de mantenir la salut mental i prevenir el desenvolupament de psicosi, neurosi o altres trastorns mentals).



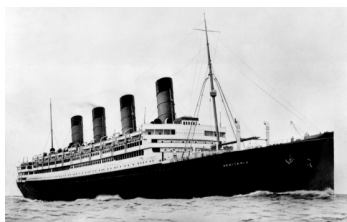
(Fig 3) Marie Derenkowsky. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:19)

Marie Derenkowsky o “Marinka” (1888-1977), va estudiar al conservatori de música de Kiev, al mateix temps també realitza estudis en una universitat per ser economista.

CARTEL·LA



(Fig 4) Ruta de l’Aquitania. [Imatge Digital] (Ozcrusing. s.d).



(Fig 5) Transatlàntic Aquitania. [Imatge Digital] (*The Statue of Liberty & Ellis Island*. S.d.)



(Fig 6) Document entrada a Ellis Island de la família Deren [Imatge Digital] (*The Statue of Liberty & Ellis Island*. s.d.)

Al 1922 per la pressió dels pogroms contra els jueus residents a Ucraïna, els Derenkowskys surten de Kíev cap a Nova York a través de Cherbourg (França). Desembarquen del S. S. Acvítania amb la ruta Southampton - Cherbourg - New York, a l'illa d'Ellis el 18 de setembre de 1922.

Sis anys més tard el Dr. i la Sra. Derenkovsky adquireixen la seva nacionalitat nord-americana; el nom de la família s'escurça oficialment a Deren.

CARTEL·LA



(Fig 7) Anna i Zachar Fiedler. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:30)

Anna i Zachar Fiedler



(Fig 8) Esther i David Derenkowsky. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:31)

Esther i David Derenkowsky

CARTEL·LA



(Fig 9) Maya Deren l'any 1918. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:27)

Deren al 1918

CARTEL·LA



(Fig 10) Maya Deren l'any 1921. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:33)

Deren 1921

1.2.1.2 L'educació americana

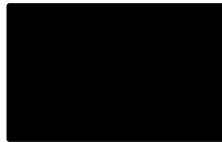
CARTEL·LA



(Fig 11) Maya Deren l'any 1923. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:37)

L'any 1923 Maya Deren comença a assistir a les primeres classes a l'escola primària.

CARTEL·LA



(Fig 12) Test binet-Simon que no ha pogut ser escanejat per les circumstàncies excepcionals

L'any 1924 se l'avalua amb un test psicològic de Binet-Simon on obté bons resultats, cosa que amb l'ajuda del seu pare i aquest test se li permet passar de tercer a cinquè curs.

CARTEL·LA

Elinor E. Salomon
 Date of Birth *4/20/19* Date First Entrance *4/28/24*
 Address *772 W. Onondaga*
 Date Work Certificate *JUN 1929*
 Remark: *Entered from Columbus, Ohio - February 9-25*
 Measles *Yes* Date *8-5-25* Diphtheria Date *8-10-25* Small Pox Date
 Chicken Pox Date *8-10-25* Scarlet Fever *Yes* Date *8-10-25* Whooping Cough Date

(Fig 13) Notes acadèmique entre 1924-28 de Escola Secundària Central Siracusa. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:47)

Subject	1924-25				1925-26				1926-27				1927-28			
	1st	2nd	3rd	4th	1st	2nd	3rd	4th	1st	2nd	3rd	4th	1st	2nd	3rd	4th
Reading	80	85	85	85	80	82	85	84	80	80	80	80	80	80	80	80
Writing	80	75	75	75	75	85	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
Spelling	80	75	75	75	75	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
Arithmetic	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75
History																
Geography																
Man. Training																
Reading																
Spelling																

(Fig 14) Notes acadèmique entre 1924-28 de Escola Secundària Central Siracusa. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:47)

Name		Deran, Eleanora		Prep. Cert. 8/29		Entrance 9/29		Graduated		Diploma	
Central High School Delaware		Delaware		Date of Birth: Month 4		Day 29		Year 17			
FIRST YR.		1	2	Ex'm	Date	Reg.	Cts.	THIRD YR.		1	2
English	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	English	3-1	3-2
French	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	German	2-1	2-2
Latin	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	French	2-1	2-2
Algebra	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Spanish	2-1	2-2
General Science	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Latin	2-1	2-2
Biology	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Int. Algebra	1-1	1-2
Civics	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Solid Geom.	1-1	1-2
Manual Trng.	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Physics	1-1	1-2
Household Arts	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	World Hist. B.	1-1	1-2
Com'l Arith.	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Economics	2-1	2-2
Business Org.	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Bookkeeping	2-1	2-2
Drawing	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Shorthand	1-1	1-2
Stn. Theory	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Dramatic	1-1	1-2
Music	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Expression	1-1	1-2
Physical Trng.	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Exp. Trng. & Mel. Writing	2-1	2-2
Counts	1-1	8800		1-2	8800	75	150	Y	Counts	1-1	1-2
SECOND YR.								FOURTH YR.			
English	2-1			2-2				English	4-1	4-2	
German	1-1			1-2				German	3-1	3-2	
French	2-1			2-2				Spanish	3-1	3-2	
Spanish	1-1			1-2				Latin	4-1	4-2	
Latin	2-1			2-2				Adv. Algebra	1-1	1-2	
Geometry	1-1			1-2				Trigonometry	1-1	1-2	
Physical Geog.	1-1			1-2				Chemistry	1-1	1-2	
World Hist. A.	1-1			1-2				Amer. History	2-1	2-2	
Sociology	1-1			1-2				Shorthand	2-1	2-2	
Room. Geog.	1-1			1-2				Drawing	1-1	1-2	
Bookkeeping	1-1			1-2				Hist. of Music	1-1	1-2	
Typewriting	1-1			1-2							
Drawing	1-1			1-2							
Music	1-1			1-2							
Physical Trng.	1-1			1-2							
Counts	1-1			1-2							

(Fig 15) Notes acadèmiques de l'Escola Elemental de Delaware a Siracusa. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:48)

El 1923 Deren ingressa a l'Escola Secundària Central Siracusa. A partir de 1926 Eleanora assisteix a l'Escola Elemental de Delaware a Siracusa, aquí comença a escriure cartes i poemes dedicats al seus pares quan no passaven l'estona junts.

CARTEL·LA



(Fig 16) Escola Internacional de la Lliga de les Nacions Ginebra, Suïssa. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:51)

CARTEL·LA

S'adjunta el document *Self-Portrait by eleanora Deren Bardacke NY University, 1935* traduït en diversos idiomes que es pot veure a l'annex 2.

1.2.1.3 Autorretrat

CARTEL·LA



(Fig 17) *Pandora Ca.* Maya Deren 1933. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:120)



(Fig 18) Retall de l'anunciació del casament de Maya Deren i Gregory Bardacke. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:218)



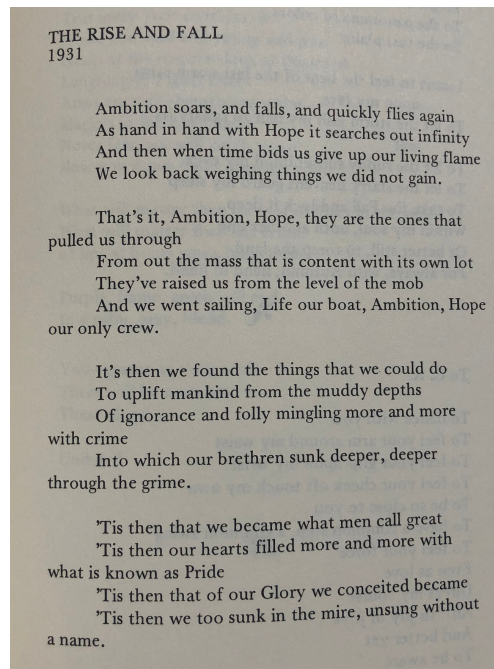
(Fig 19) Gregory Bardacke a l'anuari de 1935. [Fotografia] (Clark et al., 1984:221)

El 1933 va començar els seus estudis en periodisme i ciències polítiques a la Universitat de Siracusa on va realitzar dos cursos fins al 1935. Al juny d'aquest any va decidir casar-se amb Gregory Bardacke, estudiant i treballador d'una organització sindical. Finalment conclou els seus estudis el juny de 1936. Decideix marxar de Nova York i retorna a Siracusa amb el seu marit i un any més tard, la parella se separa i no és fins a finals d'any que es fa definitiu.

CARTEL·LA

Durant l'estiu de 1938, es va mudar de nou a Siracusa per viure amb el Dr. Deren i la seva nova muller, Amalie Muriel Straus. Durant aquest període Eleanora cursa diversos estudis a la New School for Social Research de Nova York (1937-1938), i un màster en literatura a Smith College (1939), al juny del mateix any obté la titulació amb el projecte *The influence of the french symbolist school on anglo-american poetry (La influència de l'escola simbolista francesa en la poesia angloamericana)*.

S'adjunta el document *The influence of the french symbolist school on anglo-american poetry* traduït en diversos idioms a l'annex 3.



(Fig 20) Poema *The Rise and Fall* de Maya Deren escrit el 1931. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:347)

Entre 1929 i 1945, Eleanora va passar per tres etapes en la seva poesia: la lírica, la imaginativa i la metafísica. Durant els tres anys següents, mentre els seus interessos se centren en la mitologia del món, en particular la grega, la hindú i l'asiàtica, el tema i la forma de la seva poesia es dirigeixen a l'Est, als regnes metafísics que explora el 1941.

S'adjunta el poema *The Rise and Fall* de Maya Deren escrit el 1931 traduït en diversos idiomes, es pot veure a l'annex 4.

1.2.1.4 El despertar Revolucionari

CARTEL·LA



(Fig 21) Maya Deren participant en una manifestació. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:266)

Eleanora Deren era socialista, formava part de la *Young Peoples Socialist League* o *YPSL* (Lliga Socialista de Joves), la filial juvenil de l'*American Socialist Party* (Partit Socialista Americà). Des de 1934, quan es va unir al *Social Problems Club* (Club de Problemes Socials) de la Universitat de Siracusa fins a la tardor de 1937, amb Gregory Bardacke, va participar activament en les diverses manifestacions i vagues estudiantils realitzades a l'abril contra la guerra que s'estava duent a terme.

CARTEL·LA



(Fig 22) Diari on apareix l'article *Schools Empty April 22* de Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:261)

En un article de 1935 de Ben Fischer les tres àrees centrals de lluita eren: Ideològica, financera i organitzativa. Cadascuna d'aquestes àrees és tractada per Eleanora Deren en la seva correspondència d'YPSL com Secretària Nacional d'Estudiants. Dos articles que va escriure

durant aquest període també resumeixen aquestes tres perspectives: *Schools Empty April 22* (Escoles buides el 22 d'abril) a *Challenge of Youth* l'abril de 1936 i *Regional Organization* (Organització Regional) a *Organizational Supplement* el març de 1937.

CARTEL·LA

En la tardor de 1935, ja casada, Eleanora Deren estava compromesa a temps complet a la Universitat de Nova York, on es va unir a Ted Wilentz i Lucy Liveright en un cercle de YPSL. En el seu temps lliure, Eleanora organitzava els arxius dels estudiants d'YPSL a l'Oficina Nacional. L'abril de 1936 dedicava sis hores diàries a l'administració del Departament d'Estudiants. El poema d'Eleanora *Youth Marchess On* (*La joventut continua marxant*) es publica el 1935 a la revista *The Argot*.

S'adjunta el document *youth marches on!* Traduït en diversos idiomes, es pot veure a l'annex 5.

1.2.1.5 Contactes culturals

CARTEL·LA



(Fig 23) Maya Deren l'any 1937. [Fotografia] (Clark et al., 1984^a:294)

A partir de 1937 Deren començarà a escriure i vendre les seves histories, com també participar i treballar de secretària, agent i assistent editorial per a diversos coneguts escriptors nord-americans: Eda Lou Walton, Max Eastman i William Seabrook. Cosa que la permetrà mantenir el ritme de vida gràcies a sí mateixa.

CARTEL·LA

Al 1940 Eleanora va escriure una història de detectius, *Double or nothing* (*Doble o res*) que sembla ser la seva primera experiència de col·laboració en l'escriptura de ficció, amb la seva

madrastra, Amalie Muriel Deren, que no es va publicar finalment. Una novel·la de misteri de catorze capítols ambientada en el seu temps i preocupada pel que es considerava una amenaça molt immediata: la infiltració d'agents nazis a la societat de Manhattan.

S'adjunta el document *Double or nothing* traduït en diversos idiomes, es pot veure a l'annex 6.

CARTEL·LA



(Fig 24) Maya Deren i Tommy Gomez. Fotografies de Lavinia Williams. [Fotografia] (Clark et al., 1984:424)



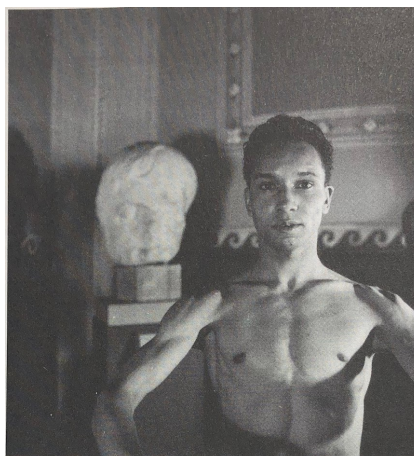
(Fig 25) Cartell promocional de la gira Cabin in the Sky. [Imatge Digital] *Cabin In The Sky (Broadway)* (Movie Posters From Movie Poster Shop. s.d.)



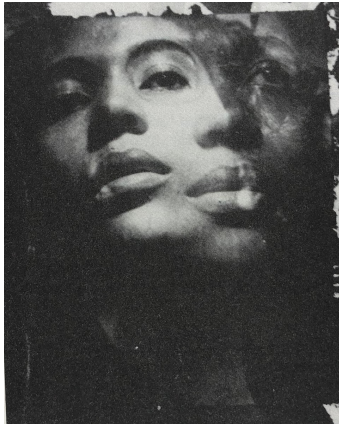
(Fig 26) Katherine Dunham, [Imatge Digital] (Ruiza, M. et al., 2014)

Al març de 1941, Deren es va interessar per la dansa i l'antropologia. Els dos camps van ser per proporcionar material per a la seva principal preocupació professional, escriure per a la seva publicació. Va contactar amb la ballarina Katherine Dunham, li va enviar un currículum i va ser contractada com a assistent. El ritme de vida es va accelerar enormement. En cartes als seus amics, ens assabentem que està prenent benzedrina i bevent més. Durant nou mesos, a partir d'abril de 1941, va posar a prova la seva habilitat en la disciplina fusionada de l'antropologia de la dansa al unir-se a la gira del musical de Broadway *Cabin in the Sky*, protagonitzat per Ethel Waters. Eleanora no va pujar a l'escenari; va convèncer a la coreògrafa i ballarina Katherine Dunham, que va aparèixer en *Cabin* amb la Srta. Waters, que els seus interessos mutus en la dansa podien portar a una col·laboració publicable. Verbalment i per escrit, Eleanora Deren presenta suficients proves de les seves habilitats i contactes en el món de les publicacions per crear-se un treball com a secretària i assistent editorial de Dunham. Eleanora Deren va romandre amb Dunham fins al gener de 1942.

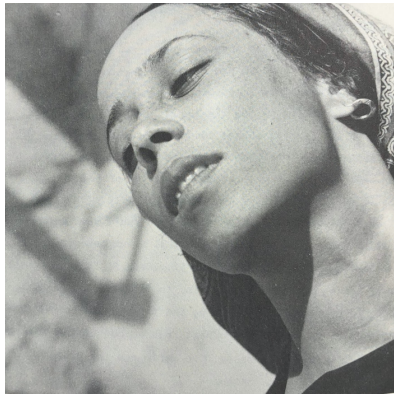
CARTEL·LA



(Fig 27) Talley Beatty a la gravació d' *A Study In Choreography For Camera*, fotografia de Hella Hammid. [Fotografia] (Clark et al., 1984b:284)



(Fig 28) Rita Christiani fotografia de Alexander Hammid. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:36)



(Fig 29) Janet Collins, fotografia de Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:476)



(Fig 30) John Latouche. [Imatge Digital] (Marquette University Archives. 2009)

En el seguici de Dunham, Deren va conèixer a tres ballarines negres amb les que col·laboraria com a cineasta, Talley Beatt y, Rita Christiani i Janet Collins. John Latouche, lletrista de *Cabin* ajudaria a finançar l'última pel·lícula acabada de Deren, *The Very Eye of Night*, més d'una dècada després en 1952. Una vegada que *Cabin* va arribar a la costa Oest, Deren va conèixer a nombroses persones, que es convertirien en importants en la seva vida quan va canviar la seva signatura a Maya.

CARTEL·LA

A partir de 1942 la seva col·laboració amb Dunham va inspirar a Maya per escriure un assaig titulat *Religious possession in Dancing (Possessió religiosa en la dansa)*, es publica a *Educational Dance* la primavera de 1942. L'article en quatre parts sobre la psicologia de la dansa religiosa a Haití és la culminació dels primers estudis i escrits d'Eleanora Deren. En l'estudi, ella va voler descobrir les lleis psicològiques manifestades en la forma dinàmica de la possessió descrita entre les societats anomenades "primitives".

Les parts I, II i III de l'article van aparèixer en els números de març, abril, agost i setembre de 1942 de *Educational Dance (Dansa Educativa)*. La revista es va reeditar a l'agost-setembre del 1942 deixant la part IV de l'article encara sense publicar en el moment de la mort de Maya Deren.

S'adjunta el document *Religious possession in Dancing* traduït en diversos idiomes, es pot veure a l'annex 7.

1.2.1.6 Descobriment del Cinema com la plataforma perfecta d'expressió

CARTEL·LA

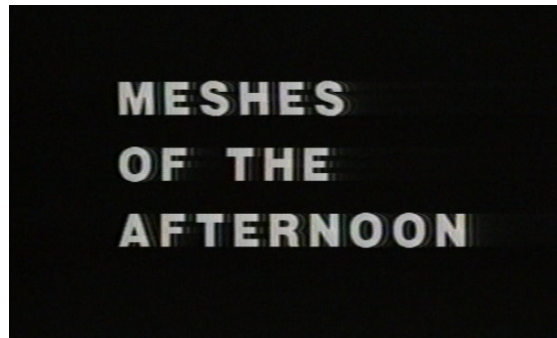


(Fig 31) Alexander Hammid, fotografia de Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:18)

Després de la gira amb la companyia de Dunham (1941) tenia intenció d'observar els rituals *Vodoun* a Haití però a causa de la incorporació dels EUA a la guerra no va ser possible, va decidir romandre a Los Angeles. Les casualitats van permetre que conegués a Alexander Hackenschmied (més tard Hammid). Era un artista txec que havia estudiat arquitectura, fotografia i escenografia a Praga abans de començar a treballar en el cinema.

El 1942, amb l'ajuda de Hammid, va aprendre l'art de la fotografia fixa. Hackenschmied com a director de diversos documentals mostra els clàssics de cinema experimental i les tècniques per a una bona filmació.

CARTEL·LA



(Fig 32) Fotograma de la pel·lícula de *Meshes of the afternoon*. [DVD] (Deren M. 2002)

Meshes of the Afternoon (1943)

16mm 14 Mins B/N

Música de Teiji Ito afegida el 1959

Actors: Maya Deren, Alexander Hammid

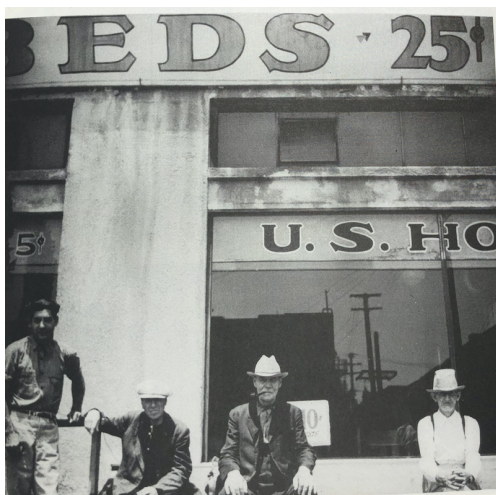
Preu: 274'9\$

Vaig començar pensant en termes d'una càmera subjectiva, un que mostrés només el que podia veure per mi mateixa sense l'ajuda de miralls i que es moguéss per la casa com si fos un parell d'ulls, detenint amb interès aquí i allà, obrint portes i així successivament.

CARTEL·LA



(Fig 33) *Fruit Pickers*, Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:37)



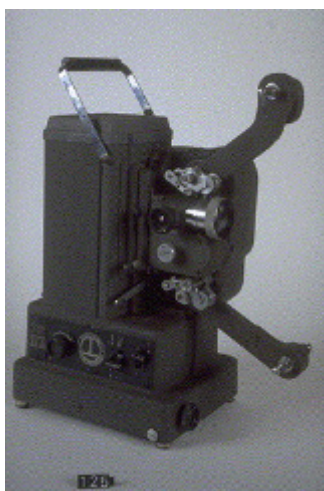
(Fig 34) *L.A. Reportage*, Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:41)

A partir de 1943 Deren va realitzar diversos experiments amb retrats fotogràfics, com també un aprenentatge del domini de la càmera. Amb la presència d'artistes refugiats d'Europa, estudia i fotografia el treball d'escultors i dissenyadors, avantguardistes i antics.

CARTEL·LA



(Fig 35) Bolex H-16. [Fotografia] (Martinez Lopez, C. 2011:74)



(Fig 36) Projector de films per bolex H-16. [Fotografia] (Museu del Cinema de Girona, annex 10).

El 5 de gener de 1943, el seu pare va morir sobtadament, d'un atac al cor. Ella va comprar la Bolex H-16 que va usar per a totes les seves pel·lícules amb els diners que va heretar.

CARTEL·LA



(Fig 37) Fotograma de la pel·lícula *At Land*. [DVD] (Deren M. 2002)

At Land (1944)

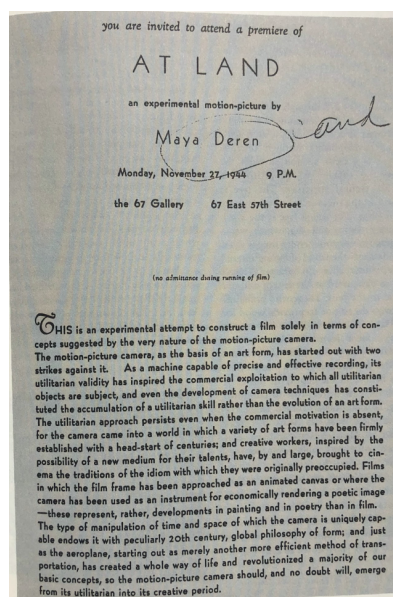
16mm 15 Min Muda B/N

Actors: Maya Deren, Alexander Hammid, John Cage, Parker Tyler

Preu: 415'65\$

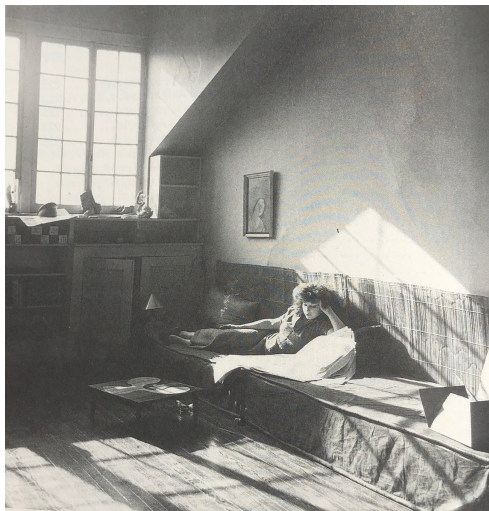
L'ambició d'aquesta pel·lícula és eliminar, en la mesura del possible, qualsevol línia literària-dramàtica i significats simbòlics literals, i desenvolupar, en canvi, una coherència i integritat purament cinematogràfica. - Maya Deren.

CARTEL·LA



(Fig 38) Invitació a la Premiere d' *At Land*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:191)

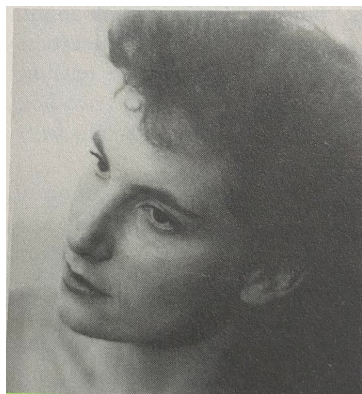
CARTEL-LA



(Fig 39) Maya Deren a l'estudi de Morton Street, fotografia de Alexander Hammid. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:120)



(Fig 40) Galka Scheyer, fotografia de Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:46)



(Fig 41) Hella Heyman, fotografia d'Alexander Hammid. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:198)



(Fig 42) Miriam Arsham, fotografia d'Hella Hammid. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:438)



(Fig 43) Oskar Fischinger. [Imatge Digital] (Redacci3n, 2017).



(Fig 44) Anne Clark, fotograma del film *Witch's Cradle*. [DVD] (Deren M. 2002)



(Fig 45) Frank Westbrook a la gravaci3n de *Ritual In Transfigured Time*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:523)



(Fig 46) Anaïs Nin a la gravació de *Ritual In Transfigured Time*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:533)

Així doncs l'estudi de Morton Street es transformava freqüentment en un teatre íntim, ja que *Meshes* es projectava a la paret per als amics. No va passar molt temps abans que Maya com a personalitat, *Meshes* com a obra d'art i Morton Street com a atracció del Village guanyessin reputació en el món de l'art de Nova York. A més d'Alexander Hammid, entre el grup d'amics propers que van treballar amb Deren, al llarg d'aquests anys, es trobaven Hella Heyman, una fotògrafa de fotografia fixa que va esdevenir la camarógrafa de Deren, Miriam Arsham música o Anaïs Nin, escriptora.

Dels amics de Califòrnia que van introduir a Deren en l'art modern, la més important per a ella era la col·leccionista Galka Scheyer. Antiga estudiant de la Bauhaus. Elfriede Fischinger, una amiga de Scheyer, i el seu marit, el cineasta Oskar Fischinger, un dels primers cineastes abstractes d'Alemanya. També formaven part del seu cercle d'amistats els principals actors: Anne Clark (Ocellet Matta), en *Witch's Cradle*; Talley Beatty, en *Choreography for Camera*; Rita Christiani i Frank Westbrook; en *Ritual a Transfigured Time*.

1.2.1.7 El món des de l'objectiu d'una Bolex H-16

CARTEL·LA



(Fig 47) Maya Deren amb una Bolex. [Imatge Digital] (Cleghorn, E. s.d.)

La manera de treballar amb la càmera, segons Deren, va ser crear les seves imatges des de «l'ull de la memòria», és a dir, des de la seva pròpia experiència. Deren no compartia i remarcava que les seves pel·lícules no eren productes creats de manera autobiogràfica. Segons ella, creava a partir de l'experiència per confeccionar un concepte nou.

Deren es va referir a les seves obres com «pel·lícules de cambra». Com la música de cambra, es basaven en una economia de mètode: una «explotació meticulosa del virtuosisme de l'instrument seleccionat». Les propietats essencials de la composició cinematogràfica, com la llum, la perspectiva, el moviment i el ritme, haurien de tenir el mateix valor i ser tan fonamentals per a la percepció de la continuïtat com els elements dramàtics del personatge, la trama, l'attrezzo i l'escenografia.



(Fig 48) Retall de diari sobre la guanyadora de la beca Guggenheim, Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984b:230)

La sol·licitud de Deren a la Fundació John Simon Guggenheim és el primer document en els seus arxius que estableix formalment les seves idees sobre el cinema com un art del segle XX, i sobre el significat que ella creia que el seu treball tindria a l'avenç del camp. Aquests documents també semblen representar el primer intent d'un artista de cinema de convèncer les fundacions privades de la necessitat de subvencionar el treball creatiu al cinema. Les beques no s'havien concedit abans als cineastes.

Deren va preparar per a la Fundació Guggenheim un «Diari de Cinema», on constaven les diverses activitats que havia realitzat entre 1943 i 1945, incloent-hi la producció de pel·lícules, articles, fotogrames, projeccions i conferències, com també diversos catàlegs on havien inclòs el seu material filmic. Al mateix temps, va fer un *clipping* de retalls de tots els materials que havien aparegut a escrits, fotografies, fullets d'ella, i sobre el seu treball.

CARTEL·LA

<u>1945</u>	
3/15	Syracuse University, Syracuse, N. Y.
3/22	Young Men's Hebrew Association, N. Y. C. [YMHA Poetry Centre]
4/10	Adelphi College, Long Island
5/2	Mills School, N. Y. C.
5/24	Museum of Modern Art, N. Y. C.
7/13	U. of Michigan, Ann Arbor
7/20	**U. of Michigan
10/15	Chicago Institute of Design, Chicago
10/17	Vassar College, Poughkeepsie, N. Y. [Cinema Club]
10/24	Parkchester Cinema Club
10/24	U. of Oregon
10/27	St. John's College, Annapolis, Md.
11/16	Amherst College, Amherst, Mass.
11/17	Dance Theater, Washington, D.C.
11/21	Brooklyn College, N. Y.
12/9	Outlines Gallery, Pittsburgh, Pa.
12/12	Smith College, Northampton, Mass.
12/28	San Francisco Dance League
<u>1946</u>	
1/2	Cherrylawm Preparatory School
1/14	U. of Southern California at Los Angeles
1/23	Ballard Film Society, Los Angeles
1/31	Tulane University, New Orleans
2/5	Yale University
2/18	PROVINCETOWN PLAYHOUSE, N. Y. C. PUBLIC PERFORMANCE
2/22	U. of Vermont, Burlington, Vermont
2/22	Film Club, Los Angeles
3/12	Goddard College, Vermont
3/18	Oberlin College, Ohio
3/19	PROVINCETOWN PLAY HOUSE, N. Y. C. PUBLIC PERFORMANCE

(Fig 49) Llistat dels espais on s'han projectat els films de Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:630)

3/21	Chicago University, Film Society
3/29	Cooper Union for the Advancement of Arts and Sciences, N. Y. C.
4/3	Walt Whitman School
4/15	Art School, Rutland, Vermont
5/7	University of Arizona
5/8	PROVINCETOWN PLAYHOUSE, N. Y. C. PUBLIC PERFORMANCE
5/10	City College of N. Y., Psychology Club
5/13	Briarcliff Junior College
5/15	New York University
6/1	Young Men's Hebrew Association, N. Y.: Premiere of <i>Ritual in Transfigured Time</i>
6/24	Iowa University
7/8	Adelphi College Summer Institute
[ca. 7/15]	San Francisco Museum of Art]
7/22	**Chicago Institute of Design
7/31	Barbara Mettler School of Dance, Vermont
9/11	Film Society, Montreal, Canada
10/1	**New York University
10/10	Antioch College
10/22-23	PROVINCETOWN PLAYHOUSE, N. Y. C. PUBLIC PERFORMANCE
10/24	Bennett Junior College
10/28-29	PROVINCETOWN PLAYHOUSE, N. Y. C. PUBLIC PERFORMANCE
10/28	Cranbrook Academy of Art, Michigan
11/1	**San Francisco Museum of Art [Art in Cinema]
11/2	**U. of Michigan, Ann Arbor
11/8	**U. of Southern California, Los Angeles
11/13	U. of North Carolina, Greensboro
11/14	Dartmouth University
11/17	Diana Productions, Hollywood
11/21	**U. of Vermont, Burlington, Vt.
11/23	**Goddard College, Vermont
11/24	U. of North Carolina, Chapel Hill, N. C.
11/27	**New York University
11/28	Northwest Conference of Dance Instructors, Seattle, Wash.
12/4	Philadelphia Art Alliance
12/6	**Cooper Union for the Advancement of Arts and Science
12/13	Rochester, New York
12/22	Contemporary Dance Society, Pittsburgh, Pa.

(Fig 50) Llistat dels espais on s'han projectat els films de Maya Deren. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:631)

A principis de 1945 va començar a organitzar projeccions en universitats, museus i centres comunitaris. Inicia la seva activitat com a conferenciant amb una sessió a la Universitat de Siracusa, el 15 de març, sessió que suposa el començament d'una intensa activitat que la porta a recórrer universitats, centres artístics, sales de teatre, escoles de dansa i museus com el MOMA de Nova York, Yale, el Chicago Institute of Design o la Provincetown Playhouse.

El febrer de 1946 va decidir llogar Provincetown Playhouse, un petit teatre al carrer MacDougal a Greenwich Village. Generalment s'acredita com la primera projecció pública de pel·lícules experimentals a Amèrica. L'abril, se li va notificar que havia rebut la primera beca - fins aleshores mai no atorgada per a treballs creatius en pel·lícules. El mateix any va obtenir un benefici en la distribució de més de mil dòlars, i des de llavors fins a 1951, va obtenir una mitjana de cinc-cents dòlars a l'any.

CARTEL·LA



(Fig 51) Fotograma del film *Witch's Cradle*. [DVD] (Deren, M. 2002)

Witch's Cradle (1943)

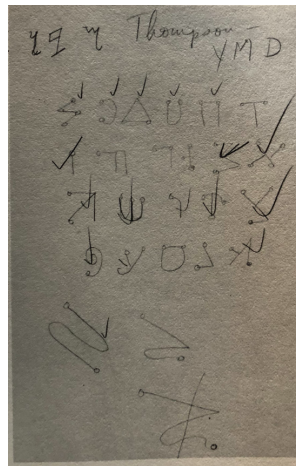
16mm, 13 Min B/N

Actors: Marcel Duchamp i Anne Matta Clark (Pajarito Matta)

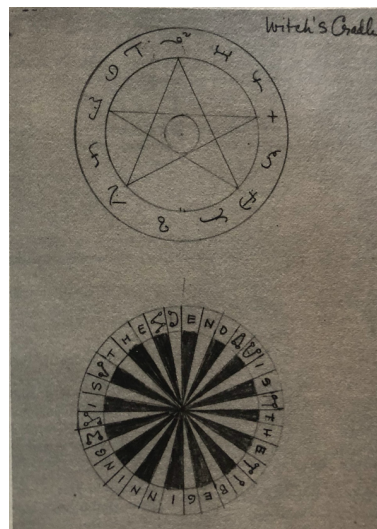
Preu: 210\$

«Em preocupava la impressió que els objectes surrealistes eren, en cert sentit, els símbols cabalístics del segle XX; ja que els artistes surrealistes, com els màgs i les bruixes feudals, estaven motivats pel desig de tractar amb les forces reals subjacents als esdeveniments (els esperits malignes feudals són similars als impulsos del subconscient modern) i de descartar la validesa de la superfície i la causalitat aparent. Els màgs també es preocupaven pel desafiament del temps normal (principalment la projecció al passat i la predicció del futur) i per l'espai normal (la desaparició d'un lloc i l'aparició d'un altre, o el familiar pal d'escombra); així també els pintors i poetes surrealistes. I em va semblar que la càmera era particularment adequada per a delinear aquesta forma de màgia». - Maya Deren.

CARTEL·LA

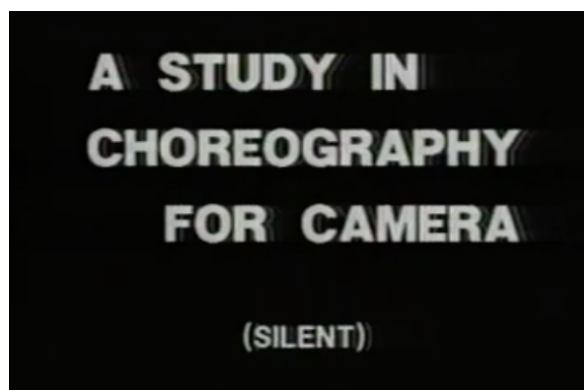


(Fig 52) Alfabet utilitzat a Witch's Cradle. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:157)



(Fig 53) Talismà utilitzat a Witch's Cradle. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:159)

CARTEL·LA



(Fig 54) Fotograma del film *A Study in Choreography For Camera*. [DVD] (Deren, M. 2002)

A Study Choreography For Camera (1945)

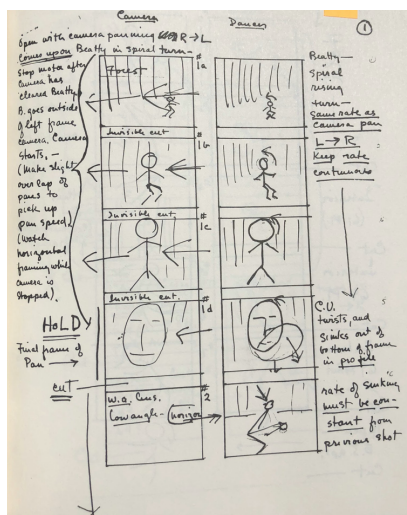
16mm, 3 Min muda B/N

Actor: Talley Beatty

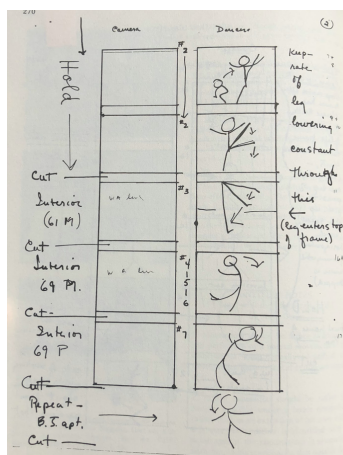
Preu: 160'04\$

«La majoria de les pel·lícules de dansa són registres de danses que van ser originalment dissenyades per a l'espai escènic teatral i per al punt de vista fix del públic. Com a màxim, quan la càmera actua com un públic mòbil —es a dir, quan s'acosta als primers planols o mira des del costat—, aquesta mobilitat de la vista només té un efecte superficial sobre el disseny espacial i els moviments de la mateixa dansa. En aquesta pel·lícula he intentat col·locar a un ballari en un espai cinematogràfic il·limitat. A més, comparteix, amb la càmera, una responsabilitat de col·laboració en els moviments mateixos. Aquesta és, en altres paraules, una dansa que només pot existir al cinema». - Maya Deren, sol·licitud per Rockefeller, agost de 1945.

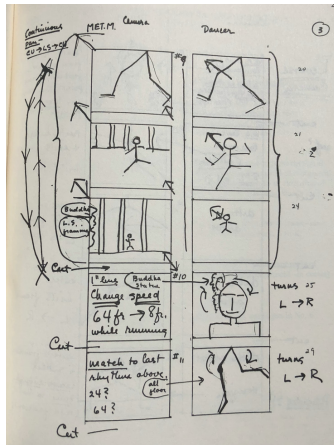
CARTEL·LA



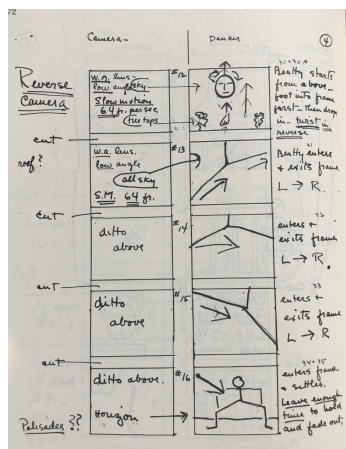
(Fig 55) Diagrames de rodatge de *A Study in Choreography For Camera*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:269)



(Fig 56) Diagrames de rodatge de *A Study in Choreography For Camera*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:270)



(Fig 57) Diagrames de rodatge de *A Study in Choreography For Camera*. [Fotografia] (Clark et al., 1984b:271)



(Fig 58) Diagrames de rodatge de *A Study in Choreography For Camera*. [Fotografia] (Clark et al., 1984b:272)

CARTEL·LA



(Fig 59) Fotografia del film *Ritual in Transfigured Time*. [DVD] (Deren, M. 2002)

Ritual in Transfigured Time, La pel·lícula es va estrenar el primer de juny de 1946 com a Ritual and Ordeal (Ritual i Prova).

16mm, 14 Min, muda B/N

Actors: Rita Christiani, Maya Deren, Anaïs Nin, Frank Westbrook, Gore Vidal

Preu: 993'67\$

«La càmera lenta pot ser portada a les activitats més casuals per revelar-hi una textura de complexos emocionals i psicològics. Per exemple, el curs d'una conversa es caracteritza normalment per indecisions, desafiaments, vacil·lacions, distraccions, ansietats, i altres subtons emocionals. En realitat aquests són tan fugaços com per ser invisibles. Però les exploracions de la fotografia a càmera lenta, l'agonia de la seva anàlisi, revela, en una situació tan aparentment casual, un profund complex humà». - Maya Deren, *An Anagrama d'Idees sobre Art, Forma i Cinema*.

CARTEL·LA

by MAYA DEREN

SEQUENCE 1					
The Entrance and the Ball of Wool					
Shot	Roll	W.P.	Who	Where	What
1	1,2,3		Maya	Pitta	L.S. walks back and forth, passing behind partition, carrying chair, skein of wool, sits down, starts feeding wool as if to someone behind partition. ✓
1a	5,6		Maya	Pitta	M.S. and C.U. (1" lens) as Maya walks back and forth as above, Camera Fans past partition, watching for Rita to come. ✓
1b	1,2,3		Rita	Pitta	Enters fram of Shot 1, hesitates ✓
1b	1/17		Rita	O	M.S. against black-space background, looking faintly to camera left, hesitates, raises arm into somabulist position for frame freeze of decision, frame unfreeze, suggests beginning of turning to right to enter room. ✓
2	7		Rita	Pitta	MOU past day-lighted window, hesitates, then goes on. ✓
3	3,4		Rita	Pitta	Dolly into room with Rita's hand leading camera, Rita enters room, goes up to Maya ✓
4	5		MxR	Pitta	L.S. through Maya's skein, as Rita enters room, picks up ball of wool, sits down and begins winding. ✓
6 (7a)	6,7		Maya	Pitta	Dolly from Rita's point of view up to Maya, pan to the ball of wool ✓
7	8		MxR	Pitta	Pans back and forth between Rita and Maya, as wool is fed and wound ✓
7a					remotely side
8	8		MxR	Pitta	M.S. through Maya's skein as Rita winds wool, and looks back at doors occasionally. ✓
8a					without chair
9	7,8		M	Pitta	Maya with skein, speed decrease ✓
9a					CU
9b	8		MxR	Rita	through Maya's skein, focus shuttle ✓
9c					
9d			Rita	O	CU hands winding the ball of wool ✓
11					CU ✓

(Fig 60) Notes de rodatge de *Ritual in Transfigured Time*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:479)

2

Sequence 1 -- 2

Shot	Roll	FP	Who	Where
6c	12	29-24	Maya	MCU rhythm of Maya's skin, normal, <u>short stunts</u>
6r	13		Rita	MCU Rita looking back towards door with the shadow of the skin playing on her face ... the anxiety of discovery
6g	14		Anais Grif	L.S. Anais in door way, leaning in frame with her arm across it, in the ambiguous posture, looking from one room to the other
7	14A		Anais Grif	M.S. Anais as above.
7a	12B(K)	8	Mxri Pitt	MCU Maya's speed decrease over Rita's profile
7a	12B	7	Maya Pitt	Speed decrease, MCU 7a-22 64
7a	12B	8	Mxri Pitt	MCU Maya's hands, speed decrease, shooting towards Rita.
7a	12C		MAYA	MCU Maya L.S.Fr.
8	8,9		Maya Pitt	End of winding, MCU, disappearing shot
8	12D		Maya Pitt	Disappearing shot.
15	8a	8,9	Maya Pitt	Disappearing shot.
16	9b	9	Rita Pitt	MCU finishing winding
16	9c	9	Rita Pitt	Getting up after finishing winding.
9a			Rita Grif Anais	Finishes getting up, turns around to look first, then turns altogether and walks away toward ANAIS on tip-toe at 64 frames. Anais seems to have made a slight beckoning gesture with her head.
14	9b		Anais Grif	MCU beckoning gesture.
9c	9c		Rita Grif	Farther down room, room now darker whereas other room is lighter.
9d			Rita Grif	Reaching Anais in doorway, room now considerably dark inside, bright out side.

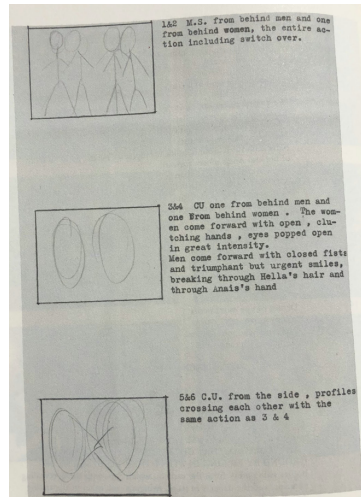
(Fig 61) Notes de rodatge de *Ritual in Transfigured Time*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:480)

3

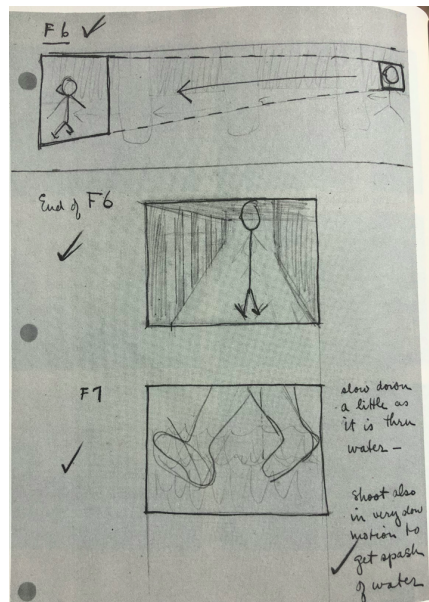
Sequence 1 -- 3

Shot	Roll	FP	Who	Where
9e			Rita	MCU, 64 frames, feet on tiles, on squares
9f			Rita	MCU 64 frames, feet on stones,
9g			Rita	MCU 64 frames, feet near crevices
9h			Rita	MCU 64 frames, feet avoiding cracks in sidewalk.
9i			Rita Grif	MCU carrying larger ball, sharp window lights past her
9j			Rita Grif	MCU carrying even larger ball, shadow window lights past her
9k			Rita Grif	MCU carrying larger ball, etc.
9l			Cam Grif	Dolly past window high up
9m			Cam	Dolly past 2nd floor window
9n			Cam Helv	Dolly past cellar window
9o			Anais Grif	Dolly towards Anais, light brighter from other room.
10	9,10		Rita Pitt	Ball rolls into frame on rug, Rita pokes it up, carries it out of frame
11	10		Rita Pitt	Pan with Rita carrying larger ball
12	9		Rita Pitt	Rita carrying larger ball
13	10,11		Rita Pitt	Arrives at people in door, Rita turns back, Rita goes through
14	11		Cam Pitt	Pan around room.

(Fig 62) Notes de rodatge de *Ritual in Transfigured Time*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:481)

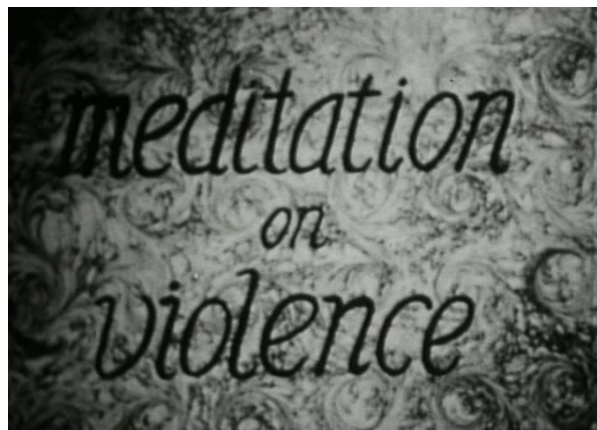


(Fig 63) Notes de rodatge de *Ritual in Transfigured Time*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:494)



(Fig 64) Notes de rodatge de *Ritual in Transfigured Time*. [Fotografia] (Clark et al., 1984^b:504)

CARTEL-LA



(Fig 65) Fotograma del film *Meditation on Violence*. {DVD] (Deren, M. 2002)

Meditation on Violence (1948)

16mm, 13 min B/N

Musica arreglada per Maya Deren

Actor: Chao-Li

1.2.1.8 El Voudoun i la cultura Haitiana

CARTEL·LA

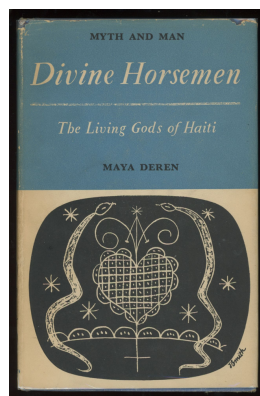


(Fig 66) Fotograma del film *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. [Vídeo] (Voodoo Priest Man. 2016).

Haitian Film Footage (1947) *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*

16mm, 4 Hores aprox. (Haitian Film Footage) 50 Min (*Divine Horsemen*). B/N

CARTELA



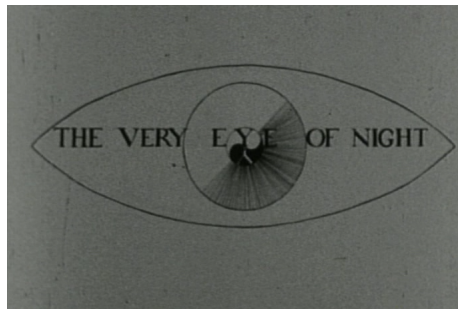
(Fig 67) Portada del Llibre *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. [Imatge Digital] (Pin on Professor GC. 2020).

Entre 1947 i 1955, Deren va passar al voltant de vint-i-un mesos a Haití en 3 viatges; al juny de 1949, per un període de quatre mesos; a l'any següent, entre gener i juliol de 1950; i el 1954, aquest cop acompanyada per Teiji Ito.

Va estudiar exhaustivament el *Voudoun*, va prendre part en rituals, i també va filmar, fins i tot va arribar a ser ordenada sacerdotessa. La seva iniciació final va suposar el culte a la

deessa de l'amor, Erzulie, «qui la va posseir» en repetides ocasions. El material resultant de diverses hores a les quals es refereixen com «Metratge Haitian», va quedar inacabat. Teiji Ito i la seva segona dona, Cherel Ito, van fer una selecció del metratge amb una durada de cinquanta minuts, al 1985 sota el títol de *Divine Horsemen*. Van decidir afegir a la banda sonora, enregistraments de Teiji i Maya in situ, una veu en off que llegia alguns extractes del llibre homònim de Maya Deren. Els Ito no van seguir l'estructura que havia pensat Deren, ells van seguir l'estructura tradicional del documental.

CARTEL·LA



(Fig 68) Fotograma del film *The very eye of night*. [DVD] (Deren, M. 2002)

The very eye of night (L'ull de la nit, 1958)

16mm, 13 min B/N

Música Teiji Ito

Actors: Don Freisinger, Richard Sandifer, Patricia Ferrier, Bud Bready, Genaro Gomez, Barbara Levin, Richard Englund, Rosemary Williams, Phillip Salem.

Compaginant la seva tasca a la Creative Film Foundation i va realitzar un curt titulat «Ballet de la nit», una col·laboració amb la Metropolitan Opera Ballet School, sota la direcció del ballarí i coreògraf Antony Tudor i amb música de Teiji Ito. Estrenada a Haití.

CARTEL·LA



(Fig 69) Teiji Ito. [Imatge Digital] (*Teiji Ito: Music For Film*. s.d.)

Després de diversos anys de convivència al 1960 es casa amb el músic japonès Teiji Ito, divuit anys més jove que ella, qui crearia bandes sonores per *Meshes* i *The Very Eye of Night*, i amb el qual havia viscut des del seu últim viatge a Haití a mitjans de la dècada dels cinquanta. Teiji Ito va ser l'encarregat de mantenir el seu llegat cinematogràfic

1.2.1.9 Les Oblidades¹

CARTEL·LA

ALICE GUY (1873-1968) *La fée aux choux (La fada de les cols, 1896)*.

CARTEL·LA

LOIS WEBER (1881-1939), va ser la primera dona en dirigir un llargmetratge codirigit amb Edwin S. Porter. *The merchant of Venice (El mercader de Venecia, 1914)*.

CARTEL·LA

GERMAINE DULAC (1882-1942), cineasta de Vanguardia va formar part de cercles artístics de París i finalment al 1916 va fundar la seva pròpia productora, Delia Film. Va rodar *Les soeurs ennemies (Germanes Enamigues, 1917)*.

CARTEL·LA

ELENA JORDI (1882-1945) se la considera la primera directora de cinema espanyola amb *Thaïs*, inspirada en la òpera de Massenet.

CARTEL·LA

MABEL NORMAND (1892-1930) directora i intèrpret a una desena de curts, alguns d'ells conjuntament amb Charles Chaplin com: *Mabel's strange predicament (L'estranya situació de Mabel)*, *Mabel at the Wheel (Mabel al volant)*, *Caught in a cabaret (Atrapada en un cabaret)* 1914.

CARTEL·LA

DOROTHY DAVENPORT (1895-1977), directora i escriptora de guions de les pel·lícules *The red kimono (El Kimono vermell, 1925)*, *Linda (1929)*, *Road to ruin (Camí a la Ruïna, 1934)* o *The woman condemned (La dona condemnada, 1934)*.

¹ L'apartat de les Oblidades s'ha extret de Tejeda, C. (2019:117-132).

CARTEL·LA

ROSARIO PI (1899-1967) primera directora de cinema sonor, en el 1931 decideix fundar la seva productora conjuntament amb Emilio Guitérrez Bringas i Pedro Ladrón de Guevara, Star Film. Destaca *!Yo quiero que me lleven a Hollywood*, 1931).

CARTEL·LA

LOTTE REININGER (1899-1981), pionera en animació experimental amb una setantena de títols al seu càrrec. *Das Ornament des verliebten Herzens (L'ornament del cor enamorat*, 1919).

CARTEL·LA

JEANNE ROQUES, o MUSIDORA (1889-1957). Fundadora de la Société des Films Musidora, va rodar diverses pel·lícules de les quals només es conserven *Soleil et ombre (Sol i ombra*, 1922) i *La terre des taureaux (La terra dels toros*, 1924).

CARTEL·LA

DOROTHY ARZNER (1900-1979), va ser la única directora de Hollywood en el cinema. La Paramount Pictures li va encarregar un llargmetratge *Fashions for womwn (La reina de la moda*, 1927). Però al 1922 ja s'havia encarregat del montatge de *The covered wagon (El vagó cobert*, 1922), coetània de Maya Deren.

CARTEL·LA

LENIN RIEFENSTAHL (1902-2003), va realitzar i interpretar el seu primer llargmetratge *Das Blue Licht (La llum blava*, 1932). Hitler li va encarregar *Der Sieg des Glaubens (La victòria de la fe*, 1933).

CARTEL·LA

HELENA CORTESINA (1904-1984). En 1922 va fundar la seva pròpia productora, Cortesina Films. Va dirigir i interpretar *Flor de España o la leyenda de un torero*, 1922.

CARTEL·LA

MURIEL BOX (1905-1991) primera guanyadora al millor guió en els Oscars amb *The seventh veil (El setè vel*, 1945). També va fundar una productora Verity Film i va dirigir quinze

llargmetratges, a part va realitzar un documental anomenat *The english inn (La posada anglesa, 1941)*.

CARTEL·LA

MARY ELLEN BUTE (1906-1983), pionera del cinema experimental d'animació, entre 1930 i 1950 va realitzar una dotzena de curts abstractes amb material de compositors clàssics, *Rhythm in light (El ritme de la llum, 1934)*, coetània de Maya Deren.

CARTEL·LA

JACQUELINE AUDRY (1908-1977) especialitzada en adaptacions literàries va ser ajudant de direcció de Max Ophüls a *Le roman de Werther (La Novel·la de Werther, 1938)*, finalment roda el seu llargmetratge *Les malheurs de Sophie (Les desgràcies de Sophie, 1946)*.

CARTEL·LA

MARIE MENKEN (1909-1970), va realitzar una vintena de pel·lícules experimentals a través d'imatges reals, llum, color, ritme i moviment com *Dwightiana (1959)*, va conèixer personalment a Maya Deren.

CARTEL·LA

WENDY TOYE (1917-2010), va guanyar el Premi al millor curtmetratge en el Festival de Cannes de 1953 amb *The stranger left no card (El foraster no va deixar cap targeta, 1952)*.

CARTEL·LA

IDINA LUPINO (1918-1995), a causa de la mort del director Collier Young, va finalitzar el rodatge de *Not wanted (No desitjat, 1949)*, va realitzar nou llargmetratges com *Ultrage (Ultratge, 1950)*.

CARTEL·LA

MARGARITA ALEXANDRE (1923-2015). Conjuntament amb Rafael Torrecilla funda la productora Altamira Films, més tard coneguda com Nervión Films. Va codirigir el documental *Cristo, 1953*.

CARTEL·LA

AGNÈS VARDA (1928-2019) va rodar el seu primer llargmetratge *La pointe Courte (La punta curta, 1954)*, el film precursor de la Nouvelle Vague.

1.2.2. Programació d'activitats

Maya Deren: Pel·lícules de Cambra

Conferència a càrrec d'Adrià Boix, comissari de l'exposició, graduat en Comunicació Cultural per la Universitat de Girona.

Material filmic de Maya Deren Part I

Visualització i comentari del material filmic de Maya Deren Part I

Conferència a càrrec de la Dra. Carolina Martínez López (Professora de l'escola Eram, UdG, Ha editat i traduït una antologia de textos de la cineasta Maya Deren), i el Dr. Àngel Quintana Morraja (Degà de la UdG i professor d'Història del Cinema).

Material filmic de Maya Deren Part II

Visualització i comentari del material filmic de Maya Deren Part II

Conferència a càrrec de la Dra. Immaculada Merino Serrat (Professora d'història del cinema), i el Dr. Ramon Girona Duran (Professor de la UdG, Comunicació Audiovisual i Publicitat).

In The Mirror of Maya Deren

Visualització *In The Mirror of Maya Deren* (1h 44 min). Documental sobre la vida de la cineasta d'avantguarda Maya Deren, que va dirigir el moviment cinematogràfic independent dels anys quaranta.

La Isla de Ellis: una historia del sueño americano

Títol original: *Ellis Island, une histoire du rêve américain*

Visualització *La Isla de Ellis: una historia del sueño americano* (55Min). Durant gairebé seixanta anys l'Illa d'Ellis va ser la porta d'entrada dels immigrants europeus als Estats Units. Prop de dotze milions d'immigrants van passar per ella des que el 1892 es va obrir el centre d'Immigració fins al seu tancament definitiu el 1954.

Fievel i el nou món

Títol original: *An American Tail*

Visualització del film *Fievel i el nou món* (1h 20min). Mentre emigra als Estats Units, un jove ratolí rus es separa de la seva família. Vivint als suburbis de Nova York s'enfrontarà a diversos entrebancs fins a trobar la seva família.

1.3. Estudi del target del visitant

L'exposició *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra* està pensada perquè al visitant se li proporcionin les eines suficients per entendre la vida i el personatge de Maya Deren, però alhora si es vol aprofundir en ella, se li donen també material suficient per a fer-ho, a través d'explicacions complementàries al catàleg, web o aplicació específica.

Així doncs l'exposició està pensada per a qualsevol persona que tingui interès a descobrir a Maya Deren i la seva aportació al món del cinema. Per tant, és pensada per a un públic al qual agrada el cinema, les avantguardes i el món de l'art. Però també per a tot aquell que té interès per descobrir els personatges femenins que han participat activament i s'han deixat enrere en la història de la humanitat.

1.4. Ubicació i polítiques exposició del lloc

La ubicació és en la sala 3 del CaixaForum de Barcelona, un espai que mesura 116 x 35 m. Com que era excessivament gran, es va decidir partir-la per la meitat 58 x 25 m. Així la sala 3 podria tindre dues exposicions simultànies. Tot i això l'espai es quedava un xic gran, és per això que es va decidir reduir fins a les columnes i es queda en 58 x 27 m, es pot apreciar millor en el plànol adjunt a l'annex 8.

L'actuació de la Fundació Bancària "la Caixa" en relació amb el seu programa expositiu es concentra en mostres de diferents períodes de la Història de l'Art i els artistes més significatius de cadascun.

Així, el programa dels centres CaixaForum inclou exposicions de les antigues civilitzacions i cultures (Els etruscs, Mòmies egípcies, Mesopotàmia...), art clàssic i modern (William Blake, Goya, Delacroix, Sorolla...), fotografia i cinema (Henri Cartier-Bresson, Lartigue, Méliès, Chaplin, Fellini...), arquitectura (Mies van der Rohe, Palladio, Richard Rogers, Le Corbusier) i art contemporani (especialment al voltant de la Col·lecció d'art

2.2. Recerca de partners i patrons per una possible financiació del projecte

A continuació es proposa un seguit d'institucions i empreses que poden estar interessades a col·laborar en diversos aspectes:

El País col·labora amb capital econòmic a canvi de vendre a la botiga la col·lecció de *Mujeres en la Història* i col·locar els logos com empresa col·laboradora. Es podria també demanar la publicitat en el seu mitjà.

Sennheiser, empresa dedicada al món sonor, ja ha col·laborat anteriorment en l'exposició *Ópera. Poder, pasión y política*.

Jewish Women's Archive, ja que Maya Deren era jueva. Aquesta institució podria intervenir amb les persones que tenen els drets d'autor de les imatges utilitzades per tal que sortís més econòmic o cost zero.

2.3. Coordinació amb els prestadors

L'exposició temporal *Maya Deren: Pel·lícules de Cambra* consta de dues peces originals que van a dins d'una vitrina, amb les respectives mesures de seguretat que es detallen en el document adjunt del Museu del Cinema per la cessió temporal, també es poden llegir a l'apartat 3.4. *Projecte de conservació preventiva*. A part d'aquestes dues peces també s'exposen facsímils de diverses fotografies i material dipositat a *The Maya Deren Collection*, Howard Gotlieb Archival Research Center a Boston University i d'altres materials que no disposa aquest arxiu, es poden llegir en l'apartat 3.1. *Gestió dels permisos i drets de reproducció* on consten les mesures necessàries per a obtenir els permisos d'exhibició i reproducció del material exposat.

En l'annex 10 s'adjunta document del Museu del Cinema per la cessió temporal de projector cinematogràfic Paillard Bolex, model G-816 trifilm i càmera cinematogràfica Paillard Bolex, H-16.

2.4. Coordinació amb els restauradors / conservadors

La restauradora o conservadora en la plantilla del CaixaForum s'encarregarà de realitzar els informes de conservació pertinents per tal d'assegurar que el material cedit pel Museu del Cinema-Col.lecció Tomàs Mallol arriba en bones condicions tant en el moment del muntatge i del desmuntatge. Aquest document serveix per detectar si hi ha hagut algun deteriorament durant el període que s'han prestat i els viatges des del Museu del Cinema-Col.lecció Tomàs Mallol al CaixaForum de Barcelona. Si en algún punt hi ha succeït quelcom s'ha d'avisar i realitzar les mesures pertinents amb l'ajuda de l'asseguradora contractada.

2.5. Coordinació amb les assegurances

Per seguir el conveni establert amb el Museu del Cinema de Girona, ens hem posat en contacte amb una empresa asseguradora d'obres d'art: Poolsegur. Tot i que, després de realitzar els tràmits pertinents, se'ns ha informat que aquesta corredoria d'assegurances no realitza aquesta cobertura a objectes tecnològics (Càmera cinematogràfica i un projector), Poolsegur ha aconseguit que l'asseguradora Liberty Specialty Markets, accepti assegurar els objectes encara que siguin càmeres, atès que són part d'una exposició d'art. Amb les següents cobertures, una assegurança a tot risc de dany físic incloent robatori, espoliació i furt. Cobertura "Clau a Clau".

Incloent cobertures addicionals:

- Institute Cargo Clauses (A).
- Institute Strikes Clauses (Incloent-hi terrorisme en transport).
- Institute War Clauses.
- Institute War Cancellation.
- Institute Radioactive Contamination Exclusion Clause.
- Clàusula de Depreciació o pèrdua de valor de mercat.
- Clàusula de Desaparellament
- Clàusula de Recompra.
- Valor Convingut
- Liquidació de sinistres sense franquícia.

Quedant exclosos els danys als objectes assegurats per avaria mecànica.

S'adjunta còpia de l'assegurança a l'annex 11.

2.6. Coordinació amb l'equip de disseny museogràfic

Les imatges de llindar són abundants a cadascuna de les quatre primeres pel·lícules de Maya Deren: *Lluita fins al cim d'escales i més escales*; camina buscant habitació rere habitació. Deren va filmar el penya-segat i la costa, l'interior i l'exterior, el somni i la realitat. Les subtils transicions entre els estats de consciència van ser centrals en la trama. Per aquest motiu el disseny museogràfic de l'espai està pensat en un format cíclic. A part també inspirat en el Museu de creixement il·limitat de 1939 de Le Corbusier, on les sales es van recargolant com la closca d'un cargol a mesura que necessites més espai. O la distribució interior de les obres en el Museu Guggenheim de Nova York. I Els cercles s'inspiren en una obra d'Installation Art at A-D-O (HomeMadeModern, 2020).

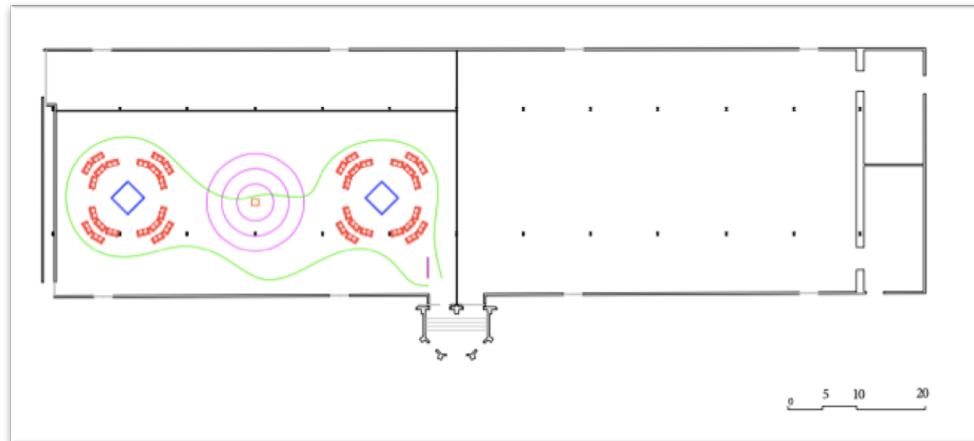
A continuació s'adjunta el plànol de la sala amb la distribució del material. Dins l'espai hi trobem un mur a l'esquerra on es descriu breument la vida de Maya Deren (Color rosa), al terra hi haurà vinils de petjades (Color verd), les pel·lícules estan projectades en parets (Color blau) davant hi haurà 5 sofàs (Color vermell), les diverses fotografies i les seves explicacions són els cercles roses, al mig d'aquests hi ha una vitrina amb el material cedit pel Museu del Cinema de Girona (Color taronja).

Pel que fa a l'estructura dels cercles la vitrina central fa 1 m², entre cada cercle hi ha 1'75 m, des del mig de la vitrina al primer cercle hi ha 4'5 m, juntament amb el segon són 8 m i el tercer 11'5 m. El perímetre del primer cercle són 14'13 m, el segon 25'12 m i finalment el tercer 36'11 m. Cada cercle disposa de lones impreses amb la informació dividides en colors segons la subdivisió de la narració de Maya Deren: Groc (*En trànsit: dues cultures, dos mons*), rosa (*L'educació americana*), blau (*Autorretrat*), verd (*El despertar Revolucionari*), lila (*Contactes culturals*), taronja (*Descobrimet del Cinema com la plataforma perfecta d'expressió*), marró (*El món des de l'objectiu d'una Bolex H-16*) i gris (*El Voudoun i la cultura Haitiana*).

Entre cada color hi ha un espai de 0'75 m per propiciar el pas, en alguns casos la distància varia i estan marcats amb circumferències. En el segon cercle són 0'58m. En el tercer tots són de 4'66 m. Aquesta estructura està motoritzada de manera que mou lentament els cercles individualment.

Les parets on es projecten els films medeixen 3'2 m i es distribueixen la següent forma (D'esquerra a dreta): 0'2 m de marge, 1'6 m de pantalla, 0'2 m de marge tot seguit 1'3 m amb el material fotogràfic per completar el film i 0'2 m de marge. Davant les projeccions es troben cinc sofàs d'uns 2 m per tal de fer més còmode la visualització del material filmic, ja que en

alguns casos superen els 10 minuts. Per als films que són sonors aprop hi ha el dispositiu necessari perquè amb els auriculars que es distribueixen a l'entrada permeti escoltar el film, sense intervenir amb l'ambient de la sala i no alterar la percepció de la visualització del film, ja que amb campanes sonores sol interferir un so amb l'altre.



(Fig 71) Plànol sala exposició. [Plànol] Elaboració propia.

Per la composició del disseny promocional de l'exposició, s'ha decidit posar el títol del mateix ample que el nom de Maya Deren i la imatge d'ella per tal d'igualar el nom tipogràfic amb la imatge, fent la similitud amb la mida de la persona. S'ha utilitzat el subtítol amb una altre estil més fi per crear una jerarquia segons la tipografia i mida per classificar la informació. Aquest mateix recurs també s'utilitza en l'any i data de l'exposició.

Es realitza una analogia dels colors que s'utilitzen en la imatge de Deren amb les mans per fer creure que ella ha escrit aquesta citació. Aquesta cita ocupa el color negre que ocuparia la imatge de Maya Deren en l'altra pàgina fent pensar que el que ha escrit és el que passa pel seu cap.

Tot seguit s'adjunten les propostes tant per les banderoles penjades als fanals, com els fulletons informatius de les activitats complementàries, el disseny del material a sala, les cartel·les escrites en català, castellà i anglès. Per la realització del *mockups* s'han utilitzat els webs *Freepik* i *Unblast*.



(Fig 72) Banderoles publicitàries de l'exposició. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 73) Detall de les banderoles publicitàries de l'exposició. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 74) Publicitat de l'exposició en un bus. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 75) Cartell publicitari exposició. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 76) Cara del Flyer publicitari de les activitats complementàries. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 77) Dors del Flyer publicitari de les activitats complementàries. [Disseny] Elaboració pròpia.

Maya Deren

PEL·LÍCULES DE CAMBRA



Maya Deren a la Pel·lícula *Meshes of The Afternoon*

Elenora Derenkowsky, anomenada així per l'actriu italiana Elenora Duse, o més coneguda com a **Maya Deren**, va néixer a Kiev, Ucraïna, el 29 d'abril de 1917, filla de Marie Fiedler i Solomon Derenkowsky. A causa de la pressió dels pogroms contra els jueus residents a Ucraïna, els Derenkowsky surten el 1922 de Kiev cap a Nova York a través de Polònia i França.

Va ser directora de cinema experimental, ballarina, poeta, coreògrafa, etnògrafa, crítica, escriptora, teòrica del cinema d'avanguardia. Va esdevenir una de les figures claus del **cinema nord-americà underground** i de **avantguarda** dels anys quaranta del segle passat.

Una de les seves obres que van influenciar el panorama del cine va ser el curtmetratge de *Meshes of the Afternoon*, guardonat amb el «*Gran Premi Internacional de Cinema en 16 mm, Classe Experimental*» a Cannes.

Finalment Maya mor sobtadament d'una hemorràgia cerebral a l'edat de quaranta-quatre anys el 13 d'octubre de 1961.

Elenora Derenkowsky, llamada así por la actriz italiana Elenora Duse, o más conocida como **Maya Deren**, nació en Kiev, Ucrania, el 29 de abril de 1917, hija de Marie Fiedler y Solomon Derenkowsky. Debido a la presión de los pogromos contra los judíos residentes en Ucrania, los Derenkowsky salen en 1922 de Kiev hacia Nueva York a través de Polonia y Francia.

Fue directora de cine experimental, bailarina, poeta, coreógrafa, etnógrafa, crítica, escritora, teórica del cine de vanguardia. Se convirtió en una de las figuras claves del **cine norteamericano underground** y de **vanguardia** de los años cuarenta del siglo pasado.

Una de sus obras que influenciaron el panorama del cine fue el cortometraje de *Meshes of the Afternoon*, galardonada con el «*Gran Premio Internacional de Cine en 16 mm, Clase Experimental*» en Cannes.

Finalmente Maya murió repentinamente de una hemorragia cerebral a la edad de cuarenta y cuatro años el 13 de octubre de 1961.

Elenora Derenkowsky, named in honour of the Italian actress Elenora Duse, or more commonly known as **Maya Deren**, was born in Kiev, Ukraine, on April 29, 1917, daughter of Marie Fiedler and Solomon Derenkowsky. Due to pressure from the pogroms against Jews living in the Ukraine, the Derenkowsky left Kiev for New York in 1922 crossing Poland and France.

She was an experimental film director, dancer, poet, choreographer, ethnographer, critic, writer, and avant-garde film theorist. She became one of the key figures of American underground and avant-garde cinema of the 1940s.

One of her works that influenced the film scene was the short film *Meshes of the Afternoon*, which won the "International Grand Prix for 16 mm films, Experimental Class" at Cannes.

Maya finally died suddenly from a brain hemorrhage at the age of forty-four on October 13, 1961.

(Fig 78) Cara del mur principal que es situa a l'entrada de l'exposició. [Disseny] Elaboració pròpia.

Organització i producció

Museu de Girona
(Agència Catalana del Patrimoni cultural)

Direcció:

Carme Clusellas
Comissariat:
Adrià Boix

Recerca Científica:

Coordinació:
Aurèlia Carbonell
MÀria de Lluç Serra

Documentació:

Adrià Boix

Soport tècnic:

Carme Martíell
Antoni Monturrol

Disseny gràfic:

Adrià Boix
Miquel

Disseny expositiu:

Adrià Boix

Conservació i restauració:

Centre de Restauració de Béns
Mòbils de Catalunya (CREDMC)

Muntatge:

Ignasi Arévalo
Antoni Monturrol
Lara Roca
3G Pintors
Eustèria Creixans
Estructures Forts
Viducus

Assegurances:

Asselca
Confile
Helvetia
March JLT

Transports d'obres:

Feltrero
TTI

Assessorament Lingüístic:

Raven Victoria Perich Minguiñón

Difusió i Comunicació:

Adrià Boix

Activitats:

Adrià Boix
Fotografes i audiovisuals:
Alamy

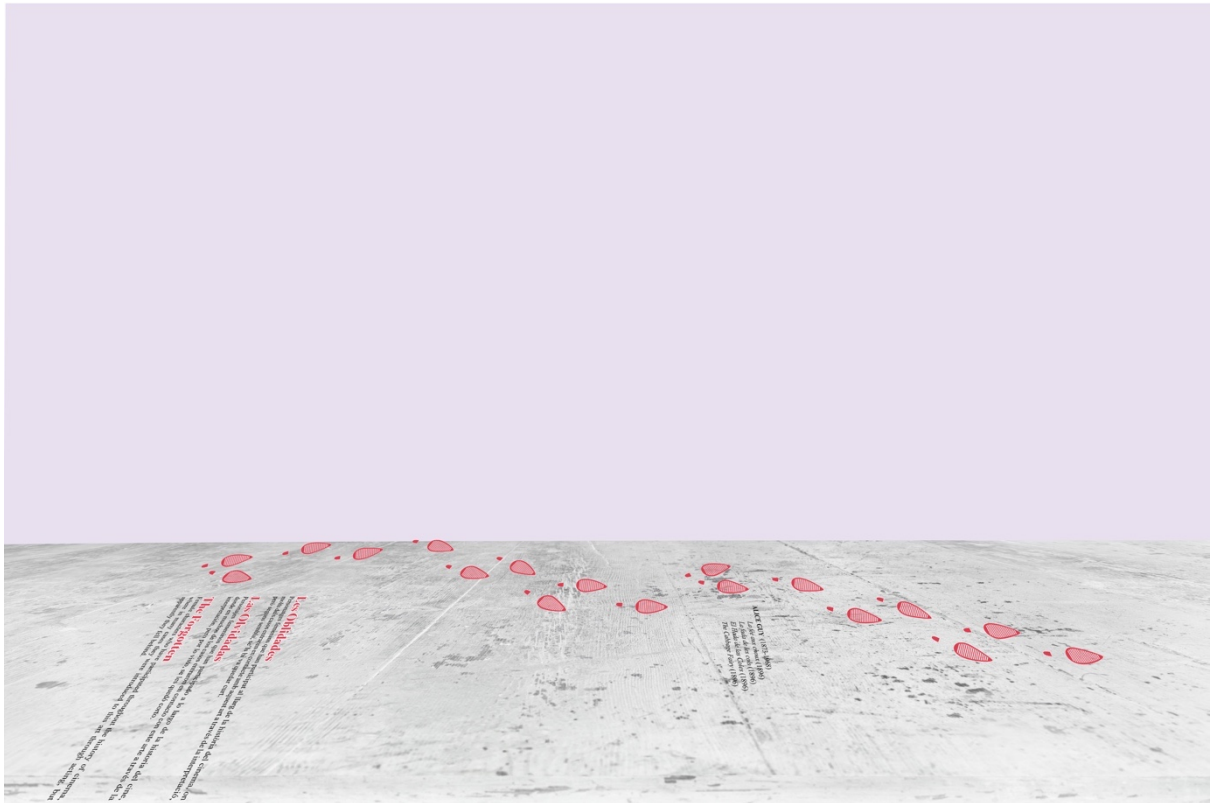
Prestadors:

Museu del Cinema de Girona
Boston

Agraïments:

LOGOS

(Fig 79) Dors del mur principal que es situa a l'entrada de l'exposició. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 80) Vinils sobre les Oblidades. [Disseny] Elaboració pròpia.

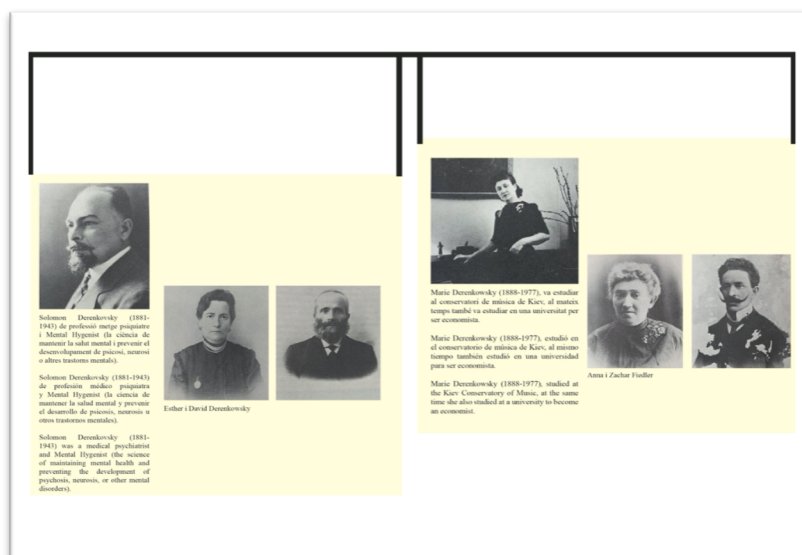


(Fig 81) Exemple de les parets on es visualitzen els films a l'exposició. [Disseny] Elaboració pròpia.

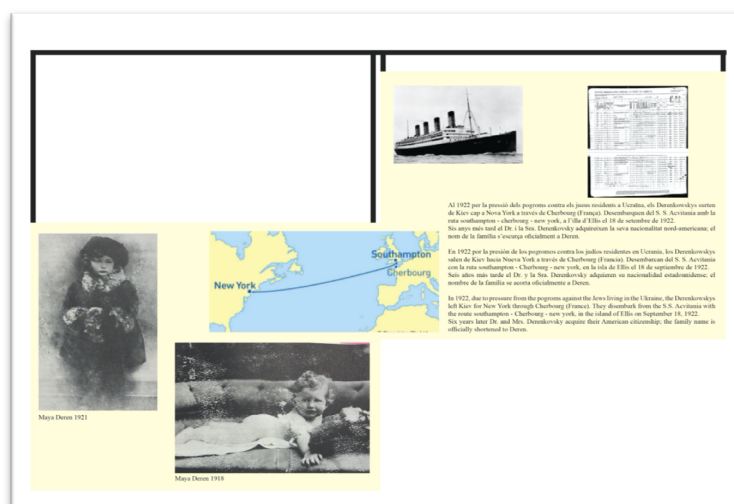
Cada cercle disposa de lones impreses amb la informació dividides en colors segons la subdivisió de la narració de Maya Deren: Groc (*En trànsit: dues cultures, dos mons*), rosa (*L'educació americana*), blau (*Autorretrat*), verd (*El despertar Revolucionari*), lila (*Contactes culturals*), taronja (*Descobriments del Cinema com la plataforma perfecta d'expressió*), marró (*El món des de l'objectiu d'una Bolex H-16*) i gris (*El Voudoun i la cultura Haitiana*).



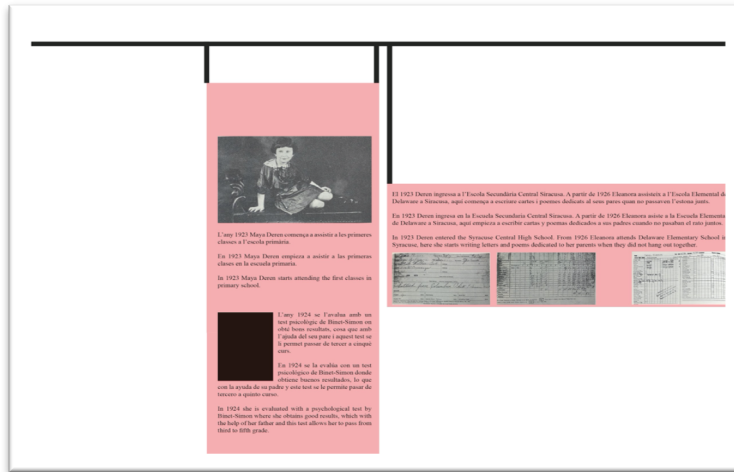
(Fig 82) Primer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



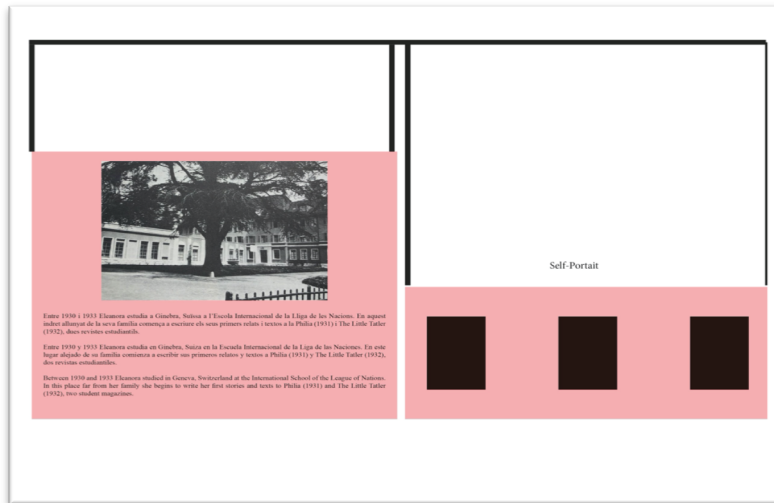
(Fig 83) Lones del primer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



(Fig 84) Lones del primer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



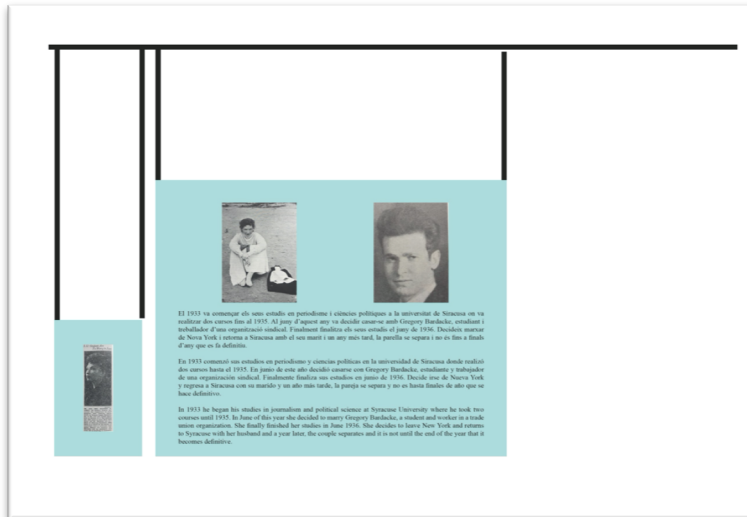
(Fig 85) Lones del primer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



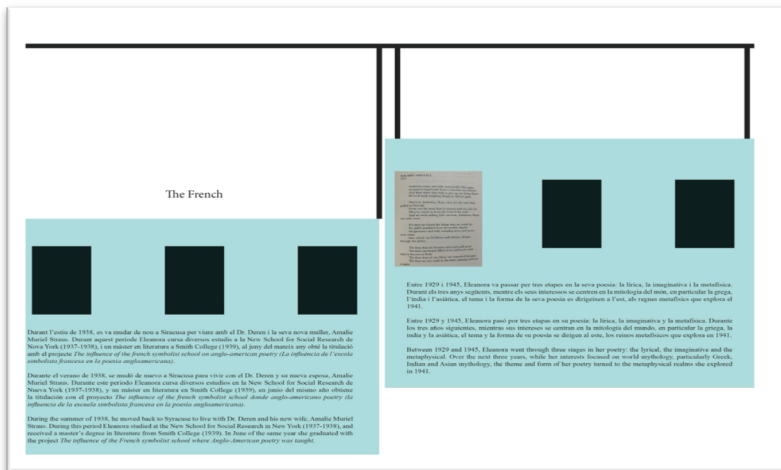
(Fig 86) Lones del primer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



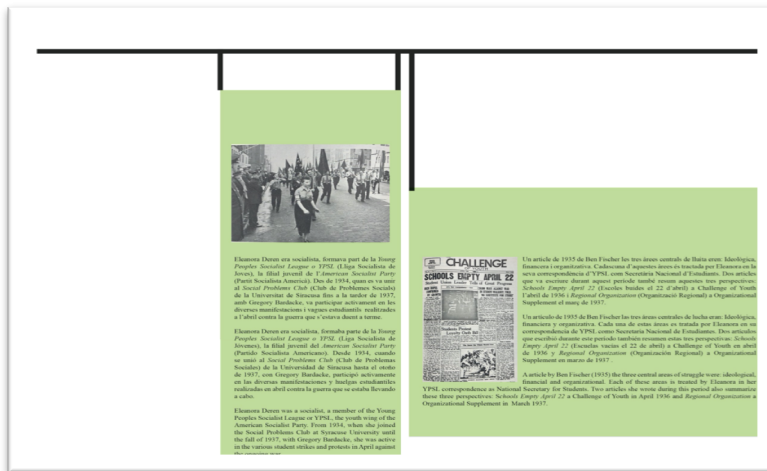
(Fig 87) Segon cercle. [Disseny] Elaboració propia.



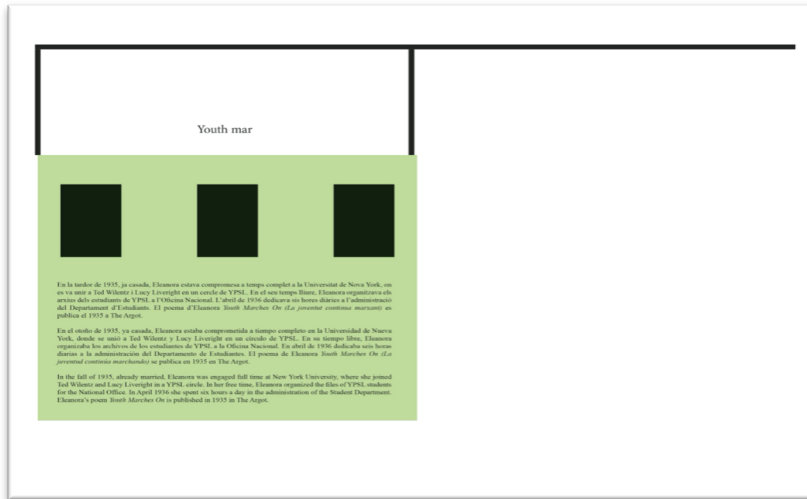
(Fig 88) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



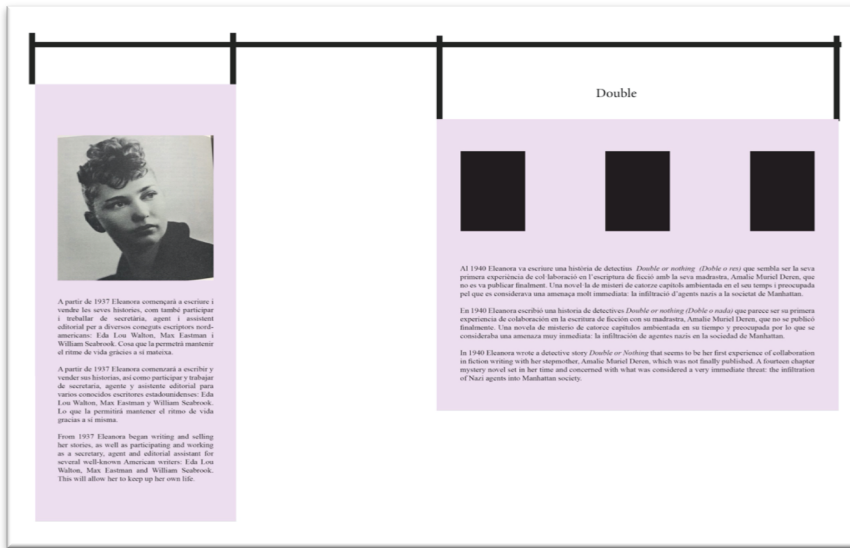
(Fig 89) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



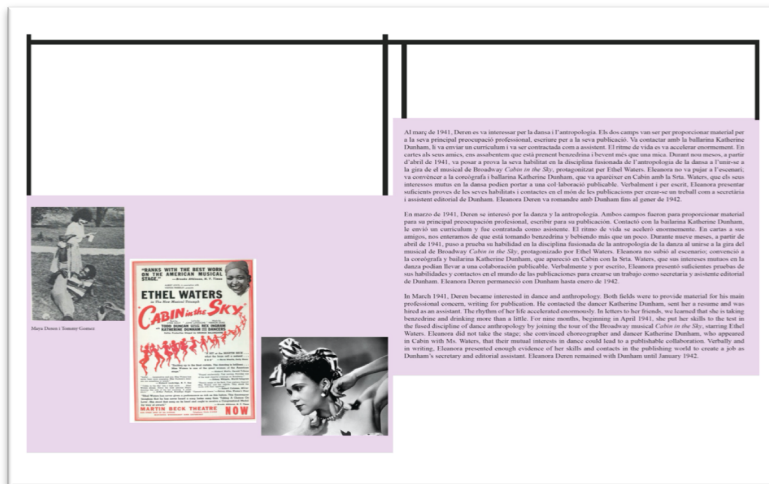
(Fig 90) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



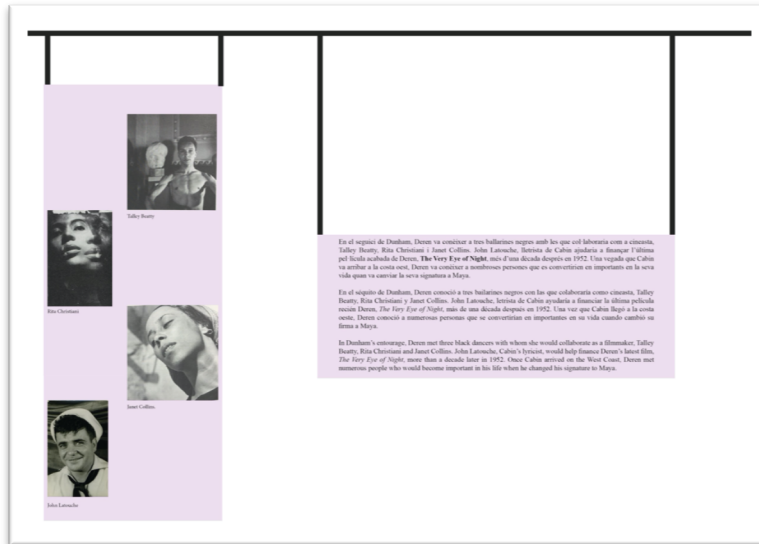
(Fig 91) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



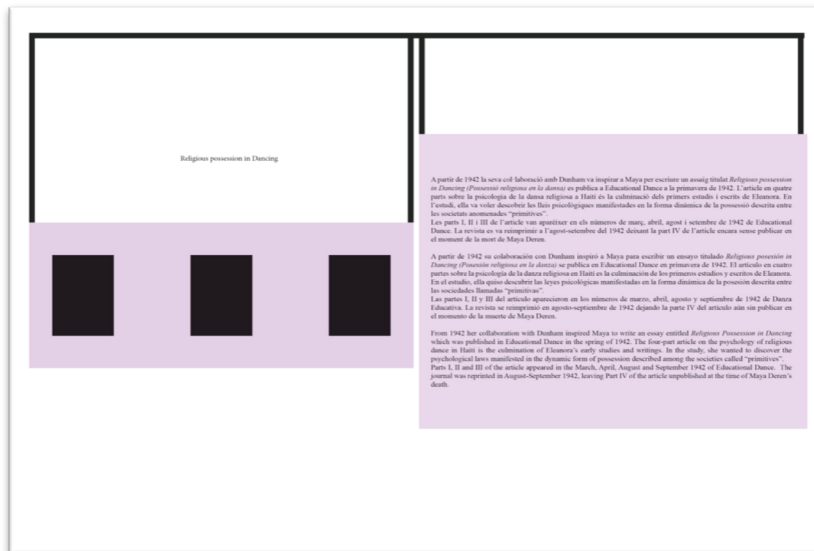
(Fig 92) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 93) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



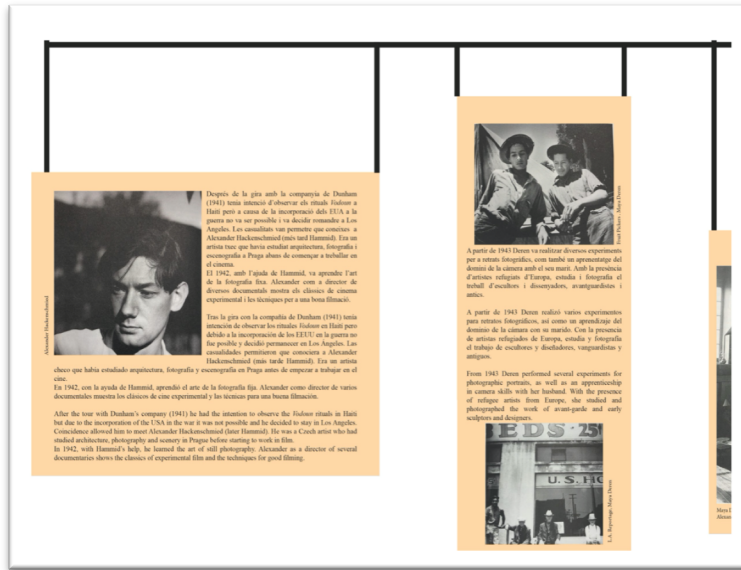
(Fig 94) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració propia.



(Fig 95) Lones del segon cercle. [Disseny] Elaboració propia.



(Fig 96) Tercer cercle. [Disseny] Elaboració Pròpia.



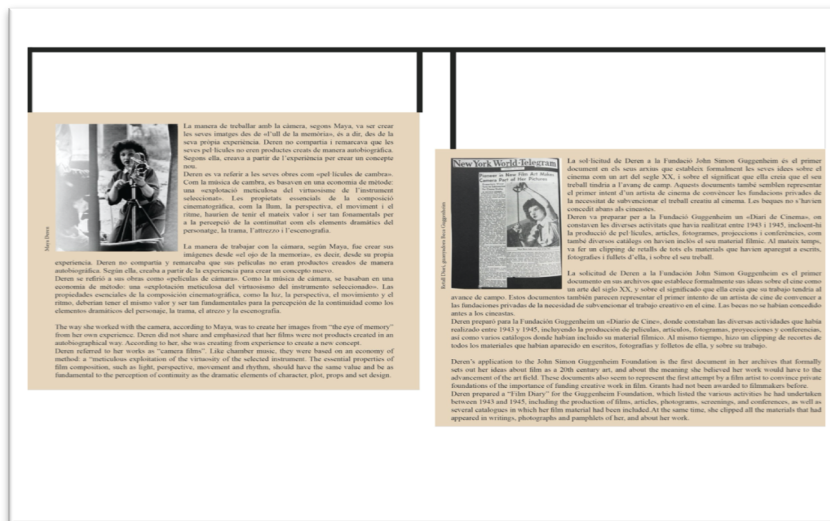
(Fig 97) Lones del tercer cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



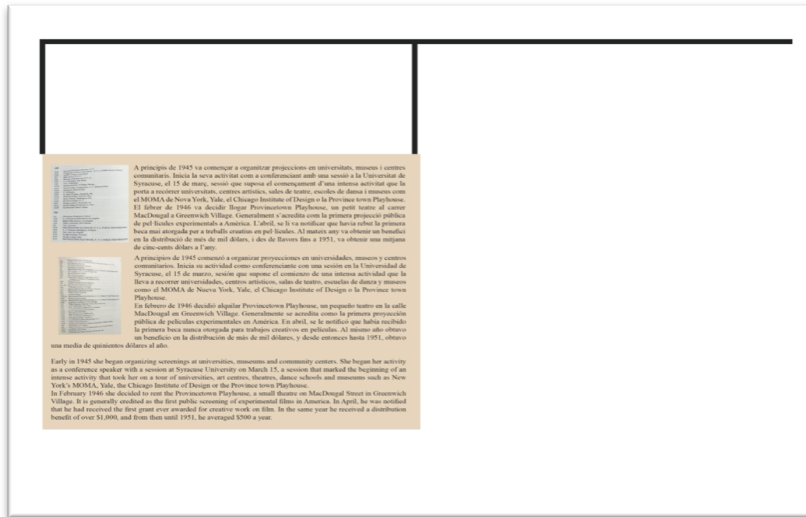
(Fig 98) Lones del tercer cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 99) Lones del tercer cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 100) Lones del tercer cercle. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 101) Lones del tercer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



(Fig 102) Lones del tercer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



(Fig 103) Lones del tercer cercle. [Disseny] Elaboració propia.



(Fig 104) Paret on es visualitza el Film *Meshes of the Afternoon*. [Disseny] Elaboració pròpia.

Meshes of the Afternoon (1943)
16mm 14 Mins B/N
Música de Teiji Ito afegida el 1959
Actors: Maya Deren, Alexander Hammid
Preu: 274'95

«Vaig començar pensant en termes d'una càmera subjectiva, un que mostrés només el que podia veure per mi mateixa sense l'ajuda de miralls i que es mogués per la casa com si fos un parell d'ulls, detenint amb interès aquí i allà, obrint portes i així successivament.» -Maya Deren.

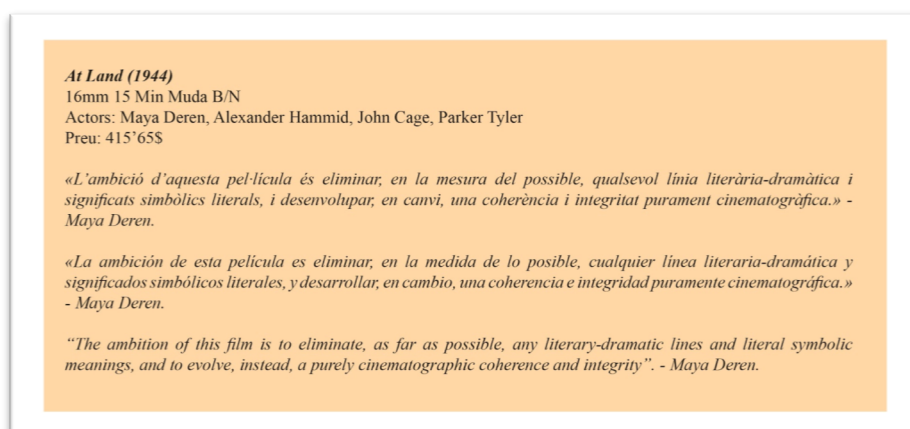
«Empecé pensando en términos de una cámara subjetiva, uno que mostrara sólo lo que podía ver por mí mismo sin la ayuda de espejos y que se moviera por la casa como si fuera un par de ojos, deteniendo con interés aquí y allí, abriendo puertas y así sucesivamente.» -Maya Deren.

"I started out by thinking in terms of a subjective camera, one that would show only that which I could see by myself without the aid of mirrors and which would move through the house as if it were a pair of eyes, pausing with interest here and there, opening doors and so on." - Maya Deren.

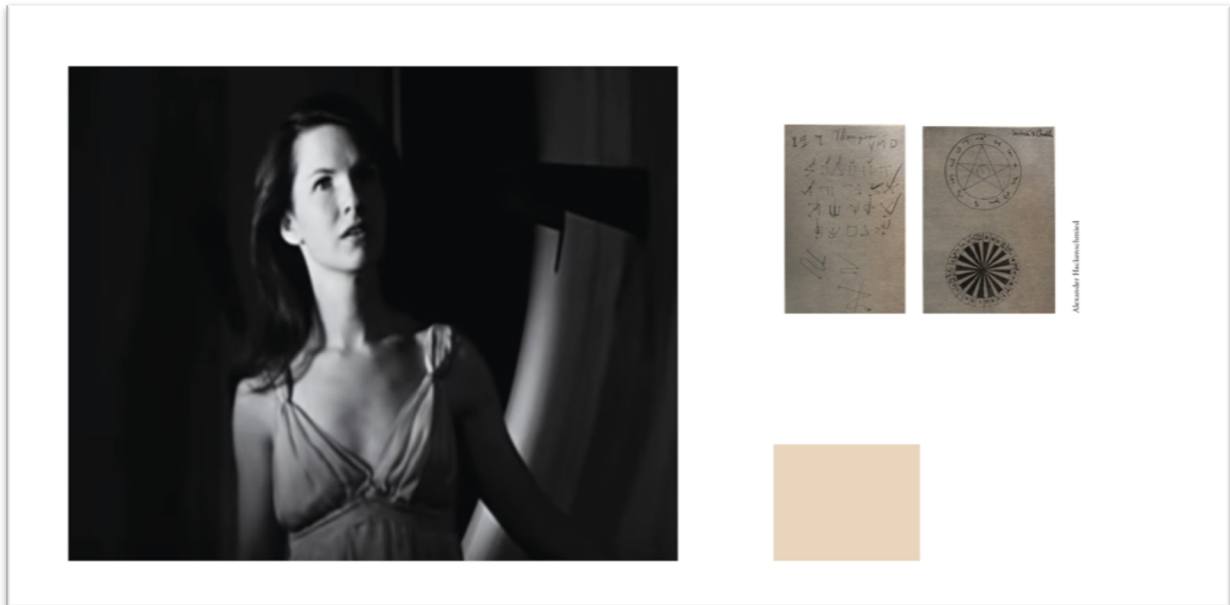
(Fig 105) Cartel·la del Film *Meshes of the Afternoon*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 106) Paret on es visualitza el Film *At Land*. [Disseny] Elaboració pròpia.



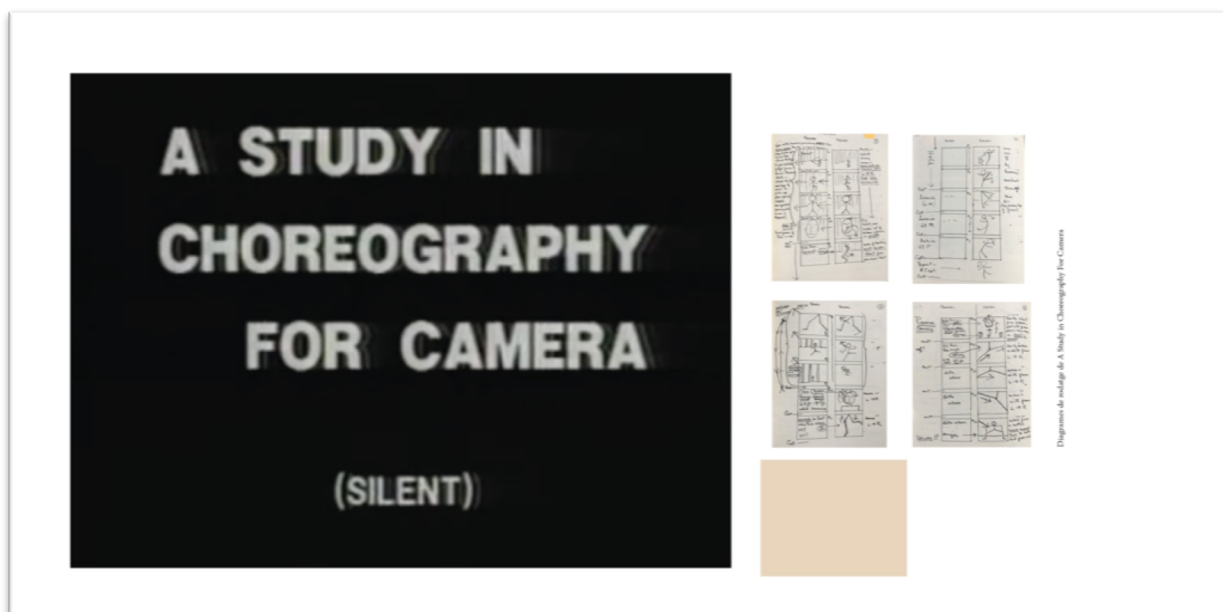
(Fig 107) Cartel·la del Film *At Land*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 108) Paret on es visualitza el Film *Witch's Cradle*. [Disney] Elaboració pròpia.



(Fig 109) Cartel·la del Film *Witch's Cradle*. [Disney] Elaboració pròpia.



(Fig 110) Paret on es visualitza el Film *A Study Choreography For Camera*. [Disseny] Elaboració pròpia.

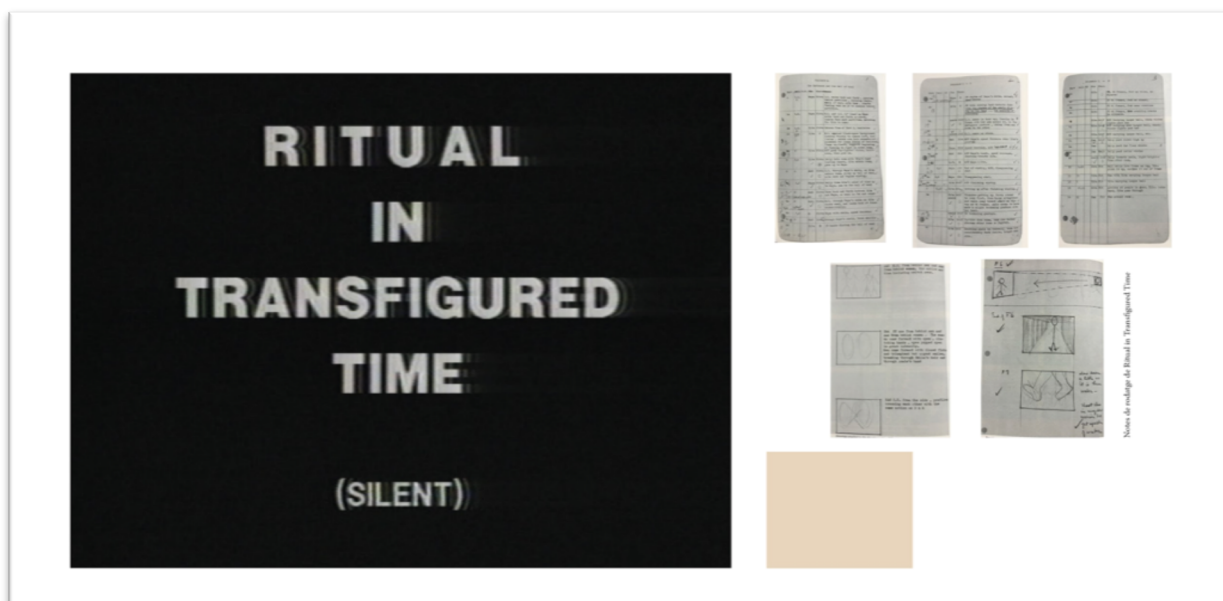
A Study Choreography For Camera (1945)
 16mm, 3 Min muda B/N
 Actor: Talley Beatty
 Preu: 160'04\$

«La majoria de les pel·lícules de dansa són registres de danses que van ser originalment dissenyades per a l'espai escènic teatral i per al punt de vista fix del públic. Com a màxim, quan la càmera actua com un públic mòbil —es a dir, quan s'acosta als primers plans o mira des del costat—, aquesta mobilitat de la vista només té un efecte superficial sobre el disseny espacial i els moviments de la mateixa dansa. En aquesta pel·lícula he intentat col·locar a un ballari en un espai cinematogràfic il·limitat. A més, comparteix, amb la càmera, una responsabilitat de col·laboració en els moviments mateixos. Aquesta és, en altres paraules, una dansa que només pot existir al cinema». - Maya Deren, sol·licitud per Rockefeller, agost de 1945.

«La mayoría de las películas de danza son registros de danzas que fueron originalmente diseñadas para el espacio escénico teatral y para el punto de vista fijo del público. Como máximo, cuando la cámara actúa como un público móvil —es decir, cuando se acerca a los primeros planos o mira desde el lado—, esta movilidad de la vista sólo tiene un efecto superficial sobre el diseño espacial y los movimientos de la misma danza. En esta película he intentado colocar a un bailarín en un espacio cinematográfico ilimitado. Además, comparte, con la cámara, una responsabilidad de colaboración en los movimientos mismos. Esta es, en otras palabras, una danza que sólo puede existir en el cine.» - Maya Deren, solicitud por Rockefeller, agosto de 1945.

"Most dance films are records of dances which were originally designed for the theatrical stage space and for the fixed stage-front point of view of the audience. At most, when the camera acts as a mobile audience-eye — when it approaches into close-ups or watches from the side — this mobility of view has only a superficial effect upon the spatial design and movements of the dance itself. In this film I have attempted to place a dancer in an limitless, cinematographic space. Moreover, he shares, with the camera, a collaborative responsibility for the movements themselves. This is, in other words, a dance which can exist only on film. - Maya Deren, request by Rockefeller, August 1945.

(Fig 111) Cartel·la del Film *A Study Choreography For Camera*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 112) Paret on es visualitza el Film *Ritual In Transfigured Time*. [Disseny] Elaboració pròpia.

Ritual in Transfigured Time, La pel·lícula es va estrenar el primer de juny de 1946 com a ***Ritual and Ordeal (Ritual i Prova)***.
 16mm, 14 Min, muda B/N
 Actors: Rita Christiani, Maya Deren, Anaïs Nin, Frank Westbrook, Gore Vidal
 Preu: 993'67\$

«La cámara lenta pot ser portada a les activitats més casuals per revelar-hi una textura de complexos emocionals i psicològics. Per exemple, el curs d'una conversa es caracteritza normalment per indecisions, desafiaments, vacil·lacions, distraccions, ansietats, i altres subtons emocionals. En realitat aquests són tan fugaçs com per ser invisibles. Però les exploracions de la fotografia a càmera lenta, l'agonia de la seva anàlisi, revela, en una situació tan aparentment casual, un profund complex humà». - Maya Deren, *An Anagrama d'Idees sobre Art, Forma i Cinema*.

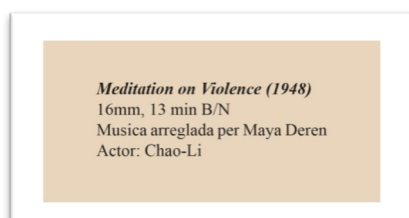
«La cámara lenta puede ser llevada a las actividades más casuales por revelarse una textura de complejos emocionales y psicológicos. Por ejemplo, el curso de una conversación se caracteriza normalmente por indecisiones, desafíos, vacilaciones, distracciones, ansiedades, y otros subtonos emocionales. En realidad estos son tan fugaces como para ser invisibles. Pero las exploraciones de la fotografía a cámara lenta, la agonía de su análisis, revela, en una situación tan aparentemente casual, un profundo complejo humano». - Maya Deren, *An Anagrama de Ideas sobre Arte, Forma y Cine*.

"Slow motion can be brought to the most casual activities to reveal in them a texture of emotional and psychological complexes. For example, the course of a conversation is normally characterized by indecision, defiances, hesitation, distraction, anxieties, and other emotional undertones. In reality these are so fugitive as to be invisible. But the explorations of slow motion photography, the agony of its analysis, reveals, in such a ostensibly casual situation, a profound human complex." - Maya Deren, *An Anagram of Ideas about Art, Form and Film*.

(Fig 113) Cartel·la del Film *Ritual In Transfigured Time*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 114) Paret on es visualitza el Film *Meditation On Violence*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 115) Cartel·la del Film *Meditation On Violence*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 116) Paret on es visualitza el Film *The Very Eye Of Night*. [Disseny] Elaboració pròpia.

The very eye of night (L'ull de la nit, 1958)
 16mm, 13 min B/N
 Música Teiji Ito
 Actors: Don Freisinger, Richard Sandifer, Patricia Ferrier, Bud Bready, Genaro Gomez, Barbara Levin, Richard Englund, Rosemary Williams, Phillip Salem.

Compaginant la seva tasca a la Creative Film Foundation i va realitzar un curt, anomenada per Maya com «Ballet de la nit», una col·laboració amb la Metropolitan Opera Ballet School, sota la direcció del ballari i coreògraf Antony Tudor i amb música de Teiji Ito. Estrenada a Haití.

Compaginando su labor en la Creative Film Foundation y realizó un corto, denominada por Maya como «Ballet de la noche», una colaboración con la Metropolitan Opera Ballet School, bajo la dirección del bailarín y coreógrafo Antony Tudor y con música de Teiji Ito. Estrenada en Haití.

At the same time, she worked at the Creative Film Foundation and made a short film, called "Ballet of the Night" by Maya, a collaboration with the Metropolitan Opera Ballet School, under the direction of dancer and choreographer Antony Tudor and with music by Teiji Ito. First shown in Haiti.

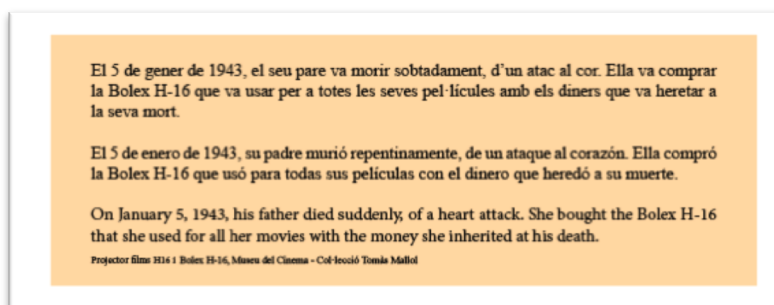
(Fig 117) Cartel·la del Film *The Very Eye Of Night*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 118) Paret on es visualitza el Film *Divine horsemen: The Living Gods of Haiti*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 119) Cartel·la del Film *Divine horsemen: The Living Gods of Haiti*. [Disseny] Elaboració pròpia.



(Fig 120) Cartel·la vitrine Bolex H-16. [Disseny] Elaboració pròpia.

2.7. Coordinació de tots els actors en l'edició del catàleg

Per a aquesta exposició no s'ha plantejat la creació d'un catàleg tot i que hi ha els textos suficients per a realitzar-la. En aquest cas en concret s'ha pensat la realització d'una aplicació per dispositius mòbils, que es descarregaria amb un codi QR o, un enllaç a la web, a l'entrada de l'exposició per tal d'aprofundir el coneixement sobre l'artista i evitar massa explicació.

Els textos que apareixen en l'annex 1 són un simulacre del material que s'enviaria a la persona encarregada de dur a terme el catàleg i l'aplicació de l'exposició. Abans de cada text s'indica d'on s'ha extret el material que ha sigut traduït per Adrià Boix.

2.8. Coordinació amb l'empresa de vending o botiga del museu per definir la línia dels productes

Tot seguit s'exposa material que podria vendre a l'exposició:

- *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works* per Veve A. Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman. Diverses entregues de la seva biografia.
- *El Universo Dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* de Carolina Martínez.
- *Experimental Films*, DVD.
- *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, DVD
- *In The Mirror of Maya Deren* de Martina Kudlacek, DVD
- *Maya Deren* de Carlos Tejeda, pertany a la col·lecció Mujeres de la historia de El País.
- Col·lecció *Mujeres de la Historia* de El país.
- Diversos objectes amb fotografies seves o fotogrames de les diverses pel·lícules realitzades com: pòsters i postals, clauers, imants, punts de llibre, camisetes, tote bags, impressions a la carta, llibretes o calendaris.

3. COORDINACIÓ DE LA PRODUCCIÓ

3.1. Gestió dels permisos i drets de reproducció

Primer de tot s'ha cal posar-se en contacte amb Howard Gotlieb Archival Research Center de la Boston University Libraries i notificar que els arxius que s'han demanat per a fotocopiar es té la intenció de publicar material d'una col·lecció que resideix en el centre. En els casos en què el centre no té drets d'autor, s'ha de presentar la sol·licitud del formulari de *Notificació d'intenció de publicació*. També serà necessari obtenir el permís per publicar directament de l'autor o persona que tingui els drets reservats. En els casos en que la universitat disposi dels drets es pot fer una sol·licitud específica per escrit per al dret a publicar en el *Permís de publicació*. La Universitat de Boston no assumeix cap responsabilitat per la violació dels drets d'autor o dels drets de publicació del manuscrit en poder de l'escriptor, hereus, executors o cessionaris.

Amb les imatges utilitzades que no formen part d'aquesta col·lecció s'enviarà un formulari estàndard per tal de realitzar reproduccions y exhibició a l'exposició temporal. En cas de no arribar a un acord s'estudiarà la possibilitat de seleccionar un altre material adient.

En els annexos 12 i 13 s'adjunten els documents plantilla de la gestió dels permisos dels drets d'imatge.

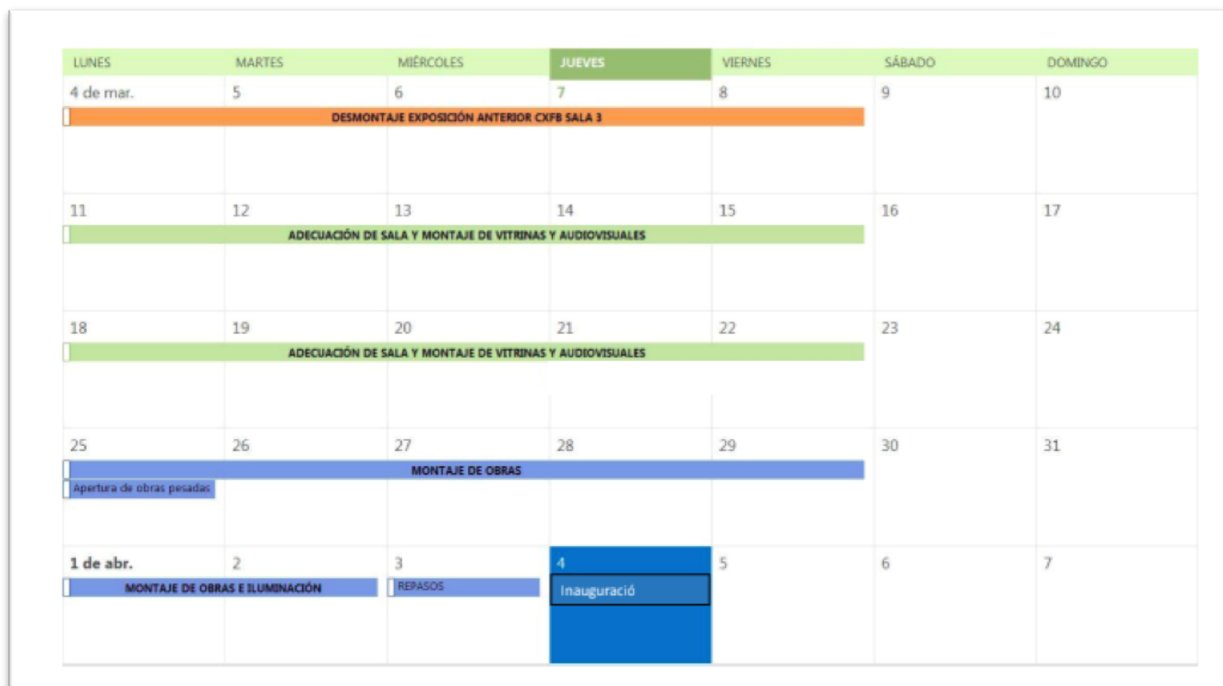
3.2. Cronograma detallat de transport de les peces

A causa de les circumstàncies excepcionals l'empresa destinada al transport i a la protecció del material cedit per l'exposició no ha tornat resposta. És per això que veient altres projectes similars el material seria recollit al matí a la institució que el cedeix, amb la seva manipulació i adequació pel transport, i a la tarda del mateix dia seria entregat a les instal·lacions del CaixaForum de Barcelona.

3.3. Cronograma detallat del muntatge expositiu

Els muntatges tenen una duració aproximada d'un mes, entre que es desmunta l'exposició anterior i que es fa el nou projecte. Es treballa amb el mínim temps d'antelació i durada de muntatge possible per tal de maximitzar el temps que l'exposició està oberta al públic. Per aquest motiu, el muntatge habitualment finalitza el dia abans de la inauguració. Es treballa de dilluns a divendres.

La primera setmana es realitza el desmuntatge de l'antiga exposició. Les setmanes segona i tercera es comença l'adequació de la sala i el muntatge de les vitrines i audiovisuals. Finalment la setmana quarta i mitja de la setmana cinqueña, abans de l'obertura es munten les obres i la il·luminació, el dia anterior es fa un repàs general que tot estigui al seu lloc.



(Fig 121) Cronograma del muntatge expositiu. [Taula] CaixaForum de Barcelona.

3.4. Projecte de conservació preventiva

Segons el conveni realitzat amb el Museu del Cinema de Girona s'han establert diverses mesures preventives per a la perfecta conservació de les dues peces cedides: càmera cinematogràfica Paillard Bolex H-16 i projector cinematogràfic Paillard Bolex, model G-816 trifilm:

Embalatge

Les peces viatjaran desmuntades si s'escau, amb embolcalls individuals de plàstic de bombolles, i protecció exterior de cartró o plàstic rígid.

Manipulació, utilització o desament

No es podrà usar cap sistema de fixació, de neteja, d'exposició o manipulació que pugui perjudicar o danyar el préstec. Sense autorització escrita del prestador no es podrà reparar o

examinar científicament el préstec excepte que aquests tractaments fossin necessaris per assegurar la protecció immediata dels objectes a causa d'un accident.

Condicions ambientals de la sala

50 % humitat (+ 5%)

20°C de temperatura (+ 3°C)

Seguretat a la sala

Exposició amb vitrines o catenària que impedeixi l'accés del públic.

Vigilància mentre està oberta l'exposició al públic.

Alarma antiincendis

Sistema antirobatori

4. DIFUSIÓ DE L'EXPOSICIÓ

4.1. Definir l'estratègia de comunicació

Per cada exposició es dissenya un pla comercial de màrqueting específic amb accions de captació, acords i altres col·laboracions rellevants segons la temàtica i els targetes d'interès.

Així doncs l'estratègia de comunicació del CaixaForum és la utilització de les xarxes socials que s'expliquen en l'apartat 4.3. *Gestió de la feina del community manager*. A part també es coneix que el CaixaForum de Girona es promoció al Dossier d'oferta cultural que realitza trimestralment la ciutat, així doncs és el Caixaforum com a institució realitza la seva promoció mitjançant dossiers d'oferta cultural que es realitzen trimestralment a les ciutats on té presència la institució. En el cas de Barcelona apareix a l'oferta turística de cultura a la web de l'Ajuntament i a *APROPA CULTURA*, que és una iniciativa oberta a la participació de tots els equipaments culturals d'àmbit català, i compta amb el suport i la col·laboració de les principals Institucions Públiques Catalanes.

Tambe es es realitzen notes i rodes de premsa, destacats en mitjans impresos, entrevistes... a diversos mitjans de comunicació a premsa generalista i especialitzada, ràdio i televisió.

A part s'utilitza la publicitat d'arreu de la ciutat com banderoles als fanals, mupis, opis, marquesines, autobusos... i entre d'altres espais. Al mateix temps també es fa senyalització en el centre.

4.2. Avaluar els resultats de la difusió

Segons la Comissió Europea a l'*annex II - Difusió i aprofitament dels resultats d'Erasmus + Programme Guide*, els resultats del projecte poden ser de naturalesa diversa i consten de resultats concrets (tangibles), així com d'habilitats i experiències personals adquirides tant pels organitzadors del projecte com pels participants (resultats intangibles), que he adaptat per a una exposició temporal, els resultats tangibles poden ser els següents:

Solucionar el desconeixement, per part del públic, de personatges femenins al llarg de la història del cinema. Creació d'intrigues a investigadors per tal de realitzar investigacions sobre més personatges femenins. Informes d'avaluació sobre l'extensió de la difusió per xarxes socials. Documentar les estratègies i els processos per tal de difondre a un públic més gran.

Els resultats intangibles en canvi són:

Coneixements o l'experiència adquirits pels participants, una major sensibilització cultural. Els resultats intangibles solen ser més difícils de mesurar. L'ús d'entrevistes, qüestionaris, proves, observacions o mecanismes d'autoavaluació pot ajudar a registrar aquest tipus de resultats.

4.3. Gestió de la feina del community manager

Les xarxes socials (Twitter, Instagram o Facebook) dels diversos CaixaForum repartits per tota Espanya com la principal del CaixaForum es dediquen a fer promoció de les exposicions que hi ha arreu del territori nacional, mitjançant fotografies, vídeos o publicacions. Aquesta feina s'entén que l'assumeix el personal de la plantilla, i segueix les directrius preestablertes de la institució. Com a millora es podria sol·licitar més presència a les xarxes, amb més publicacions.

5. AVALUACIÓ DE L'EXPOSICIÓ

5.1. Gestió dels mètodes d'avaluació de la satisfacció del públic

Aquest apartat és clau per entendre si l'exposició ha complert amb els seus objectius, és important que la persona encarregada de la gestió dels mètodes d'avaluació de la satisfacció del públic tingui les vies de comunicació suficients per estar al corrent i comprendre les decisions preses per les diverses àrees del projecte d'exposició, a part d'analitzar i crear la taula corresponent amb la metodologia d'avaluació que tot seguit es definida en el següent apartat.

5.2. Definició de la metodologia d'avaluació

Per definir els mètodes d'avaluació s'ha utilitzat el document del CosmoCaixa *Avaluació de l'exposició permanent* i prenent com a referència la taula base de la pàgina setze anomenada *Una anàlisi racional i comprensiva dels mètodes i les tècniques d'avaluació* i adaptant-la al sistema de CaixaForum, on hi contenen 3 mètodes d'avaluació de la satisfacció de públic:

- Mètodes sistemàtics empírics
 - Tècniques d'observació (de reixeta i participant)
 - Observació de recorreguts
 - Observació de temps
 - Observació de comportaments
 - Tècniques de qüestionari i autoinforme
 - Qüestionari
 - Tècniques de grup de discussió
 - Panel de visitants “visitor panels”
 - Panel d'experts “expert panels”
 - Conjunt de tècniques, disseny d'avaluació d'eficiència
 - Avaluació de programes
 - Observació
 - Presència indicadors
- Mètodes sistemàtics racionals
 - Test de prototips
 - Compliment d'estàndards
 - Anàlisi experta
 - Delphi
 - Etiquetatge
 - Anàlisi de categories

- Revisió arxius
 - Informes racionals
- Critical appraisal
 - Informes racionals
- Assessories
 - Informes racionals
- Mètodes no sistemàtics
 - Tècniques participatives
 - Llibres de visites
 - Punts de comentaris i testimonis
 - Tècniques comunicatives
 - Blogs
 - Xarxes socials
 - Tècniques col·laboratives
 - Wikis
 - Documents

5.3. Valoració de la rendibilitat de la proposta

Segons la informació extreta de les notícies: *El CosmoCaixa superó el millón de visitantes en 2019* del diari *El Nacional* i *7 millones de personas visitaron centros y exposiciones de La Caixa en 2019* del diari *La Vanguardia*:

En tot l'Estat han superat els 7 milions de visites, un 1,65% més que el 2018. El CosmoCaixa amb 1.002.965 i el CaixaForum Barcelona 674.594, el que representa un 21,83% menys respecte a l'any anterior, mentre que CosmoCaixa Barcelona va rebre a 1.002.965 visitants, un 4,11% menys.

Entre els dos sumen gairebé el 50% de públic dels vuit centres de la xarxa museística de la Caixa a tot l'Estat. Però no només han estat molt freqüentats els museus: les exposicions itinerants organitzades per la Caixa han sumat 3.400.000 visitants a tot l'Estat. Entre els CaixaForum de Tarragona, Lleida i Girona, i les exposicions itinerants de la Caixa a Catalunya, han acumulat 334.500 visites.

Segons la Fina López del Departament Organització i Actes de CaixaForum de Barcelona, el volum d'entrades venudes per taquilles i web en un any varia segons el tipus d'exposicions, aproximadament es venen entre 90.000/100.000 entrades (360.000- 400.000€).

S'ha de tenir en compte que els clients de la Caixa i els menors de setze anys poden entrar a les exposicions de forma gratuïta.

Així doncs, segons les dades del total de visitants del CaixaForum de l'any 2019, van ser 674.594 dels quals al voltant de 574.594 haurien visualitzat les exposicions de manera gratuïta. De mitjana les exposicions tenen un volum de 51.892 visitants dels quals 7.693 compren l'entrada de 4€.

A part de la rendibilitat econòmica, que aposta per difondre productes culturals a una majoria de classe mitjana, que se'n pugui extreure de realitzar l'exposició no és l'únic factor clau per calcular la rendibilitat del projecte. Però també podríem parlar del seu valor d'ús, l'enriquiment cultural, la integració, el coneixement del passat en l'educació informal, per millorar la societat, no només pels ingressos que comporten. Que és aquí on es focalitzen les intencions de la Fundació.

El Patrimoni Cultural és un recurs social, que si s'utilitza té una capacitat transformadora de la societat. No només serveix per conèixer el passat. Els coneixements del passat han de servir per interpretar el present.

Tenint en consideració els arguments i les dades proporcionades es creu oportú que el pressupost del cost de l'exposició temporal sigui de 47.670,05 €.

Referències bibliogràfiques

An American Tail (1986) - IMDb. IMDb. Recuperat el 15 de Març del 2020 de <https://www.imdb.com/title/tt0090633/>.

ANEXO II – Difusión y aprovechamiento de los resultados - Erasmus+ - European Commission. Erasmus+ - European Commission. Recuperat el 25 de Maig del 2020 de https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/programme-guide/annexes/annex-ii_es.

Apropa Cultura. Apropa Cultura. Recuperat el 18 de Març del 2020 de <https://www.apropacultura.cat/ca>.

Barcelona cultura. Ajuntament de Barcelona. Recuperat el 13 de Març del 2020 de <https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/>

Cabin In The Sky (Broadway) Movie Posters From Movie Poster Shop. Movie postershop. Recuperat el 15 de Març del 2020 de <https://www.moviepostershop.com/cabin-in-the-sky-broadway-movie-poster-1941>.

Cahun, C., Deren, M., Sherman, C., Rice, S., Gumpert, L., & Cahun, C. et al. (1999). *Inverted odysseys* (p. 127-150). MIT Press.

Clark, V., Hodson, M., Neiman, C., Price, F., & Melton, H. (1984^a). *The legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works Volume I Part One Signatures (1917-42)*. Anthology Film Archives/Film Culture.

Clark, V., Hodson, M., Neiman, C., Price, F., & Melton, H. (1984^b). *The legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works Volume I Part Two Chambers (1942-47)* Anthology Film Archives/Film Culture.

Cleghorn, E. 'One must at least begin with the body feeling': *Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema*. Ocec. Recuperat el 15 de Març del 2020 de <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/en/33-n-8-english/419-one-must-at-least-begin-with-the-body-feeling-dance-as-filmmaking-in-maya-deren-s-choreocinema>.

Deren, M. (2002). *Maya Deren Experimental Films* [DVD]. Reino Unido; Microcinema International.

Deren, M. (2007). *Experimental Films* [DVD]. Sabadell.

Deren, M., & McPherson, B. (2005). *Essential Deren*. Documentext.

Deren, Maya (1917-1961). Howard Gotlieb Archival Research Center. Recuperat el 25 de Maig del 2020 de <http://archives.bu.edu/collections/collection?id=121866>.

Deren, M. (2017). *Voices of Haiti* [CD]. Poppydisc.

Documental: La Isla de Ellis: una historia del sueño americano. *EL MUNDO*. Recuperat el 2 de Maig del 2020 de https://www.elmundo.es/television/programacion-tv/programas/14141566_documental-la-isla-de-ellis-una-historia-del-sueno-americano.html.

Download FREE Photo Release Form Template | Photography. StudioBinder. (2020). Recuperat el 5 de Maig del 2020 de <https://www.studiobinder.com/blog/downloads/free-photo-release-form-download/>.

Recursos gráficos para todos. Freepik. Recuperat el 5 de Març del 2020 de <https://www.freepik.es/>

Redacción. (2020, 2 febrer). 7 millones de personas visitaron centros y exposiciones de La Caixa en 2019. *La Vanguardia*. Recuperat el 15 de Març del 2020 de <https://www.lavanguardia.com/vida/20200102/472672236923/7-millones-de-personas-visitaron-centros-y-exposiciones-de-la-caixa-en-2019.html>.

Redacción. (2020, Gener 2) El CosmoCaixa superó el millón de visitantes en 2019. *El Nacional*. Recuperat l'1 de Març del 2020 de https://www.elnacional.cat/es/cultura/caixa-cosmocaixa-visitantes-2019_456507_102.html

Redacción. (2017). Oskar Fischinger, el genio despreciado por los nazis y por Hollywood. *El Periódico*. Recuperat el 3 de Febrer del 2020 de <https://www.elperiodico.com/es/extra/20170623/117-aniversario-del-nacimiento-de-oskar-fischinger-doodle-google-6121124>.

Hammer, B. (2011). *Maya deren's Sink* [DVD]. EUA.

HomeMadeModern (2020, Gener 12). *Installation Art at A/D/O Travel Vlog Not a project video*. [Video] Recuperat el 2 de Febrer del 2020 de <https://youtu.be/zQhLCmAg3D8>

Hughes, P. (2015). *Diseño de exposiciones*. Barcelona: Promopress.

In the Mirror of Maya Deren (2001) - IMDb. IMDb. Recuperat el 2 de Març del 2020 de <https://www.imdb.com/title/tt0284203/>.

Kudlacek, M. (2001). In The Mirror of Maya Deren [DVD]. Austria.

Lonas Baratas Gran Formato XXL. Lonas XXL. Recuperat el 5 de Maig del 2020 de https://lonasxxl.es/?gclid=Cj0KCQjw-Mr0BRDyARIsAKEFb beefWJmMrBu-fVDXGHhG24RWyBwNqIvzvUtg-_qi0PRQULza3mvCfTIaAlhqEALw_wcB.

Marquette University Archives (2009). *John LaTouche, 1940*. Flickr. Recuperat el 9 de Maig del 2020 de <https://www.flickr.com/photos/27772396@N07/4886294838/>.

Martinez Lopez, C. (2011). *Maya Deren: Esferas, imágenes y poéticas entre lo visible y lo invisible* [Tesi doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Espanya].

Martínez, C. (2015). *El universo dereniano*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Espanya.

Macrovector_oficial. *Shoes Footprint*. Freepik. Recuperat el 5 de Maig del 2020 de https://www.freepik.es/vector-gratis/conjunto-huella-zapatos_4431172.htm#page=1&query=huellas&position=7

Maya Deren. Documenta 14. Recuperat el 10 de Maig del 2020 de <https://www.documenta14.de/en/artists/21962/maya-deren>

McAndrew, C. *Cuadernos Arte y Mecenazgo - Colección de Arte Contemporaneo La Caixa*. Colección caixaforum. Recuperat el 7 de Maig del 2020 d: <https://coleccion.caixaforum.com/cuaderno-arte-y-mecenazgo>.

Mockups. UnBlast. Recuperat el 5 de Març del 2020 de <https://unblast.com/mockups/>

Moya, J. (2015). *La iluminación de las exposiciones temporales*. Trea.

Ozcruising. n.d. *9 Night Cherbourg-New York Cruise On The Queen Mary 2*. Recuperat el 7 de Febrer del 2020 de <https://www.ozcruising.com.au/cruise/qm422c>

Perec, G., & Casacuberta, M. (2008). *Ellis Island*. L'Avenç.

Pictures by Women: A History of Modern Photography. MoMA. Recuperat el 6 de Febrer del 2020 de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1038>

Pin on Professor GC. Pinterest. (2020). Recuperat el 3 de Febrer del 2020 de <https://www.pinterest.com/pin/341358846759401165/>

Pol, E., & Asencio, M. (2014). *Avaluació de l'exposició permanent*. Obra social la caixa. Recuperat el 25 de Maig del 2020 de https://obrasociallacaixa.org/documents/10280/614053/evaluacion_expo_permanente_cosmo_caixa_bcn_ca.pdf/0105c837-eb4e-498f-bd4e-9138b177cb7e.

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Katherine Dunham. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperat el 3 de Febrer del 2020 de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dunham.htm>

Sánchez Biosca, V. (2015). *Cine y vanguardias artísticas*. Paidós.

Sebald, W., & Ruiz Rosas, T. (2006). *Los Emigrados*. Anagrama.

Seguros de Obras de Arte para Museos, Exposiciones y Coleccionistas - PoolSegur. Poolsegur. Recuperat el 7 de Maig del 2020 de <https://www.poolsegur.com/arte.html>.

Teiji Ito: Music For Film. Liquid architecture. Recuperat el 2 de Febrer del 2020 de <https://liquidarchitecture.org.au/events/teiji-ito-music-for-film>.

Tejeda, C. (2019). *Maya Deren*. El País Colecciones.

The Statue of Liberty & Ellis Island. Liberty ellis foundation . Recuperat el 2 de Febrer del 2020 de <https://www.libertyellisfoundation.org/>.

Voodoo Priest Man. (2016, Agost 27). *Voodoo Documentary - Divine Horsemen-*. [Video]. Recuperat el 2 de Febrer del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=4Tla44ZDyZs>.

Zorn, J. (2011). *In the mirror of Maya Deren* [CD]. New York: Tzadik.

ANNEX

1. Catàleg

Els textos que apareixen seguidament són un simulacre del material que s'enviaria a la persona encarregada de dur a terme el catàleg de l'exposició. Abans de cada text s'indica d'on s'ha extret el material que ha sigut traduït per Adrià Boix. Els textos estan dividits pels apartats de l'exposició i es poden diferenciar perquè estan en majúscules, en negreta i justificats a l'esquerra. En alguns casos pot haver-hi subapartats que aniran amb minúscules i subratllats, també justificats a l'esquerra.

EN TRÀNSIT: DUES CULTURES, DOS MONS

Clark et al., (1984^a: 159-160)

Marie Fiedler (1888-1977), va estudiar al conservatori de música de Kíev, al mateix temps també va estudiar en una universitat per ser economista, però la revolució russa va començar. Durant la seva estança a Ucraïna, quan es muda als EUA comença a treballar de professora de francès i rus. Més endavant decideix portar una llibreria a Nova York.

Solomon Derenkowsky (1881-1943) de professió psiquiatre i Mental Hygenist (la ciència de mantenir la salut mental i prevenir el desenvolupament de psicosi, neurosi o altres trastorns mentals). El 1923 Columbus, Ohio estudia a la Universitat de Siracusa per obtenir un títol americà en Medicina. El Dr. Solomon Derenkowsky el 1925 és nomenat primer metge assistent a l'Escola Estatal de Defectes Mentals de Siracusa, càrrec que va ocupar durant els següents divuit anys fins a la seva mort en 1943.

El matrimoni de Solomon David Derenkowsky amb Marie Fiedler a Kíev el 9 de desembre de 1909 va unir a dues notables famílies jueves russes. Els Derenkowsky eren gent culta i adinerada. Durant la generació anterior, havien viscut al sud de la ciutat de Kíev a Derenkovets i més tard a la ciutat de Gorodishche. Després de la Revolució de 1917, la família va fugir a Kíev i va romandre allí fins que van partir a Amèrica a principis dels anys vint. David Derenkowsky (el pare de Solomon Deren), es va casar amb Esther Promyshliansky, nativa de Boguslav. Els Derenkowsky es van establir originalment en Derenkovets, un poble de província a vint quilòmetres a l'oest del riu Dnieper. Abraham Derenkowsky, l'avi del Dr. Deren, posseïa una reeixida destil·leria a Derenkovets. Amb la seva esposa Raquel, Abraham va tenir sis fills, tres homes (David, Pécy, Absolom) i tres dones (Muriel, Miriam, Pearl). David va deixar Derenkovets amb la seva dona Esther, es va establir al sud-est a la ciutat de Gorodishche, i va organitzar una fàbrica de caramels.

Els Promyshlianskis estaven ben educats. Entre els germans d'Esther (tres germans i dues germanes) hi havia un rabí, un metge, un escriptor prominent i una patrona rica. De la banda de la seva mare, segons Pincus Deren:

Solomon Deren no va ser el primer professional en la història de la família. El germà de la meua mare era un escriptor que va contribuir a una de les majors revistes hebrees editades a Varsòvia, Polònia, Un altre dels seus germans, el Dr. Joseph Promyshliansky, era un especialista molt conegut. Practicava a Bakú, una ciutat a la vora del Mar Caspi. Va ser la primera persona a introduir la refrigeració del peix a la zona de la Mar Caspi. També va estar involucrat en la perforació de petroli a Bakú, un dels principals centres petrolers de Rússia en aquest temps.

La tradició d'aprenentatge era forta per part de la mare de la família. Els èxits professionals dels Promyshliansky es van tornar més extraordinaris considerant la situació d'opressió dels jueus dels ghettos que vivien a la Ucraïna de l'època. Als jueus no se'ls permetia viure a les ciutats.

Els Fiedlers, d'altra banda, havien estat residents de Kíev des de mitjans del segle XIX. Anna Fiedler va ser una de les poques dones que es va graduar en Medicina a Viena. Malgrat la seva formació professional, al seu retorn a Kíev, no se li va permetre exercir en Medicina perquè era dona i jueva, de manera que la Dra. Anna Fiedler va decantar-se cap a llevadora. La família Fiedler remunta la seva herència en una línia directa des del *Baal Shem Tov (Home del Bon Nom)*, fundador de la secta hassídica de jueus. Marie Deren era la vuitena generació.

Kíev és la capital de la República Socialista Soviètica d'Ucraïna. Situada al riu Dnieper, a 740 km a l'oest de Moscou, Kíev és la tercera ciutat més gran de la Unió Soviètica. Però des del segle XI, s'havia convertit en un important i ric centre de comunicacions per a l'art i el comerç.

L'any 1922 per la pressió dels pogroms contra els jueus residents a Ucraïna, els Derenkowsky surten de Kíev cap a Nova York a través de Polònia i Cherbourg (França). Desembarquen del S. S. Acvítania amb la ruta Southampton - Cherbourg - New York, a l'illa d'Ellis el 18 de setembre de 1922. Allà es reuneixen amb altres membres de la família que viuen a Adams, Nova York. Sis anys més tard el Dr. i la Sra. Derenkowsky adquireixen la seva nacionalitat nord-americana; el nom de la família s'escurça oficialment a Deren.

L'EDUCACIÓ AMERICANA

L'any 1923, Maya Deren comença a assistir a les primeres classes a l'escola primària. Un any més tard se l'avalua amb un test psicològic de Binet-Simon on obté bons resultats, cosa que amb l'ajuda del seu pare i aquest test se li permet passar de tercer a cinquè curs. Entre 1926 i 1928 assisteix a l'Escola Elemental de Delaware a Siracusa, aquí comença a escriure cartes i poemes dedicats al seus pares quan no passaven l'estona junts. Un any més tard, el 1929 Deren ingressa a l'Escola Secundària Central Siracusa. Degut a diversos motius familiars entre 1930 i 1933 estudia a Ginebra, Suïssa, a l'Escola Internacional de la Lliga de les Nacions, on s'interessava per les diverses activitats russes, com aprendre l'idioma, llegir Tolstoi o inclús sent practicant religiosa. En aquest indret allunyat de la seva família comença a escriure els seus primers relats i textos a *La Philia* (1931) i *The Little Tatler* (1932), dues revistes estudiantils. Un dels articles que el professorat destaca és *The History and Present Conditions of the Russian Peasant* (*La història i les condicions actuals del camperol rus*).

AUTORRETRAT

Clark et al., (1984^a: 295-303)

Després d'haver passat tres anys fora dels Estats Units d'Amèrica formant-se a l'Escola Internacional de la Lliga de les Nacions de Ginebra, Suïssa. El 1933 va començar els seus estudis en Periodisme i Ciències Polítiques a la Universitat de Siracusa on va realitzar dos cursos fins al 1935. Al juny d'aquest any va decidir casar-se amb Gregory Bardacke. Posteriorment el matrimoni decideix traslladar-se a la ciutat de Nova York on Bardacke manté un lloc de treball com a organitzador sindical. Eleanora Deren, ja instal·lada a la ciutat, decideix començar les classes per completar els seus estudis a la Universitat de Nova York on es pot observar la seva manera de narrar la seva infantesa en el text *SELF-PORTRAIT* de l'exposició.

Durant l'estiu de 1936 va passar temps llegint extensivament sobre història, art i política russa per recuperar aquesta identitat nacional, que ja havia començat durant la seva estada a Ginebra. Finalitza els seus estudis el juny de 1936. Decideix marxar de Nova York i retorna a Siracusa amb el seu marit i un any més tard, la parella se separa i no és fins a finals d'any que es fa definitiu. Deren es va casar molt jove, amb divuit anys i dos anys més tard el matrimoni va trencar-se. Després de períodes intermitents els seus pares també decideixen divorciar-se.

Entre 1937 i 1942, Eleanora va poder mantenir el ritme de vida gràcies a sí mateixa i amb una mica d'ajuda familiar. Durant l'estiu de 1938, es va traslladar de nou a Siracusa per viure amb el Dr. Deren i la seva nova muller, Amalie Muriel Straus. Durant aquest període Eleanora cursa diversos estudis a la New School for Social Research de Nova York (1937-

1938), i un màster en literatura a Smith College (1939), al juny del mateix any obté la titulació amb el projecte *The influence of the french symbolist school on anglo-american poetry* (*La influència de l'escola simbolista francesa en la poesia angloamericana*).

Eleanora es va veure obligada a prendre una decisió sobre la carrera. La decisió d'inscriure's al programa del Col·legi Smith va proporcionar una doble solució al dilema que enfrontava. D'una banda, li va demostrar al seu pare que estava preparada per dedicar-se seriosament a les activitats acadèmiques dins d'una institució establerta. D'altra banda, concentrar els seus esforços en la literatura, li va permetre entrar en contacte amb una disciplina en la qual ella mateixa participava de forma creativa. Eleanora volia convertir-se en la poetessa que professors i companys havien reconegut en ella des de feia uns anys. A l'Escola Internacional, el Sr. Forsythe, el seu professor d'anglès, l'havia encoratjat en aquest sentit. Des de llavors, i fins a 1945, quan va deixar d'escriure versos regularment, va acumular una col·lecció d'uns 146 poemes de diversa longitud i temes variats.

Durant els dos anys que va passar lluny de la intensa vida de campus, el seu sentit d'aïllament de l'acadèmia es va aprofundir. Preferia la companyia de músics i pintors que va conèixer allà. A diferència d'alguns dels seus coetanis, Deren decideix establir-se a les Amèriques en comptes de retornar a Europa. Durant la seva formació li permet retrobar-se a sí mateixa a través de l'escriptura de textos per a programes de ràdio i diaris, traduccions o sent l'assistent de celebritats com Max Eastman, William Seabrook i Katherine Dunham. Gràcies a la participació dins de la *Young Peoples Socialist League* (la Lliga Socialista de Joves), la filial juvenil de *American Socialist Party* (Partit Socialista Americà). O quan es va unir l'any 1934, al *Social Problems Club* (Club de Problemes Socials) de la Universitat de Siracusa fins a la tardor de 1937. Gràcies a aquesta participació activa a partir de 1938 Eleanora decideix bolcar-se a la seva carrera com escriptora. Les diverses institucions educatives i la seva família li permet tindre un període d'alliberament.

El desenvolupament d'un sentit de no pertinença es va convertir en una cosa recurrent després de 1938, quan per primera vegada a la vida va viure veritablement sola, al Smith College, Eleanora Deren es veu lliscant en el buit. Única entre moltes de les dones graduades que troba en el programa, no ha sufocat els seus interessos creatius. El seu compromís amb la creativitat, la ideologia i la causa la distingeix, sovint dolorosament, dels seus companys de classe. Els escrits d'aquest període (1937-1942) es refereixen, sense excepció, a la pràctica de *Kuntu* (donar forma). En el seu aspecte de *Kintu* (Cosa) o acabat.

El seu any al Col·legi Smith no va ser tot descobriment i auto-expressió, sinó tot el contrari, de fet tot i que es va sentir encoratjada a continuar els seus estudis per la possibilitat d'obtenir una beca per seguir treballant, Eleanora es va sentir decebuda per l'ambient social i intel·lectual que va trobar en Smith. Durant la seva primera setmana al campus, va passar per un període de profunda autoanàlisi durant el qual dos alteregos van lluitar pel seu ascens.

Donant-se compte que gran part de la seva vitalitat era estimulada per converses amb homes, pel seu propi desafiament a la seva sexualitat així com a les seves idees, una part important d'Eleanora Deren se sentia profundament, críticament sola a Northampton. Quan es va vestir amb alguna de les inusuals peces de roba que havia dissenyat, va sentir que simplement no encaixava. El rebuig dels seus companys de Smith li recordava situacions dels anys a Ginebra. Atrapada en les profunditats de vells pors i dolors, recorda els aspectes negatius d'haver nascut a l'estranger.

Recordo ... tenir una terrible sensació de no pertinença ... ja sigui a les escoles públiques a les quals vaig anar o amb els altres nens amb els quals vaig intentar tan dolorosament jugar. Atès al fet que el meu nivell mental no encaixava amb la meua edat i els nens, els quals, socialment, m'incloïen en les seves activitats, o atès al fet que la meua família sempre semblava als meus ulls ser estrangera. El meu pare tenint barba i ambdós tenint accent, sent jueus i no tenint arbres de Nadal o ous de Pasqua com tots els meus amics. Algun dia, podria valer la pena esbrinar què va ser el que no van fer tan bé, per què mai vaig ser acceptada pel grup. - Maya Deren, escrits a Eda Lou Walton, antiga instructora a la Universitat de Nova York.

La lluita per funcionar en una realitat literària artificiosa i acceptar les crítiques del seu comitè de tesi va ser gairebé la seva perdició. Per a la seva tesi, es va interessar en com els simbolistes francesos havien influït en els poetes angloamericans (Pound i Eliot). En emprendre tal estudi, va trobar inadequades les eines de la crítica literària tradicional. Va aportar el rigor de mètode històric a l'estudi de la poesia, el que va intentar fer en la seva obra titulada *The influence of the french symbolist school on anglo-american poetry (La influència de l'escola simbolista francesa en la poesia angloamericana)*, juny de 1939.

Eleanora Deren sobrevisu a aquestes crisis intel·lectuals i decideix no continuar el doctorat a la Universitat de Califòrnia, Berkeley. La seva elecció és racional, basada en les experiències negatives que ha patit en Smith i en les anàlisis detallades de la seva psique i preferències intel·lectuals.

En aquesta conjuntura, en l'estiu de 1939, Deren es preocupa per expressar la ideologia en la poesia i, com havia plantejat el 1934, amb el retorn de la poesia. La seva posició respecte a la ideologia i el vers va madurar en els anys intermedis.

La poesia no pot provar els valors, només pot declarar-los. El seu èxit radica en la seva capacitat d'obligar el lector a assumir els seus valors, i la seva eficàcia està en funció de la durada i el grau en què el lector segueix operant o pensant en els termes d'aquests valors. - Sobre la poesia, Maya Deren.

Entre 1929 i 1945, Eleanora va passar per tres etapes en la seva poesia: la lírica, la imaginativa i la metafísica. Durant els tres anys següents, mentre els seus interessos se centren en la mitologia del món, en particular la grega, l'índia i l'asiàtica, el tema i la forma de la seva poesia es dirigeixen a l'Est, als regnes metafísics que explora el 1941.

EL DESPERTAR REVOLUCIONARI

Clark et al., (1984^a: 255-258:295-303)

Eleanora Deren era socialista, formava part de la *Young Peoples Socialist League* o *YPSL* (Lliga Socialista de Joves), la filial juvenil de l'*American Socialist Party* (Partit Socialista Americà). Des de 1934, quan es va unir al *Social Problems Club* (Club de Problemes Socials) de la Universitat de Siracusa fins a la tardor de 1937, amb Gregory Bardacke, va participar activament en les diverses manifestacions i vagues estudiantils realitzades a l'abril contra la guerra que s'estava duent a terme.

Els socialistes eren reformistes que intentaven reformar les institucions americanes des de dins amb l'ajuda de líders nacionals com el candidat presidencial Norman Thomas. Els comunistes, malgrat la seva participació en el canvi social americà, eren vists com a elements estrangers. Segons molts, estaven treballant per a refondre la Revolució d'Octubre al territori americà.

Ella va entrar en contacte amb la ideologia comunista a la Universitat de Nova York, però la seva preocupació per aquesta sembla més històrica que ideològica, més identificada amb Rússia com a pàtria que amb la Unió Soviètica com a estat modèlic. Quan es va unir al moviment trotskista el 1936, els seus membres havien entrat recentment en el Partit Socialista. Els trotskistes convertits en socialistes eren denunciats pels seus camarades per diluir la puresa bolxevic de la Tercera Internacional Comunista.

De 1936 a 1937 els integrants de la YPSL poques vegades van participar en manifestacions tan dramàtiques. Les activitats dins i fora de la seu de la YPSL, Nova York, es van centrar en l'anti *Reserve Officers Training Corps* (Té com a objectiu proporcionar formació militar als estudiants per mobilitzar-los per preparar la defensa nacional) als campus universitaris, discursos en les cantonades dels carrers en suport de Norman Thomas i polèmiques entre faccions en revistes juvenils. L'organització de vagues va estar a càrrec de l'*Industrial Department* (Departament Industrial) de la YPSL, dirigit per homes com Gregory Bardacke, el marit d'Eleanora Deren, que van ser colpejats i empresonats per la seva interferència en la lliure activitat empresarial. Encara que moltes dones joves es van unir al *Socialist Party* (Partit Socialista) i a la YPSL en els anys trenta, aquestes dones van jugar papers més de suport dins de l'organització com a directores de Departament d'Estudiants, secretàries, formant part de la base. Els joves van teoritzar i es van enfrontar a un públic poc comprensiu i sovint hostil.

Deren va ajudar a reclutar estudiants en el moviment socialista a través de la YPSL. A partir de 1935, va ajudar a organitzar vagues antibel·licistes, informar i avaluar aquestes activitats i va tractar desesperadament de construir un front unit entre els partidaris de la YPSL i els radicals d'altres tendències polítiques. Va estar durant nou mesos com a secretària *National Student Office of the Young Peoples Socialist League* (Nacional a l'Oficina Nacional d'Estudiants de la Lliga Socialista de Joves), situat al carrer 17 Est, a la ciutat de Nova York.

La *Young Peoples Socialist League* (Lliga Socialista de Joves) es remunta a principis de 1900 als Estats Units d'Amèrica. El seu principal propòsit era proporcionar una educació socialista per als fills dels immigrants de la classe treballadora del partit. Aquests pares socialistes es preocupaven per proporcionar alternatives als valors capitalistes que els seus fills estaven aprenent a les escoles públiques. Des del seu inici les activitats de la lliga es van dirigir cap a la discussió ideològica i la participació política. La *Intercollegiate Socialist Society* o ISS (Societat Socialista Intercol·legial), una altra organització juvenil de l'època, estava menys motivada políticament, més inclinada cap a les oportunitats culturals i d'educació general dels seus membres. Els membres de la SSI eren majoritàriament joves amb educació universitària de la classe mitjana alta. Quan Eleanora i Gregory van ajudar a dirigir la vaga estudiantil de Siracusa l'abril de 1935, la ISS es deia la *Student League for Industrial Democracy* o SLID (Lliga Estudiantil per la Democràcia Industrial), la branca juvenil de l'antiga *League for Industrial Democracy* (Lliga per a la Democràcia Industrial). La SLID era prohibida en molts campus universitaris, sovint amagaven les seves intencions darrere del mantell dels *Student Councils* (Consells Estudiantils), *Socialist Clubs* (Clubs Socialistes) o *Social Problems Clubs* (Clubs de Problemes socials).

En la tardor de 1935, ja casada, Eleanora Deren estava compromesa a temps complet a la Universitat de Nova York, on es va unir a Ted Wilentz i Lucy Liveright en un cercle de la YPSL. En el seu temps lliure, Eleanora organitzava els arxius dels estudiants de la YPSL a l'Oficina Nacional. L'abril de 1936 dedicava sis hores diàries a l'administració del Departament d'Estudiants.

Eleanora Deren ha estat manejant la correspondència i el treball rutinari quan he estat al centre. Ella ha tingut gairebé un treball de temps complet, passant de cinc a sis hores al dia. És en gran part a causa del seu excel·lent treball que els arxius dels estudiants estan força complets i s'ha mantingut un contacte regular entre l'oficina d'estudiants i els camarades de tot el país. - Al Hamilton, Director Nacional d'Estudiants, 10 d'abril de 1936.

El poema de Deren *Youth Marches On (La joventut continua marxant)* es publica el 1935 a una revista *The Argot*. L'octubre de 1935 es publica un article de tirada nacional a la revista *Student Outlook*, una revista vinculada a la *Student League for Industrial Democracy*, secció de la *League for Industrial Democracy*, la secció juvenil oficial del *Socialist Party of America*.

A un article de 1935 de Ben Fischer les tres àrees centrals de lluita eren: Ideològica, financera i organitzativa. Cadascuna d'aquestes àrees és tractada per Eleanora en la seva correspondència de la YPSL com Secretària Nacional d'Estudiants. Dos articles que va escriure durant aquest període també resum aquestes tres perspectives: *Schools Empty April 22 (Escoles buides el 22 d'abril)* a *Challenge of Youth* l'abril de 1936 i *Regional Organization (Organització Regional)* a *Organizational Supplement* el març de 1937.

Els integrants de la YPSL van lliurar guerres verbals i es van involucrar en conflictes tàctics. Els joves socialistes i comunistes van competir pel control de l'*American Student Union* (Unió d'Estudiants Americans), una organització que, irònicament, es va dissenyar com una organització de front unit per a la joventut. També hi havia conflictes, com mostren les cartes d'Ella, entre joves socialistes i trotskistes. El conflicte dins de l'ala esquerra només va servir per disminuir l'efectivitat de la seva posició en un moment en què molts joves, elegibles per al reclutament, estaven escoltant.

Les finances eren un problema, ja que eren pocs. En els primers dies, comptaven amb 10.000 membres. Les quotes mensuals durant la Depressió eren de 15 cèntims per als joves empleats i 5 cèntims per als autosuficients o aturats. La membresia portava amb si una subscripció a les publicacions de la lliga com *Challenge of Youth* i *Soapbox*, així com entrades

bescanviables en les funcions de SP. Certament, cap branca de la Lliga podia dir que estava ben dotada. Per continuar el seu treball de manera efectiva, el Departament d'Estudiants de la YPSL va gastar molta energia reclutant nous membres per al socialisme.

Els testimonis i els documents subratllen el compromís d'Eleanora amb el moviment. Ella era disciplinada i, a diferència d'altres dones de la secció juvenil, es va atrevir a pensar i parlar de teoria. A partir de 1937 va ser nomenada organitzadora regional de la YPSL a Siracusa. Eleanora planifica conferències i exerceix com a delegada suplent a *Appeal Institute* (Institut d'Apel·lacions de Chicago). Després de separar-se a la tardor Eleanora pren cursos a la *New School for Social Research* de la ciutat de Nova York i passa temps amb l'organitzador del partit Herbert Passin. Deren va organitzar la sessió d'entrenament socialista a prop de l'estany Cazenovia en l'estiu de 1937 i va intentar, en moltes ocasions, ajudar altres lligues en lluita a convertir-se en cercles reconeguts.

Així doncs a finals dels anys trenta el seu pensament era trotskista però com bé diu en el text *Autoretrat*, entén aquest moviment com quelcom social i no pas econòmic. Gràcies al moviment li permet conèixer a Donen Eastman, fill de l'escriptor Max Eastman i de l'hereva Anada Rauh, es va convertir en el company polític i amant, després que es divorcia de Gregory Bardacke. Eastman era tres anys més gran que ella. Conjuntament escriuen un document polític sobre la situació a Rússia, van fer plans per a traduir les obres del revolucionari belga, Victor Serge, i en general van gaudir viatjant pel nord-est dels Estats Units. Tres anys després de la seva iniciació en la política Eleanora decideix deixar els troskistes en el 1938. El seu activisme s'havia transformat del moviment social al teòric i literari. El comportament de Rússia el 1939 va ser considerat imperialista per Eleanora com la invasió de Finlàndia i la burla que havien suposat els judicis de Moscou van servir cada vegada més per desencisar-la i a conseqüència deixar la política. Afegir a aquests successos el fet de la separació dels seus pares, el nou matrimoni del seu pare amb una alumna seva.

Durant el 1940 en un viatge a Mèxic per treballar amb el cineasta Herbert Kline, Hammid i Deren són detinguts a Laredo, Texas i finalment se'ls nega el permís per travessar la frontera, a causa d'una investigació del FBI sobre Eleanora Deren. En 1943, semblava gairebé apolítica per als seus antics amics del moviment. L'evolució del seu compromís va ser impulsada sobremanera pel caràcter dels esdeveniments mundials, però també pels canvis en la seva situació familiar.

CONTACTES CULTURALS

Clark et al., (1984^a: 304-307:417-424:478-479)

A partir de 1937 Eleanora començarà a escriure i vendre les seves històries, com també participar i treballar de secretària, agent i assistent editorial per a diversos coneguts escriptors nord-americans: Eda Lou Walton, Max Eastman i William Seabrook. Cosa que li permetrà mantenir el ritme de vida gràcies a sí mateixa.

Amb Max Eastman Eleanora va trobar el treball gairebé perfecte. La va contractar del 24 de juny al 7 de setembre de 1939 treballant en els seus projectes d'escriptura, però li va deixar temps per escriure i aprendre. Va tenir accés a la seva important biblioteca i va utilitzar el seu temps lliure i els recursos per augmentar el coneixement del rus.

Al servei d'Eastman, Eleanora Deren va completar la traducció del francès de *la ciutat conquerida* per l'autor belga, Victor Serge, que havia començat el 1938. Deren omple el buit oferint una traducció meticulosa del relat de Serge. Gràcies al coneixement lingüístic de diversos idiomes va descobrir que podia fer servir el llenguatge com un vincle entre cultures.

A partir de 1939 Eleanora va treballar per William Seabrook, un escriptor d'històries d'aventures, interessat en l'ocult i que havia viscut a l'Àfrica i Haití. Seabrook era un company d'escola i veí de Max Eastman. L'interès d'ella en els estats de consciència alterats va fer que la seva petició d'assistència fora particularment atractiva. Els fets ocorreguts a la finca Rhinebeck van quedar grabats a la profunditat de la seva ment per ressorgir de diverses maneres més tard. Els records de sorpresa i por causats per l'incident es van convertir en part del seu repertori privat de contes i imatges.

Quan va complir vint anys al 1940, Eleanora va fer un balanç de la seva actuació com a escriptora independent. Va reunir un notable document de quinze pàgines titulat *First Annual Report and Statement of Eleanora Deren, Intellectual Writer as of April 29, 1940* (Primer informe anual i declaració d'Eleanora Deren, escriptora intel·lectual a partir de el 29 d'abril de 1940) que cobreix el període des l'1 de juny de 1939. L'informe és una declaració d'ingressos internacionals en què cada treball es descriu amb tot detall. Els seus principals treballs inclouen el d'agent, l'assistència editorial, l'escriptura i la redacció de guions.

En aquest informe es proporciona una profunditat del seu treball per dotar de títols per a pel·lícules franceses, traduir els poemes recopilats de Laforgue, publicar la seva tesi i escriure un llibre humorístic sobre la recerca de feina a Nova York. Gràcies a aquestes entrades podem

veure que fa 1,80 m d'alçada i 80 kg, la salut general d'Eleanora és bona, la seva energia i resistència excel·lents. Ella llegeix amb ulleres. En la seva opinió, no té neurosi, té mala memòria i una excel·lent intel·ligència. Pretén gaudir estèticament de totes les arts com la música i el ball, té punts de vista molt liberals sobre la vida, és madura i atea, pulcre i neta, fuma però ocasionalment o poc, no pren drogues. Els seus plans futurs inclouen el polít final de la traducció de Serge i la continuació de la feina en el guió de ràdio de *Calypso*. Al juny, planeja anar-se'n a Nou Mèxic per passar l'estiu amb una amiga.

El 1940 Eleanora va escriure una història de detectius *Double or nothing* (Doble o res) que sembla ser la seva primera experiència de col·laboració en l'escriptura de ficció amb la seva madrastra, Amalie Muriel Deren, que no es va publicar finalment. Una novel·la de misteri de catorze capítols ambientada en el seu temps i preocupada pel que es considerava una amenaça molt immediata: la infiltració d'agents nazis a la societat de Manhattan.

El març de 1941, Deren es va interessar per la dansa i l'antropologia. Els dos camps van ser per proporcionar material per a la seva principal preocupació professional, escriure per a la seva publicació. Va contactar amb la ballarina Katherine Dunham, li va enviar un currículum i va ser contractada com a assistent. El ritme de vida es va accelerar enormement. En cartes als seus amics, ens assabentem que està prenent benzedrina i bevent més que una mica. Durant nou mesos, a partir d'abril de 1941, va posar a prova la seva habilitat en la disciplina fusionada de l'antropologia de la dansa a l'unir-se a la gira del musical de Broadway *Cabin in the Sky*, protagonitzat per Ethel Waters. Eleanora no va pujar a l'escenari; va convèncer a la coreògrafa i ballarina Katherine Dunham, que va aparèixer en *Cabin* amb la Srta. Waters, que els seus interessos mutus en la dansa podien portar a una col·laboració publicable. Verbalment i per escrit, Eleanora va presentar suficients proves de les seves habilitats i contactes en el món de les publicacions per crear-se un treball com a secretària i assistent editorial de Dunham.

Tot i la ja avançada experiència de Dunham a l'escenari, aquesta va ser la seva primera gira al seu país. En 1935-36 havia viatjat extensament pel Carib com a investigadora patrocinada per la Fundació Rosenwald. A vegades va haver de preguntar-se qui tenia un comportament més "primitiu": els descendents dels esclaus africans abandonats a l'interior de Jamaica o els descendents dels europeus del Vell Món que rebutjaven sistemàticament l'entrada dels afroamericans en els hotels i llocs de menjar de seu propi país. Malgrat les seves nombroses referències a llocs de treball anteriors en publicitat i publicacions, aquests llocs de treball havien estat de caràcter regional i molt més personal que les tasques professionals que realitzava per Katherine Dunham. El ritme de vida era considerablement més ràpid. Dunham

mantenia la seva energia alta ingerint grans dosis de vitamina B. El seu metge, Max Jacobson, tenia la reputació de receptar suplementes per a artistes i dignataris. Eleanora també va adoptar l'hàbit, i més tard es va convertir en pacient de Jacobson i amiga d'ell, també de la seva esposa Nina i la seva filla Jill.

Un membre de la Companyia Dunham que va aparèixer en la pel·lícula de Maya Deren de 1944, coreografia per a Camera, va pensar que Eleanora havia estat contractada per Dunham com a ballarina. El record de Talley Beatty reflecteix l'ambivalència que envoltava a Eleanora en la seva posició de secretària de Dunham. Eleanora tenia múltiples talents, però poques de les seves habilitats eren necessàries en el cercle de professionals que acompanyaven Cabin. Eleanora i Evelyn Vaughn, la massatgista i guardaespalles de la Srta. Dunham feien tornos per dur a Dunham per la ciutat. Amb el temps, Eleanora es va convertir menys en una col·laboradora de Dunham i més en la seva empleada i companya.

Deren viatjant a través del país, envia les correccions de *Double or nothing* a Muriel durant els mesos d'estiu. Muriel està tan impressionada amb les contribucions d'Eleanora que suggereix que Eleanora sigui entregada com Cleòpatra a Juli Cèsar, però en aquest cas a Alfred Hitchcock. Aquesta referència és interessant perquè *Double or nothing* pot ser un vincle entre l'escriptura i el cinema, gràcies a la fotografia que va començar a prendre durant el 1937, encara que abans ja havia realitzat algunes fotografies. Tot i que la majoria dels cineastes argumentaran que la fotografia no condueix a la participació en el cinema, però sí en el paper argumental que Maya Deren va exercir més tard com a directora i guionista de les seves pròpies pel·lícules.

Dunham i Deren anaven a col·laborar en tres projectes d'escriptura, dos dels quals van ser impulsats per la necessitat de Dunham de seguir sent tant una científica social com una artista. Un d'aquests esforços va culminar en un llibre per a adults sobre dansa, l'altre en un article. Eleanora va ser contractada per mantenir viu el nom de la Srta. Dunham davant un públic que començava a acceptar i gaudir de la seva visió de la dansa. El tercer projecte, que inicialment va portar a Eleanora a Dunham, va ser un llibre juvenil sobre la dansa, il·lustrat i escrit en forma de poema. Sobre el llibre juvenil. El seu propòsit seria comptar l'origen i el significat de la dansa-moció d'una manera molt simple i antropològica. Es van completar dos projectes abans que Deren deixés l'ocupació de Dunham. L'article, "Tesi convertida en un ampli camí" va ser publicat a *California Arts and Architecture* a l'agost de 1941. L'assaig, "La Dansa Negra" va aparèixer en l'antologia clàssica de l'escriptura negra, "La Caravana Negra" (1941) editada per Sterling Brown.

A més de les tasques editorials de Eleanora, també va ajudar a Dunham a mantenir la seva visió d'una Companyia Nacional de Dansa Afroamericana. En aquest sentit, Eleanora era de fet la gerent de la Companyia Dunham. Va treballar amb l'agent de Cabin, Campbell i l'advocat de Dunham, Harold Gumm, organitzant reserves de teatre, publicitat i allotjament per a la Srta. Dunham i els membres de la seva Companyia. Es pot acreditar que Eleanora va escriure diversos guions de ràdio per Dunham durant el període en què *Cabin in the Sky* va recórrer la part est de país. També va editar un article per a la revista *Esquire*. La major part del que se li va demanar a Deren que fes més enllà dels seus deures de secretària va sorgir com a reacció als problemes que va enfrontar un elenc de persones de raça negra que van creuar el continent americà el 1941.

En el seguici de Dunham, Deren va conèixer a tres ballarines negres amb les que col·laboraria com a cineasta, Talley Beatty, Rita Christiani i Janet Collins. John Latouche, lletrista de *Cabin* ajudaria a finançar l'última pel·lícula acabada de Deren, *The Very Eye of Night*, més d'una dècada després en 1952. Una vegada que va arribar a la costa oest, Deren va conèixer a nombroses persones que es convertirien en importants en la seva vida quan va canviar la seva signatura a Maya.

Katherine Dunham i Maya Deren s'assemblen en molts aspectes. Creien en el valor del seu art, van portar registres detallats dels seus èxits. Totes dues, aparentment impertèrrites davant d'una societat simultàniament sorpresa i amenaçada per la seva gràcia i intel·ligència, van lluitar incansablement per una expressió artística tan creativa com innovadora i d'intenció social.

Eleanora Deren va romandre amb Dunham fins al gener de 1942. Amb la senyoreta Dunham i John Pratt, el marit dissenyador de Dunham, Eleanora va conèixer a Alexander Hackenschmied, que llavors passava temps amb una amiga propera de l'ex estrella infantil de la Srta. Dunham, Dorothy Gray. Quan Dunham i Companyia es va quedar a San Francisco per buscar feina, Deren se'n va anar a Hollywood i es va dirigir al sud amb Hackenschmied.

Deren va conèixer a un sens fi de persones mentre era a l'empresa de Dunham. Els noms que es recorden es divideixen en quatre categories: escriptors, ballarins, antropòlegs o artistes. El seu contacte posterior amb tres ballarins negres de la Companyia de Dunham es limita als que van deixar Dunham al principi de les seves carreres: Christian, Beatty i Collins. Les excepcions a aquesta observació són Jean Léon Destini i Roger Ohardieno. El ball no era suficient per Eleanora Deren. Ella també estava interessada en la funció de la dansa a la societat. De Dunham va aprendre molt sobre el mètode antropològic. Va tenir accés a les notes de camp

que ella va gravar al Carib. Eleanora Deren també va tenir la sort de conèixer, per escrit, a la principal defensora de l'antropologia de la dansa, Franziska Boas, filla de l'eminent antropòleg Franz Boas. De la mateixa manera, Eleanora va conèixer al folklorista Harold Courlander, qui va escriure *Caballero* (1940), i els llibres *Haití Cantant* (1939) i *Oncle Bouqui d'Haití* (1942). A més, Eleanora va conèixer a través de Dunham a diversos artistes de Hollywood.

A partir de 1942 la seva col·laboració amb Dunham va inspirar a Maya per escriure un assaig titulat *Religious possession in Dancing (Possessió religiosa en la dansa)*, es publica a *Educational Dance* a la primavera de 1942. L'article en quatre parts sobre la psicologia de la dansa religiosa a Haití és la culminació dels primers estudis i escrits de Eleanora. En l'estudi, ella va voler descobrir les lleis psicològiques manifestades en la forma dinàmica de la possessió descrita entre les societats anomenades "primitives".

Ella aporta a l'estudi antropològic de la dansa una exigència de precisió que abans havia exigint a la crítica literària. A la fi de l'article Eleanora va resumir els elements que falten en la Dansa Nord-americana i que han de ser corregits si es vol apaivagar l'alienació en el nostre temps. En la seva descripció del terreny comú que hi ha entre el vudú i la histèria, s'erigeix com a defensora i apologista de les cultures africanes que sobreviuen al Nou Món, una de les seves activitats continuades després que establís un contacte personal amb Haití el 1947.

Finalment, el propòsit d'Eleanora al buscar i descriure el comportament tradicional era aplicar-ho en la seva pròpia cultura, entre els seus parells. L'última etapa de la seva investigació, la de l'aplicació, no va ser considerada seriosament per la majoria dels científics socials de l'època, ja que la majoria no havia identificat una comunitat que es beneficiés dels resultats del seu treball. La comunitat acadèmica estava únicament interessada a aprendre pel seu propi bé. La teràpia havia de deixar-se en mans dels psiquiatres; el canvi social era competència dels polítics i els sociòlegs. L'auge de l'antropologia aplicada en els últims deu anys és una prova de com Eleanora comprenia les necessitats dels seus coetanis i els seus successors. Potser les pel·lícules de ball que va produir en els anys 40 van ser la seva forma d'aplicar la teoria que havia investigat anteriorment.

Encara Eleanora ha investigat bé el seu tema, no és una antropòloga professional. Per exemple, accepta la paraula de certes autoritats equivocades. No és fins a la publicació de *Divine Horsemen* en 1953 que comença a criticar la feina dels escriptors etnocèntrics que diuen explicar la mentalitat "primitiva" al món exterior. Katherine Dunham va ser una participant-observadora a Haití a mitjans dels anys trenta, i no obstant això Eleanora no cita el seu treball. Tampoc es refereix a Zora Neale Hurston, una altra dona negra que va participar en el ritual haitià com a treballadora cultural. Hurston es va formar com a folklorista i escriptora. És difícil

d'entendre que no hi hagi una menció formal d'aquestes figures femenines d'autoritat en el cos de l'article.

Les parts I, II i III de l'article van aparèixer en els números de març, abril, agost i setembre de 1942 de *Educational Dance* (Dansa Educativa). La revista es va doblar a l'agost-setembre del 1942 deixant la part IV de l'article encara sense publicar en el moment de la mort de Maya Deren.

DESCOBRIMENT DEL CINEMA COM LA PLATAFORMA PERFECTA D'EXPRESSIÓ

Clark et al., (1984^b: 1-8:13-20:77-79:121-126:173: 193-196)

Durant el període de 1941-43 Deren comença a utilitzar diferents vestimentes, va entrar en una nova esfera social, aprendre i practicar un sistema de coneixements, induir visions o somni, sotmetre a proves i reconèixer la mort del vell jo i el sorgiment del nou.

Després de la gira amb la companyia de Dunham tenia intenció d'observar els rituals Vodoun a Haití però a causa de la incorporació dels EUA a la guerra no va ser possible i va decidir romandre a Los Angeles. Les casualitats van permetre que conegués a Alexander Hackenschmied (més tard Hammid). Era un artista txec que havia estudiat arquitectura, fotografia i escenografia a Praga abans de començar a treballar en el cinema. Va realitzar dues pel·lícules curtes i experimentals, *Aimless Walk (Passeig sense fi, 1930)* i *Prague Castle (Castell de Praga, 1932)*. Va treballar amb productors independents i comercials, com a director general, director de fotografia i editor en diverses pel·lícules durant els següents deu anys. També va escriure articles entusiastes per a diaris i revistes txecs, en els quals advocava pel creixement d'un cinema "independent", un enfocament lliure de comercialisme. No va ser només l'habilitat tècnica el que va impartir a Maya Deren. Les seves idees sobre *l'ús creatiu de la realitat* de la cinematògrafa tenen ressò, se citen i finalment es subsumeixen en els seus propis escrits sobre el cinema.

El 1939 Hammid va arribar com exiliat als EUA. Tot just havia escapat de l'ocupació nazi, sent forçat a anar-se'n després d'haver filmat subreptíciament l'ascens del poder nazi a Txecoslovàquia i la resistència nacional contra el feixisme. Havia treballat amb l'escriptor i cineasta nord-americà Herbert Kline i la seva dona, Rosa Harvan. El resultat de la seva col·laboració va ser una de les primeres pel·lícules que els nord-americans veurien de la Segona Guerra Mundial: dos documentals de llarga durada, *Crisi (1938)* i *Lights Out in Europe (Llums a Europa, 1939)*.

El gener de 1942 Eleanora va deixar la companyia de Dunham i va començar a viure amb Hammid a Llorer Canyon. Va ser durant els anys que va passar a Hollywood que l'estil personal de Deren va experimentar el seu canvi més distintiu. L'estada a Califòrnia va ser també un alliberament del ritme frenètic de l'escriptura i els viatges. Per primera vegada, sembla molt més relaxada i té la llibertat d'explorar. En 1942, amb l'ajuda de Hammid, va aprendre l'art de la fotografia fixa. Li va enviar a Herbert Passin moltes de les fotos que estava prenent, escrivint amb entusiasme sobre el seu treball i el de Hammid. Alexander com a director de diversos documentals mostra els clàssics de cinema experimental i les tècniques per a una bona filmació. En la seva infància, en dues ocasions, el pare d'Eleanora li va regalar una càmera al campament d'exploradores quan tenia deu anys, i més tard, quan estava a l'escola secundària a Ginebra. Gregory Bardacke, el seu primer marit, recordava que ella estava seriosament interessada en la fotografia a la Universitat de Nova York el 1936. En adquirir una càmera de cinema de 16 mm en 1943, Deren va capturar algunes d'aquestes escenes en dues sèries de fotografies fixes. Aquests són els únics documents que reflecteixen la seva trobada inicial amb la fotografia i el seu nou entorn de Hollywood. A principis de 1943, Deren i Hammid es van mudar a un apartament de dos pisos a 1466 Kings Road, en un turó a pocs carrers de Sunset Boulevard. Va ser aquí, al maig, on van fer *Meshes of the Afternoon*, just abans de mudar-se a Nova York.

Eleanora Deren el 1943 decideix anomenar-se Maya, el nom de la mare de Buda, així com una paraula antiga per a aigua, i també el nom de la deessa hindú de la il·lusió. L'elecció d'aquest nom representava per a Deren, així que li va explicar als seus amics, la decisió que havia pres de treballar en el cinema. També en la mitologia grega Maya és una de les set Plèiades, les filles d'Atlas, i en sànscrit es tradueix com mare. Com tots els cineastes des de George Méliès, que han estat fascinats amb les propietats màgiques de cinema, Deren va reconèixer el cinema com un mitjà visionari. Va retratar i va intentar crear estats de consciència més enllà de l'experiència normal de la vigília (hipnosi, exultació, possessió religiosa, la representació d'un somnàmbul és potser l'element més unificador de totes les pel·lícules de Deren). El seu permanent interès en la coreografia, també, li va donar un mitjà d'expressió al cinema. Ara, amb la guia d'un nou mentor i marit, el cineasta Alexander Hackenschmied, Eleanora Deren va descobrir una nova eina per explorar la *poesia del moviment*. Les quatre primeres pel·lícules es consideren representatives no només de la seva singular contribució al cinema sinó de la tendència especial que va caracteritzar l'aparició del moviment de cinema experimental americà a mitjans dels anys quaranta.

Aquest moviment es va caracteritzar no només per l'exploració de noves tècniques i preocupacions formals, sinó també per la investigació de la dimensió subjectiva de la mirada. El somni i l'al·lucinació són els punts de partida més primitius, o literals, d'aquest enfocament, com ho havien estat per als surrealistes, i aquests estats interns proporcionen el vehicle conceptual dels films de Deren, *Meshes* i *Witch's Cradle*. Però el tret distintiu de les seves pel·lícules seria la seva representació dels esdeveniments tal com els percep una persona solitària i generalment en desacord amb el món. Des del principi, l'interès de Deren pel cinema va ser la representació d'un punt de vista singular, en oposició a la seva difusió en els llargmetratges o documentals de la indústria. En aquest sentit, va desenvolupar i va explicar la capacitat del cinema per representar la realitat subjectiva, sovint anomenada personal o psicològica. De vegades anomenava a les seves pel·lícules documentals de l'interior.

Deren va actuar en tres d'elles, o bé tenia diferents dones alternant en el mateix paper, o bé retratava tota sola a tots els jocs múltiples. Tres imatges de Maya poden aparèixer en diversos llocs alhora, ja sigui lluny unes de les altres en el temps i l'espai, o totes ocupant el mateix quadre, assegudes juntes al voltant d'una taula...

A la primavera de 1943, no molt abans que fessin la pel·lícula, Deren i Hammid es van mudar al seu apartament a Kings Road, al nord de Sunset Boulevard als turons de Hollywood. La casa i els seus voltants inspirarien qualsevol imaginació visual. Situada fora de la carretera principal, està imbricada contra el vessant en una fila de vells edificis d'apartaments ornamentats.

Al cap de pocs mesos de fer *Meshes of the Afternoon*, Deren estava treballant en una nova pel·lícula i plena d'idees per a articles sobre fotografia fixa i mòbil. La parella es van mudar a la ciutat de Nova York a la primavera de 1943, a Greenwich Village, i van viure en un íntim estudi de primer pis al carrer Morton. Deren es quedaria allà tota la vida. Fins i tot després que ella i Hammid es divorciessin el 1947.

A partir de 1943 Deren va realitzar diversos experiments per a retrats fotogràfics, com també un aprenentatge del domini de la càmera amb el seu marit. Amb la presència d'artistes refugiats d'Europa, estudia i fotografia el treball d'escultors i dissenyadors, avantguardistes i antics. El 5 de gener de 1943, el seu pare va morir sobtadament, d'un atac al cor. Ella va comprar la Bolex H-16 que va usar per a totes les seves pel·lícules amb els diners que va heretar a la seva mort.

Hammid comença a treballar com a director de cinema per l'Office of War Information destinats a mostrar el millor del país a les nacions aliades. L'Office of War Information era el principal centre d'activitat cinematogràfica del Govern. Per primera vegada en la Història, els treballs per als cineastes eren abundants, especialment a Nova York, i sobretot en 16 mm. Deren i Hammid van ser alguns dels molts cineastes que van arribar a la ciutat en aquesta època. Deren no tenia les habilitats en aquesta etapa per obtenir treball en la indústria, però tampoc volia fer-ho. Ella havia triat des del principi fer pel·lícules de forma independent.

Meshes Of The Afternoon May, 1943

Deren va escriure més tard sobre el concepte que inicialment volia explorar a Meshes of the afternoon:

Vaig començar pensant en termes d'una càmera subjectiva, un que mostrés només el que podia veure per mi mateixa sense l'ajuda de miralls i que es mogués per la casa com si fos un parell d'ulls, detenint amb interès aquí i allà, obrint portes i així successivament.

L'enfocament "en primera persona" del cinema no era nou. La càmera subjectiva com l'extensió literal de la visió personal és sovint una de les primeres idees que se'ls ocorre als novells. Diverses preses al principi de Meshes revelen només el que la dona veu. A partir de llavors, Deren i Hammid van abandonar la perspectiva en primera persona, i la pel·lícula canvia entre múltiples punts de vista, tornant-se cada vegada més complexa i desorientadora.

Meshes, més que qualsevol de les pel·lícules posteriors de Deren, ens parla del funcionament de la consciència, especialment del procés de somiar. El títol transmet perfectament la història de la pel·lícula: les imatges i esdeveniments de la tarda d'una dona es filtren en el somni i es superposen implacablement unes a les altres. En una nota posterior del programa, Deren va escriure:

La primera seqüència de la pel·lícula es refereix a l'incident, però la noia s'adorm i el somni consisteix en la manipulació dels elements de l'incident. Tot el que passa en el somni té la seva base en un suggeriment de la primera seqüència: el ganivet, la clau, la repetició de les escales, la figura que desapareix al revolt de la carretera. Part de l'èxit de la pel·lícula consisteix en la manera en què es fan servir les tècniques cinematogràfiques per donar una vitalitat malèvola als objectes inanimats. . . .

Quan van rodar *Meshes*, Deren i Hammid, no tenien en el pensament que hagués de tindre una audiència. No obstant això, aquest curt mut té el poder d'aprofitar les respostes de l'espectador amb un èxit que poques pel·lícules aconseguixen. Les imatges poètiques de Deren, combinades amb la prestesa del treball de càmera de Hammid, impulsen a l'espectador a un malson que se sent perillósament a prop de la realitat. Una de les raons per les quals la pel·lícula té èxit en aquest sentit és que, igual que els somnis, empra imatges arquitectòniques. La preocupació de Deren per l'espai interior com a metàfora de la consciència es barreja amb l'ull de Hammid per les experiències arquitectòniques d'un individu.

Però en *Meshes* o en qualsevol treball de col·laboració en el qual les idees i els seus mitjans d'execució són completament interdependents, i planejats per endavant, és difícil desentranyar les contribucions separades de cada artista. Fer-ho fins i tot amenaça de derrotar el propòsit d'una col·laboració. La declaració de Deren sobre el seu treball conjunt:

... La pel·lícula és el resultat d'una d'aquestes col·laboracions perfectes en què una idea avançada per qualsevol de les dues persones és acceptada espontàniament per l'altra, o immediatament reconsiderada i rebutjada per totes dues. Va ser en les conferències d'història en què les sensibles i delicades intuïcions que donen vitalitat i significat real es perden d'alguna manera sota el cúmul d'arguments, justificacions i anàlisis ...

Una carta de la companyia Eastman Kodak la felicita per haver estat premiada amb una Menció Honorífica en el concurs: Els deu millors de la Lliga de Cinema Amateur en 1945.

At Land

Durant l'estiu de 1944, Deren i Hammid van llogar una cabana a Port Jefferson, Long Island, i ella va començar la producció en *At Land*. A la primavera de 1944, va conèixer a Hella Heyman, una jove fotògrafa que havia treballat com a secretària de Galka Scheyer, i la va convidar a treballar com la seva *camarógrafa*. Tots dos li van ensenyar a Heyman a manejar el Bolex, i aquest estiu Heyman va filmar *At Land*. Encara Alexander Hammid va ajudar tècnicament en la pel·lícula i va rodar algunes seqüències.

Ella sovint triava llocs per a les seves pel·lícules que s'allunyaven de la ciutat. Viatjava a zones aïllades, utilitzava el Central Park o els terrenys de les finques. Aquestes excursions eren part de l'atracció de treballar en una pel·lícula per Maya Deren. Les escenes d'interior es van rodar a Manhattan. L'habitació coberta de llençols blancs és la sala d'estar de Morton Street.

L'escena del banquet es va escenificar al menjador de l'Hotel Great Northern, adquirit per a l'ocasió per un dels seus residents, Joseph Burstyn.

Com les seves notes de programa suggereixen, *At Land* va ser concebut com una demostració de la capacitat de cinema per retratar declaracions tant ideològiques com personals. L'ús de diverses tècniques cinematogràfiques per condensar el temps i l'espai era tan integral per a l'acció com ho era l'actuació de Deren o la seva elecció de l'escenari. Així doncs va ser un exercici explícit per trobar una alternativa a la narrativa tradicional. Deren va escriure:

L'ambició d'aquesta pel·lícula és eliminar, en la mesura del possible, qualsevol línia literària-dramàtica i significats simbòlics literals, i desenvolupar, en canvi, una coherència i integritat purament cinematogràfiques.

Comparat amb els llargmetratges, per descomptat, *At Land* s'apartava radicalment de la convenció i la seva falta de trama *per se* era confusa per a molts espectadors al principi. Com en *Meshes*, les seves transicions oníriques van ser considerades, en un extrem, com incomprendibles, i en l'altre, com la debilitat de la pel·lícula.

Així doncs l'estudi de Morton Street es transformava freqüentment en un teatre íntim, ja que *Meshes* es projectava a la paret per als amics. No va passar molt temps abans que ella com a personalitat, *Meshes* com a obra d'art i Morton Street com a atracció del Village guanyessin reputació en el món de l'art de Nova York. Deren i Hammid aviat van conèixer a alguns dels artistes i galeristes més influents de la seva època, molts d'ells presentats per Galka Scheyer. A més de servir com a amfitriona al carrer Morton a molts personatges del món de l'art i el cinema, Deren va crear un ambient no molt diferent del saló parisenc. Les fotografies i filmacions d'ella de 1943-44 suggereixen que es va sentir més atreta per l'escultura i el disseny d'interiors. El disseny de Frederick Kiesler per a la galeria Art Surrealista d'aquest segle va inspirar el seu primer esforç en solitari en la pel·lícula *Witch's Cradle* (El bressol de la bruixa).

A més d'Alexander Hammid, entre el grup d'amics propers que van treballar amb Deren al llarg d'aquests anys es trobaven Hella Heyman, una fotògrafa de fotografia fixa que va esdevenir la seva camarógrafa, Miriam Arsham música, segons Arsham «*literalment canviava de mes a mes. Simplement es movia en blocs, a mesura que un nou grup de persones arribava a conèixer a Maya. Normalment hi havia gent que estava terriblement fascinat per ella, i eren el centre de concentració durant un mes, o un any, i després es dissipaven, sovint perquè la seva presència podia ser massa forta*». Dels amics de Califòrnia que van introduir a Deren en l'art modern, el més important per a ella era la col·leccionista Galka Scheyer. Antiga estudiant de la Bauhaus. Elfriede Fischinger, una amiga de Scheyer, i el seu marit, el cineasta

Oskar Fischinger, un dels primers cineastes abstractes d'Alemanya. El cercle d'amistats de l'artista, segons Howard Moss «*La majoria d'aquestes persones eren, d'una manera o altra, artistes o escriptors, ballarins, compositors, el que sigui.*» A part també formaven part del seu cercle d'amistat els principals actors: Anne Clark (Ocellet Matta), en *Witch 's Cradle*; Talley Beatty, en *Choreography for Camera*; Rita Christiani i Frank Westbrook; en *Ritual a Transfigured Time*.

EL MÓN DES DE L'OBJECTIU D'UNA BOLEX H-16

Clark et al., (1984^b:13-20:57-59:73-75:149-162:231-239:241-24:261-264:449-457:325-332)

Segons una declaració biogràfica de 1954:

«Va ser com si finalment trobés el guant que em quedés bé. Quan escrivia poesia, havia de transcriure constantment les meves imatges, essencialment visuals —sempre de moviments, incidents, esdeveniments—, en forma verbal. En les pel·lícules, ja no havia de traduir. Afortunadament, així funciona la meva ment, i vaig poder passar directament de la meva imaginació al cinema».

La manera de treballar amb la càmera, segons Maya, va ser crear les seves imatges des de «l'ull de la memòria», és a dir, des de la seva pròpia experiència. Deren no compartia i remarcava que les seves pel·lícules no eren productes creats de manera autobiogràfica. Segons ella, creava a partir de l'experiència per crear un concepte nou.

Una de les seves amigues més properes durant aquests anys, l'editora de cinema Miriam Arsham:

«Quan Maya va descobrir el cinema, sabia molt bé que tot el que tenia, tota la seva ambició, en un sentit creatiu, podia realitzar-se a través del cinema. Era una cosa natural per a ella. Estava clar que aquest era el seu ritme, el seu camp, perquè era una cosa que podia manipular amb un detall esgotador».

El magnetisme personal de Deren i el seu entusiasme pel cinema va atreure artistes, escriptors i intel·lectuals de tots els camps a Greenwich Village. Moltes d'aquestes persones van aparèixer a les seves pel·lícules, en escenes rodades a casa seva o a la d'ells. Sovint s'aventurava amb la seva càmera als estudis i àtics dels seus amics, i a les moltes galeries i museus de la ciutat. Va fotografiar molts d'aquests artistes (vinguts al país per la guerra) i el seu treball, registrant així un moment sense precedents a la història de l'art a Amèrica.

Va posar tant esforç en conrear l'audiència pel cinema com una forma d'art com ho va fer en la realització de la pel·lícula mateixa. Va ser la primera a establir un mitjà alternatiu de producció i distribució pels cineastes independents. Des de 1945-46, quan Deren va començar a tenir una audiència i uns ingressos, va ser gràcies al fet que aquests darrers anys es va dedicar a la promoció, distribució i recaptació de fons a diverses institucions que proporcionaven beques, per tal de realitzar gravacions.

The John Simon Guggenheim Foundation

La sol·licitud de Deren a la Fundació John Simon Guggenheim és el primer document en els seus arxius que estableix formalment les seves idees sobre el cinema com un art del segle XX, i sobre el significat que ella creia que el seu treball tindria a l'avenç de camp. Aquests documents també semblen representar el primer intent d'un artista de cinema de convèncer les fundacions privades de la necessitat de subvencionar el treball creatiu al cinema. Les beques no s'havien concedit abans als cineastes. Com revela l'aplicació del Guggenheim sobre Deren, va ser crítica amb el que va anomenar «pintura animada», creient que era més una contribució a la pintura que al cinema. És en aquesta aplicació que Deren primer enumera la seva ocupació com a «cineasta experimental». El document també conté una de les poques referències que va fer a les seves esperances de treballar en 35 mm. Descriu les limitacions dels 16 mm en aquest moment, com la falta d'equip professional disponible i la impossibilitat de distribució en els teatres públics, que encara no estaven equipats amb projectors de 16 mm. El compromís de Deren amb el 16 mm, llavors, es considera tant una necessitat financera com un fidel reflex del seu desig d'explorar les virtuts del medi amateur, de les seves ambicions declarades d'utilitzar el 35 mm i el so. Deren va presentar la seva sol·licitud a la Fundació Guggenheim en persona l'11 de novembre de 1944. No va rebre la subvenció la primera vegada que la va sol·licitar. Deren va preparar per a la Fundació Guggenheim un «Diari de Cinema», on constaven les diverses activitats que havia realitzat entre 1943 i 1945, incloent-hi la producció de pel·lícules, articles, fotogrames, projeccions i conferències, com també diversos catàlegs on havien inclòs el seu material filmic. Al mateix temps, va fer un *clipping* de retalls de tots els materials que havien aparegut a escrits, fotografies i fullets d'ella, i sobre el seu treball. Aquests anaven des de breus avisos als diaris de la universitat fins a les substancials crítiques publicades en revistes de dansa, cinema i dones.

El 1948, després del seu viatge a Haití, decideix començar la gravació de *Meditation On Violence*, utilitzant a Chao-Li com a intèrpret de dues danses de lluita xineses, *ShaoLin* i el *Wu Tang*.

Universitats

A principis de 1945 va començar a organitzar projeccions en universitats, museus i centres comunitaris. Inicia la seva activitat com a conferenciant amb una sessió a la Universitat de Syracuse, el 15 de març, sessió que suposa el començament d'una intensa activitat que la porta a recórrer universitats, centres artístics, sales de teatre, escoles de dansa i museus com el MOMA de Nova York, Yale, el Chicago Institute of Design o la Provincetown Playhouse.

En un inici era un públic selecte qui acudia: Els artistes i intel·lectuals de Nova York, regularment en esdeveniments culturals. Posteriorment, les projeccions a universitats estaven integrades per estudiants d'art i humanitats que havien estat exposats a l'art contemporani i estaven ansiosos per veure els èxits al cinema. El públic acadèmic era habitualment igual d'entusiasta de les tendències actuals de la crítica d'art, i sovint s'acostaven a les pel·lícules de Deren de forma analítica, interpretant en termes freudians. Deren va aparèixer en persona en moltes d'aquestes projeccions per donar una conferència sobre cinema en general i per exposar les reaccions al seu treball en particular. Va ser el seu contacte de primera mà amb la seva audiència des del principi el que li va donar accés directe a les actituds americanes cap a l'art i l'artista, un tema que perseguiria en tots els seus escrits teòrics i conferències posteriors.

Deren i les seves pel·lícules es van trobar sovint amb resistència, per descomptat, al que ella va respondre amb una precisió d'argument que havia desenvolupat al llarg dels anys en els seus extensos escrits sobre art i ideologia. Trobar una audiència és important per a qualsevol artista, però és una necessitat financera pel cineasta independent, que té poques fonts de patrocini en el món de l'art pròpiament dit. La necessitat de Deren de proveir els seus propis ingressos es feia més urgent en aquest moment.

Des de 1943 havia estat vivint i produint pel·lícules amb el suport de Hammid i els dos mil dòlars heretats de la pòlissa d'assegurança de vida del seu pare. Va ser en aquesta època que va començar a escriure articles per a revistes comercials. A partir d'aquest moment, es basaria en el periodisme com una important font d'ingressos. Els articles de les revistes també van servir per promocionar el seu treball i per donar autoritat a les seves idees. En aquest últim article, publicat a la revista *Mademoiselle*, Deren va resumir la seva perspectiva de la següent manera:

«*Em fascinen precisament aquells aspectes i mètodes del cinema que encara no estan definits i poques vegades s'exploten. Em preocupa com una forma d'art creatiu, i per això he intentat treballar com a artista, i independentment de tota la terminologia, mètodes i institucions que ja estan establerts*».

Deren va assenyalar en una sol·licitud de subvenció que l'experimentació en tots els altres camps sol comptar amb el suport d'un finançament substancial en laboratoris ben equipats. Fins i tot després del seu divorci, Deren i Hammid seguirien treballant junts, encara que a distància, a favor de la pel·lícula experimental. Hammid es va convertir en vicepresident de la *Creative Film Foundation*, fundada per Deren el 1954 per respondre a la necessitat de subvencionar els artistes de cinema.

El 1945 la seva prioritat més immediata va ser recaptar diners per fer *Ritual in transfigured time (Ritual en Temps Transfigurats)*, el seu esforç més ambiciós i costós fins al moment. Va sol·licitar ajut a les fundacions Guggenheim i Rockefeller, va entrar a un festival de cinema amb l'esperança de guanyar una petita recompensa monetària, i va buscar vies establertes de distribució en 16 mm perquè les seves pel·lícules poguessin començar a pagar-se elles mateixes. Va escriure a diversos crítics, va ser entrevistada a la ràdio i per la United Press International (una agència internacional de notícies que els seus missatges de notícies, fotografies, pel·lícules de notícies i serveis d'àudio van proporcionar material de notícies a milers de diaris, revistes, ràdios i estacions de televisió durant la major part del segle XX).

A l'estiu, va imprimir el seu primer fullet, «El cinema com una forma d'art independent» i el va enviar per correu a les universitats, societats de cinema, escoles de ball i centres d'art. Les sol·licituds de pel·lícules van augmentar cada mes, i el petit negoci de Deren va esdevenir un model per a un moviment.

El febrer de 1946 va decidir llogar Provincetown Playhouse, un petit teatre al carrer MacDougal a Greenwich Village. Generalment s'acredita com la primera projecció pública de pel·lícules experimentals a Amèrica. L'abril, se li va notificar que havia rebut la primera beca mai atorgada per a treballs creatius en pel·lícules. Al mateix any va obtenir un benefici en la distribució de més de mil dòlars, i des de llavors fins a 1951, va obtenir una mitjana de cinc-cents dòlars a l'any.

Els espectacles de Deren al Provincetown van ser sorprenentment rendibles al principi. Cobrava un dòlar d'entrada (comparable als preus dels llargmetratges de llavors), i les primeres projeccions, el febrer de 1946, van donar uns dos-cents setanta-cinc dòlars. Al 1948-49, el

públic es va anar retirant gradualment. Considerant que *Meshes* havia costat al voltant de dos-cents setanta-cinc dòlars, i que *Ritual en temps transfigurats* arribaria als mil dòlars, la subvenció Guggenheim de 3.000 dòlars —que li va ser atorgada a l'abril de 1946— va ser un gran pressupost per Deren. Aquesta suma seria crucial tant a curt com a llarg termini. No només la va ajudar a saldar el seu deute al laboratori per *Ritual*, sinó que li va permetre recuperar els diners després de nou anys d'una producció molt limitada. La beca Guggenheim és un dels premis més prestigiosos que un artista o un acadèmic pot rebre. Al difondre la notícia de la seva beca, Deren va destacar el fet que no només era el primer premi atorgat per «treball creatiu al cinema», sinó també, que havia estat atorgat a una dona.

«Així com un està preparat per escoltar, en la música de cambra, valors diferents als que s'esperen de les orquestracions simfòniques, l'ús del títol del programa PEL·LÍCULES DE CAMBRA pretén alertar l'ull del públic cap a la percepció de valors força diferents dels llargmetratges». - Maya Deren

Deren va gaudir de l'atenció del públic i, al principi, va respondre a les invitacions a les conferències amb gran entusiasme. Ni tan sols va demanar una quota en els primers dies i sovint pagava les seves pròpies despeses. Més tard, quan es va veure obligada a dependre de les gires de conferències a través del país per guanyar-se la vida, aquestes aparicions públiques dia rere dia durant diverses setmanes o mesos a la carretera, així com l'esforç administratiu que implicava organitzar-les, van esgotar enormement la seva energia pel treball creatiu. La seva solució va ser contractar un assistent i estandarditzar les conferències. Deren va ser també una de les poques dones cineastes que es va comprometre activament al discurs públic sobre el cinema. D'altres dones que havien realitzat amb anterioritat conferències són Alice Guy Blaché i Germaine Dulac en els anys vint i trenta a França.

La impressió que a Deren li agradava donar (que dirigia les seves pel·lícules sense guió) no sembla ser del tot certa. Maya treballava amb llistes i gràfics complexos, mecanografiats i guardats en llibres de composició, que mostraven l'acció de la càmera, els moviments dels actors i les interrelacions entre les figures dins del quadre (indicades per figures de pal, sovint en tres colors diferents).

Els anys 1945-1946 demanen més de Deren, físicament i emocionalment, del que és saludable per a qualsevol artista. No obstant això, només en rares ocasions, en una carta de tant en tant, dóna a conèixer el seu estat mental i de salut. *Ritual en temps transfigurats*, la seva quarta pel·lícula, la deixa el juny de 1946 a la vora del col·lapse, i es retira, com ho fan ella i Hammid

cada estiu, a una casa de camp al costat de la platja, on escriu el seu principal assaig sobre cinema: *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (*Anagrama d'Idees sobre Art, Forma i Cinema*) havia estat publicat, i en l'estiu de 1947 les seves pel·lícules van ser premiades amb el Grand Prix Internationale a la classe d'avantguarda del Festival Internacional de Cinema de Cannes, convertint-la en la primera americana i la primera dona a rebre aquest honor.

En una entrevista de ràdio amb Maya Deren, Dave Garroway li va preguntar si guanyar el premi de Cannes, que segueix sent el més prestigiós dels premis cinematogràfics, no havia estat «prou emocionant» per a ella. Va respondre: «Sí, no estic segura que altres dones hagin guanyat aquest premi abans, i sempre és una mica xocant pels homes quan una dona està fent alguna cosa en un camp que té a veure amb la maquinària».

Les següents tres pel·lícules de Deren, *Witch's Cradle*, *At Land* i *A Study in Choreography for Camera*, van prendre aquesta seqüència en *Meshes* com el seu punt de partida. «El desafiament del temps i l'espai normal, encara que no és original de Deren, es considera una de les seves contribucions més importants al cinema. Ella elaboraria aquest concepte fins que hagués exhaurit el seu potencial dramàtic».

Les imatges de llindar són abundants a cadascuna de les quatre primeres pel·lícules de Maya Deren: Lluita fins al cim d'escales i més escales; camina buscant habitació rere habitació. Deren va filmar el penya-segat i la costa, l'interior i l'exterior, el somni i la realitat. Les subtils transicions entre els estats de consciència van ser centrals en la trama, tant a *Meshes* com a *At Land* i, per aquesta raó, Deren de vegades deia a les seves pel·lícules, a falta d'un terme millor, «psicològiques».

No obstant això, intentava trencar el seu hàbit literari de traduir conceptes abstractes en imatges, que inevitablement es veien com a símbols, i aprendre en canvi a pensar directament en termes cinematogràfics. Va aconseguir aquest avanç amb la seva següent pel·lícula, un estudi de *coreografia per a la càmera* (1945). Un «duet entre el ballarí i la càmera espaciotemporal», *Coreografia* combina les relacions purament formals inherents tant al cinema com a la dansa. El moviment en ell mateix es converteix en protagonista, i tots els vestigis de la trama s'esvaeixen.

La coreografia per a la càmera representa el primer punt d'equilibri en els primers experiments de Deren al cinema. Com a síntesi de la dansa i el cinema, va proporcionar un nou punt de partida i va il·luminar el camí que seguiria al cinema. Amb aquest breu estudi, Deren

va crear un nou gènere, que John Martin, crític de dansa de *The New York Times*, va batejar com «corecinema».

Des d'aquest punt, les seves pel·lícules adquireixen una qualitat pròpia. Ja no es parla d'influències en el seu treball, ni de Hammid, ni dels surrealistes. Al cap de dos anys de la seva introducció al cinema, Deren havia aconseguit independitzar-se dels seus mentors i de les convencions del seu art triat. *La coreografia per a la càmera* va demostrar als crítics que Deren estava realment preocupada per l'art del cinema en lloc del seu potencial per al psicodrama o l'exhibicionisme. Però *Coreografia* també li va proporcionar formes més líriques d'expressar la realitat interior, psicològica, el reialme al qual tornaria amb *Ritual en Temps Transfigurat* (1946). Com el títol suggereix, aquesta pel·lícula mostra un altre ritu de pas. També va ser l'última pel·lícula en la qual Deren va actuar, i pel fet que planteja qüestions d'autoreflexió sobre el seu art i la seva presència central en ell, aquesta pel·lícula serà discutida a *La dona d'avui*, on el focus és a la tensió entre el seu ésser privat i públic.

Witch's Cradle

Per Maya Deren, el film va ser gravat en a la galeria surrealista «*Art d'aquest segle*» amb Marcel Duchamp, i Pajarito Matta com a actors. Aquesta pel·lícula, que mai es va completar, es va inspirar a l'estructura arquitectònica i les pintures i objectes de la galeria.

«Em preocupava la impressió que els objectes surrealistes eren, en cert sentit, els símbols cabalístics del segle XX; ja que els artistes surrealistes, com els màgics i les bruixes feudals, estaven motivats pel desig de tractar amb les forces reals subjacents als esdeveniments (els esperits malignes feudals són similars als impulsos del subconscient modern) i de descartar la validesa de la superfície i la causalitat aparent. Els màgics també es preocupaven pel desafiament del temps normal (principalment la projecció al passat i la predicció del futur) i per l'espai normal (la desaparició d'un lloc i l'aparició d'un altre, o el familiar pal d'escombra); així també els pintors i poetes surrealistes. I em va semblar que la càmera era particularment adequada per a delinear aquesta forma de màgia». - Maya Deren.

«Hi ha ocasions en què un artista que normalment treballa amb principis diferents, utilitzarà algun aspecte del surrealisme —com la presentació simultània d'exteriors i

interiors— per a un problema específic. Mira, com en aquesta pel·lícula de Maya Deren, el retrat esdevé un raig X també. I de quina altra manera es podria haver dit, sense parlar, que les cordes de la malla en la qual la noia sosté l'univers són ni més ni menys que la projecció de la seva sang, que hi ha perill en el tràfic de venes i artèries. I que en el moment en que el cor es trenca, aprenem amb certesa que és amb el cor que veiem el món, i a través de la sang que el coneixem». - Nota inèdita de Deren.

Deren va escriure molt poc sobre *The Witch's Cradle (El Bressol de la Bruixa)*. Encara que el seu guió de rodatge esbossa l'acció que desitjava filmar, aquest treball incomplet segueix sent un misteri. És l'única de les seves pel·lícules inacabades que no ha estat localitzada. Però l'únic material existent, que es troba juntament amb les seves altres pel·lícules al Anthology Film Archives, està etiquetat com a preses, i sembla ser precisament això. Moltes de les escenes del guió de rodatge que Deren va marcar com filmades no estan entre les de l'arxiu.

Deren mai va considerar *The Witch's Cradle* com un producte acabat o representatiu de les seves intencions. La raó més concreta que va donar per abandonar el metratge va ser que Peggy Guggenheim no entenia per què requeria més de tres o quatre dies de rodatge a la seva galeria. No obstant això, fins i tot les preses serveixen com un registre històric parcial d'aquesta curta galeria surrealista. També és valuós com un document del primer esforç en solitari de Deren amb la càmera.

«Aquesta pel·lícula va tractar els quadres i les obres d'art com a realitats, tan vives i immediates com els personatges que apareixen a la pel·lícula, i això s'aconsegueix sovint amb primers plans itinerants dels quadres, una tècnica que s'utilitza molt a les pel·lícules d'art els últims anys». - Maya Deren, carta a John Adams

Marcel Duchamp i Anne Matta Clark (Pajarito Matta) van ser els principals protagonistes. Segons Anne, ella i Deren van treballar juntes durant diverses tardes a la galeria abans que s'obrís per a la temporada de tardor. Deren preparava l'escenari a la galeria i, donat que Maya va fer tot per ella mateixa, la il·luminació, el rodatge i la direcció, prenia molt de temps completar cada escena. Les instruccions de Deren eren simples. Segons els actors que van aparèixer en les darreres pel·lícules de Deren, ella sovint dirigia en termes molt concrets, simplement descrivint l'acció a realitzar, sense compartir la seva concepció del paper amb l'intèrpret.

El terme *«Bressol de Bruixa»* podria referir-se a dues coses: És una de les etapes del joc de cordes, Bressol de Gat; també és un dispositiu de tortura utilitzat en la màgia cerimonial. Seabrook, per a qui havia treballat amb anterioritat, tenia un bressol de bruixa entre la seva

col·lecció d'artefactes, que Deren va descriure com «un tipus de seient estret en el qual els aprenents de bruixes se suposava que havien de seure durant hores per, eventualment, poder muntar en un pal d'escombra».

La pel·lícula s'obre al món quotidià i es mou, de sobte, en el món de la imaginació de la protagonista. La transició entre els estats de consciència és reforçada pel moviment de la càmera a l'interior de la galeria, on diverses pintures i escultures surrealistes es revelen com els objectes de la seva al·lucinació.

Adjunt al guió de rodatge de «*Bressol de bruixa*» hi havia diverses pàgines de dibuixos. Les quatre files de lletres que Deren va copiar d'un text de la Càbala són les d'un *místic alfabet* conegut com «Els personatges de l'escriptura celestial». L'alfabet celeste va ser anomenat així pels hebreus «*perquè el van mostrar col·locat i figurat entre les estrelles*». Aquest alfabet s'escriu, com l'hebreu, de dreta a esquerra. Deren, però, els va copiar d'esquerra a dreta, i al fer també quatre files de dos, va barrejar el seu ordre correcte.

A Study In Choreography For Camera

Deren estava interessada des de feia molt de temps en fer ella mateixa la coreografia i, ara amb el cinema, va veure una oportunitat de dissenyar el moviment d'una manera que no havia estat explorada. Combinaria les dinàmiques compartides per ambdues formes d'art: temps, espai i moviment. El ballarí i la càmera tindrien el mateix paper en aquesta creació; cap dels dos estaria subordinat.

Deren havia seguit sent amiga de molts dels ballarins de Dunham, i va demanar a Talley Beatty i Rita Christiani que actuessin en les seves dues primeres pel·lícules de dansa (Beatty a *Coreografia per Cambra* i Christiani a *Ritual en Temps Transfigurat*). Hi ha poc de la tècnica de Dunham a les pel·lícules de dansa de Deren. Encara que Beatty va desenvolupar els moviments a la coreografia, aquests van ser coreografiats amb Deren específicament en relació amb una representació cinematogràfica.

«La majoria de les pel·lícules de dansa són registres de danses que van ser originalment dissenyades per a l'espai escènic teatral i per al punt de vista fix del públic. Com a màxim, quan la càmera actua com un públic mòbil —es a dir, quan s'acosta als primers planols o mira des del costat—, aquesta mobilitat de la vista només té un efecte superficial sobre el disseny espacial i els moviments de la mateixa dansa. En aquesta

pel·lícula he intentat col·locar a un ballari en un espai cinematogràfic il·limitat. A més, comparteix, amb la càmera, una responsabilitat de col·laboració en els moviments mateixos. Aquesta és, en altres paraules, una dansa que només pot existir al cinema». - Maya Deren, sol·licitud per Rockefeller, agost de 1945. Pag 262

Amb menys de tres minuts de durada, *Choreography for Camera* és la declaració visual més articulada de Deren sobre el temps i l'espai filmics. La dansa té lloc en una geografia que no coneix límits.

Ritual In Transfigured Time (August, 1945 May, 1946)

Ritual in Transfigured Time va ser la peça de resistència de la cursa inicial de Deren. Marca un nou punt de síntesi a la seva obra: els temes de *Meshes*, *At Land* i fins i tot *Witch 's Cradle* —múltiples personalitats, l'experiència del temps psicològic, el calvari emocional d'una dona— també vénen a jugar a *Ritual en Temps Transfigurats*, però ara s'elaboren a la dansa. Basant-se en els descobriments formals fets a *Choreography for Camera*, Deren ara feia servir el moviment de la dansa com un vehicle per a l'acció dramàtica.

L'escenari i els guions de rodatge van ser probablement escrits a l'agost de 1945 quan Deren va visitar a Ruth i John Stephan a la casa de camp a Westport, Connecticut. Va començar el rodatge al setembre, però no va ser fins al març, aparentment, que va decidir revisar el pla inicial tallant la pel·lícula substancialment i afegint diverses seqüències noves. La pel·lícula es va estrenar el primer de juny de 1946 com a *Ritual and Ordeal (Ritual i Prova)*.

Les preses confirmen que Deren realment va filmar la majoria dels episodis descrits a l'escenari i el guió. Si hagués completat la pel·lícula com estava planejada, fàcilment hauria estat d'una hora de durada, un cop més presentant a una dona sola en una llarga odissea, en un món on les geografies físiques i socials canvien tan subtil i inexplicablement com les de *Meshes* i *At Land*.

Mai abans Deren havia fet tants canvis en l'execució del seu guió original. Aquests canvis il·lustren de la manera més literal la progressió del seu pensament sobre el seu art en general, és a dir, el seu conflicte entre voler fer una declaració profundament personal amb el cinema i voler, ara, allunyar-se el més possible de l'obra. L'escenari i les preses contenen els autoretrats més reveladors que Deren hagi realitzat mai en paper o en cel·luloide. Finalment va eliminar totes les escenes que es prenien com al·lusions òbvies a ella mateixa.

Deren va adaptar gestos ordinaris com succeeixen de manera més natural (o més pretensiosa) i els va fer servir per coreografiar un «ball» més gran d'interacció social. Les següents notes per a la seqüència de la festa revelen els seus objectius cinematogràfics i suggereixen que l'escena no va ser necessàriament concebuda per criticar-la com un ritual urbà, sinó que una festa —com una reunió d'individus— simplement va servir com terreny coreogràfic des del qual va poder crear un mosaic de moviment.

Ballant a partir dels patrons de relació, tots els moviments han d'estar orientats a aquest sentiment.

La qualitat del moviment no és massa abrupta, sinó més aviat lenta, retardada i com polsada. L'acció segueix l'impuls.

L'ansietat és suau, no desesperada, malenconiosa en lloc d'enfadada. Com si tot fos a sortir bé aquesta vegada, encara que no ho hagi fet abans.

Moviments i variacions, grups:

1. Parlar junts, i després tornar amb altres persones.
2. Parlar junts, després costats oposats a altres persones.
3. Presentant a la gent i saludant.
4. Parlant per sobre de les espatlles l'un a l'altre, i mitjançant l'altre.
5. Assenyalar algú.
6. Donar-se la volta, per apagar una cigarreta o prendre una beguda i tornar.

Detalls de l'acció.

1. Descriure les formes de les coses, altes, baixes, etc.
2. D'acord i en desacord.
3. Inclinant cap endavant per escoltar, o per confiar.
4. Admirar les joies o la roba d'algú.
5. Encendre una cigarreta i sacsejar un llumí.
6. Beure, etc.

Al crear una obra d'art a partir dels gestos de la vida quotidiana, Deren va revelar al mateix temps el caràcter «estètic» que aquests patrons d'interacció tenen a la realitat. La dansa que és visible a escala microscòpica, que en temps real escapa a la vista, la va portar a la superfície,

tot fent servir la càmera lenta, fotograma congelat i impressió òptica, o «repetició instantània», les mateixes tècniques usades avui en dia per estudiar l'estructura de la comunicació no verbal.

«La càmera lenta pot ser portada a les activitats més casuals per revelar-hi una textura de complexos emocionals i psicològics. Per exemple, el curs d'una conversa es caracteritza normalment per indecisions, desafiaments, vacil·lacions, distraccions, ansietats, i altres subtons emocionals. En realitat aquests són tan fugaços com per ser invisibles. Però les exploracions de la fotografia a càmera lenta, l'agonia de la seva anàlisi, revela, en una situació tan aparentment casual, un profund complex humà». - Maya Deren, *An Anagrama d'Idees sobre Art, Forma i Cinema*).

El creixent interès de Deren per la dimensió temporal del cinema es manifesta també en les analogies que va començar a traçar entre la música i el cinema, comparant els seus mètodes de construcció amb el ritme, el contrapunt, l'harmonia, etc. Es va interessar per la possibilitat d'utilitzar el so en *Ritual*, però no ho va fer, probablement per la despesa afegida.

Amb *Ritual*, Deren va poder tornar al seu interès per explorar els orígens del moviment de la dansa, tema que l'havia portat al 1940 a buscar a Katherine Dunham. L'escena de la festa va ser representada per amics que no tenien experiència al cinema. Deren va voler utilitzar aficionats perquè sentia que semblarien més realistes que els actors professionals. Com testifiquen a les pàgines, va ser difícil complir amb les seves demandes. Al no estar a la diana de la seva concepció, no sabien per què havien d'«actuar naturalment» i es van rebel·lar contra el fet de ser utilitzats únicament com «variables intercanviables», components visuals en el disseny preconcebut de Deren.

Meditation on Violence (1948)

La intenció de Maya Deren amb *Meditation on Violence (Meditació sobre la violència)* era representar diverses tècniques de filmació. Utilitza un altre cop el *coreocine* i la relació de l'univers amb la persona, de manera física però també psicològica.

És un film que va ser gravat posteriorment al seu primer viatge a Haití, quan ja estava iniciada en el *voudon*. S'utilitzen dos estils de lluita xinesa, el *Wu Tang* i el *ShaoLin*. El *Wu Tang* representa l'aspecte interior i té origen en el *Llibre de les mutacions* de Confuci i *La llum del Tao: Tao Et King*, de Lao-Tsé; i el *ShaoLin* seria l'aspecte exterior, un adversari dinàmic del moviment. Pretén que aquest moviment sigui un reflex o repetició de l'univers. És una corba parabòlica, es representen els dos pols tant negatiu com positiu, el *yin-yang*, que

componen l'univers. La coreografia d'aquest film va ser de la coreògrafa Teiko, amiga de Maya i Chao-Li.

Chao-Li va ser gravat i a post producció Deren va muntar el moviment a l'inrevés, intentant expressar amb això «un sentiment circular».

El *coreocine* és usat per a conciliar aquesta inversió on el *tempo* està sincronitzat amb la càmera. La velocitat de la càmera és alterada per permetre el canvi de la forma i seguir el recorregut del cos. Segons Chao-Li, pel rodatge de la pel·lícula (que, en part, es va fer a la cuina de l'estudi de Deren per falta de pressupost), es va haver d'introduir al món de la dansa, desconegut fins llavors per a ell.

EL VOUDOUN I LA CULTURA HAITIANA

Després de la separació amb Hammid i continuant amb el seu interès de les cerimònies *voudou* i la dansa la porta a començar a buscar persones especialitzades en aquest àmbit. Amb aquest motiu contacta amb diversos antropòlegs com Margared Mead i Gregory Bateson. Maya Deren ja tenia referències sobre aquest tema gràcies a Dunham, on després de treballar amb ella decideix escriure un assaig, *La possessió religiosa de la dansa*, publicat a la revista *Educational dance* en 1942. En aquest assaig descriu l'existència de tres punts clau dins el *voudoun* haitià. El primer és la tradició original, el segon és el complex entramat cultural en el qual va evolucionar aquesta tradició i finalment els conflictes generats entre les dues línies. Amb aquest assaig evidencia que les possessions són pràctiques totalment acceptades per la societat, que és natural. També evidencia que quan una persona és posseïda, automàticament té una reputació dins la comunitat.

De Gregory Bateson visualitza les imatges etnogràfiques gravades a Bali per a la seva possible inclusió en la seva nova pel·lícula. Així doncs, després de divorciar-se de Hammid parteix a Haití per una estada de nou mesos (entre setembre de 1947 i abril de 1948, gràcies a la beca de la Fundació Guggenheim). A la tornada gravarà *Meditation on Violence*.

Entre 1947 i 1955, Deren va passar al voltant de vint-i-un mesos a Haití en 3 viatges; al juny de 1949, per un període de quatre mesos; a l'any següent, entre gener i juliol de 1950; i el 1954, aquest cop acompanyada per Teiji Ito.

Va estudiar exhaustivament el *voudoun*, prenent part en rituals, i també filmant, fins i tot va arribar a ser ordenada sacerdotessa *voudoun*. La seva iniciació final va suposar el culte a la deessa de l'amor, Erzulie, «qui la va posseir» en repetides ocasions. El material resultant diverses hores a les quals es refereixen com «*Metratge Haitíà*», va quedar inacabat. Teiji Ito i la seva segona dona, Cherel Ito, van fer una selecció del metratge amb una durada de cinquanta

minuts, al 1985 sota el títol de *Divine horsemen*. Van decidir afegir a la banda sonora, enregistraments de Teiji i Deren *in situ*, una veu en off que llegia alguns extractes del llibre de Maya. Els Ito no van seguir l'estructura que havia pensat Maya, ells van seguir l'estructura tradicional del documental. En canvi Deren en els seus escrits deixa constància del que pretenia realitzar.

Realitza gravacions de càmera en mà perquè volia valer-se de la creativitat de la càmera. Deren decideix fer gravacions llargues per tal de captar la totalitat dels rituals però també realitzant el que ja havia fet a la resta de pel·lícules, utilitzar aquestes coreografies amb el *coreocinema*. A part ella no volia limitar-se a ser una espectadora. S'integrava entre els participants per tal de captar l'essència del ritual, l'espontaneïtat i la naturalitat amb què els devots la vivien, evitant que la seva presència interferís amb els rituals.

Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti, un detallat estudi etnogràfic sense precedents sobre la religió del *voudoun* escrit sota la tutoria del mitologista Joseph Campbell. El llibre començat al 1951 i publicat al 1953, amb un recull dels seus enregistraments sonors-harmonitzades per Teiji Ito- dels cants cerimonials d'Haití, que es va publicar com àlbum sota el títol de *Voices of Haiti*.

Maya Deren va defensar la necessitat de crear una plataforma de suport a la producció artística dels cineastes experimentals, per tal d'assegurar la seva independència creativa i per a la protecció i la promoció de tals obres. És per aquesta voluntat que va poder reunir el 25 de novembre de 1953 uns quaranta cineastes, on va néixer la Film Artist Society, que un any després canviarà el seu nom pel d'Independent Filmmakers Association, va servir per realitzar reunions mensuals però també conferències i projeccions de diversos films. Veient que aquesta associació té carències decideix fundar al 1955 la Creative Film Foundation una organització sense ànim de lucre per donar suport al cinema independent. Ella exercia el control complet sobre la fundació, que dirigia des del seu apartament de Greenwich Village, i comptava amb la col·laboració de Cinema 16, una societat sense ànim de lucre fundada per l'historiador de cinema Amos Vogel i la seva dona, Marcia, el 1947 per tal d'exhibir sense cap mena de censura documentals, cinema experimental i pel·lícules foranes de difícil distribució a les sales comercials, copades per la producció Hollywood. En la seva junta directiva, compta amb noms com Parker Qyler, Lewis Jacobs, Meyer Schapiro o Rudolph Arnheim. Fins al 1961 es van donar beques.

L'activitat de Cinema 16 va durar fins al 1963. Va continuar la seva tasca l'Anthology Film Archive, el centre per a la conservació, l'estudi i l'exhibició de cinema independent i

d'avantguarda que van crear Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka i Stan Brackhage el 1970, on es conserven en l'actualitat els films originals de Maya Deren i la major part del patrimoni visual americà en el camp del cinema experimental i d'avantguarda.

Compaginant la seva tasca a la Creative Film Foundation i va realitzar un curt anomenat *The very eye of night* (*L'ull de la nit*, 1958) anomenat per Maya com «Ballet de la nit», una col·laboració amb la Metropolitan Opera Ballet School, sota la direcció del ballarí i coreògraf Antony Tudor i amb música de Teiji Ito. Estrenada a Haití.

A causa d'una disputa financera amb el seu productor, el film *The Very Eye of Night* no va ser estrenat a Nova York fins a 1959. Una dansa etèria dins d'un espai nocturn en l'espectacle, en aquest cas figures en negatiu sobreimpreses, que, com déus, realcen una coreografia. Utilitza fotogrames congelats i d'altres en moviment, els intèrprets realitzen salts entrant i sortint de l'enquadrament. El fons es manté estàtic, i aquestes figures semblen recórrer el firmament. Ito va realitzar la banda sonora. Segons la crítica aquest film es va considerar la pel·lícula més controvertida i pitjor entesa de Deren.

Després de diversos anys de convivència al 1960 es casa amb el músic japonès Teiji Ito, divuit anys més jove que ella, qui crearia bandes sonores per *Meshes* i *The Very Eye of Night*, i amb el qual havia viscut des del seu últim viatge a Haití a mitjans de la dècada dels cinquanta. Teiji Ito va ser l'encarregat de mantenir el seu llegat cinematogràfic, al mateix temps va realitzar la banda sonora en curtmetratges d'amics de Deren: per Casa Meaken va elaborar la de *Dwightiana* (1959), *Bagatelle for Willard Maas* (1961), *Arabesque for Kenneth Anger* (1961) i *Moonplay* (1962); i per Willard Maas va compondre la d'*Orgia* (1967).

Finalment el 13 d'octubre de 1961 Maya Deren mor sobtadament d'una hemorràgia cerebral a l'edat de quaranta-quatre anys. Hi ha hagut molta especulació sobre la causa exacta de l'hemorràgia. Alguns rumors parlen d'una maledicció de *voudoun*; l'ús de complexos vitamínics (que contenien amfetamines) de l'anomenat «Doctor Feelgood» Max Jacobson; una acalorada disputa amb Teiji Ito per l'herència del pare; o la crisi que li va provocar la mala recepció de la seva última pel·lícula, *The Very Eye of Night*. Les seves cendres es van escampar pel vessant de la muntanya Fuji.

LES OBLIDADES

Tejeda, C. (2019:117-132).

Com que l'exposició tracta de posar en valor la figura femenina de Maya Deren en el món del cinema, cal remarcar que no va ser la primera a fer realitzacions cinematogràfiques. En els darrers anys s'estan investigant estudis per tal de redescobrir, com si es tractés d'arqueologia, d'aquests personatges femenins que han participat al llarg de la història del cinema, on molts dels casos entraren en contacte amb aquest art a través de la interpretació, però segons sembla, van fer curt. Per diversos motius s'ha decidit tirar terra per sobre, encara que en el seu moment tinguessin cert prestigi i rellevància. Així doncs, tot seguit s'exposarà el nom dels diversos personatges femenins amb la seva aportació.

- ALICE GUY (1873-1968) *La fée aux choux (La fada de les cols, 1896)*.
- LOIS WEBER (1881-1939), va ser la primera dona en dirigir un llargmetratge codirigit amb Edwin S. Porter. *The merchant of Venice (El mercader de Venècia, 1914)*.
- GERMAINE DULAC (1882-1942), cineasta de Vanguardia va formar part de cercles artístics de París i finalment al 1916 va fundar la seva pròpia productora, Delia Film. Va rodar *Les soeurs ennemies (Germanes Enamigues, 1917)*.
- ELENA JORDI (1882-1945) se la considera la primera directora de cine espanyola amb *Thaïs*, inspirada en la òpera de Massenet.
- MABEL NORMAND (1892-1930) directora i intèrpret a una desena de curts, alguns d'ells conjuntament amb Charles Chaplin com: *Mabel's strange predicament (L'estranya situació de Mabel)*, *Mabel at the Wheel (Mabel al volant)*, *Caught in a cabaret (Atrapada en un cabaret) 1914*.
- DOROTHY DAVENPORT (1895-1977), directora i escriptora de guions de les pel·lícules *The red kimono (El Kimono vermell, 1925)*, *Linda (1929)*, *Road to ruin (Camí a la Ruïna, 1934)* o *The woman condemned (La dona condemnada, 1934)*.
- ROSARIO PI (1899-1967) primera directora de cinema sonor, en el 1931 decideix fundar la seva productora conjuntament amb Emilio Guitérrez Bringas i Pedro Ladrón de Guevara, Star Film. Destaca *!Yo quiero que me lleven a Hollywood, 1931*).
- LOTTE REININGER (1899-1981), pionera en animació experimental amb una setantena de títols al seu càrrec. *Das Ornament des verliebten Herzens (L'ornament del cor enamorat, 1919)*.

- JEANNE ROQUES, o MUSIDORA (1889-1957). Fundadora de la Societ  des Films Musidora, va rodar diverses pel·lícules de les quals només es conserven *Soleil et ombre* (*Sol i ombra*, 1922) i *La terre des taureaux* (*La terra dels toros*, 1924).
- DOROTHY ARZNER (1900-1979), va ser la única directora de Hollywood en el cinema. La Paramount Pictures li va encarregar un llargmetratge *Fashions for women* (*La reina de la moda*, 1927). Però al 1922 ja li havien encarregat el muntatge de *The covered wagon* (*El vagó cobert*, 1922), coetània de Maya Deren.
- LENIN RIEFENSTAHL (1902-2003), va realitzar i interpreta el seu primer llargmetratge *Das Blue Licht* (*La llum blava*, 1932). Hitler li va encarregar *Der Sieg des Glaubens* (*La victòria de la fe*, 1933).
- HELENA CORTESINA (1904-1984). En 1922 va fundar la seva pròpia productora, Cortesina Films. Va dirigir i interpretar *Flor de España o la leyenda de un torero*, 1922.
- MURIEL BOX (1905-1991) primera guanyadora al millor guió en els Oscars amb *The seventh veil* (*El setè vel*, 1945). També va fundar una productora Verity Film i va dirigir quinze llargmetratges, a part va realitzar un documental anomenat *The english inn* (*La posada anglesa*, 1941).
- MARY ELLEN BUTE (1906-1983), pionera del cine experimental d'animació, entre 1930 i 1950 va realitzar una dotzena de curts abstractes amb material de compositors clàssics, *Rhythm in light* (*El ritme de la llum*, 1934), coetània de Maya Deren.
- JACQUELINE AUDRY (1908-1977) especialitzada en adaptacions literàries va ser ajudant de direcció de Max Oph ls a *Le roman de Werther* (*La Novel·la de Werther*, 1938), finalment roda el seu llargmetratge *Les malheurs de Sophie* (*Les desgràcies de Sophie*, 1946).
- MARIE MENKEN (1909-1970), va realitzar una vintena de pel·lícules experimentals a través d'imatges reals, llum, color, ritme i moviment com *Dwightiana* (1959). Va conèixer personalment a Maya Deren.
- WENDY TOYE (1917-2010), va guanyar el Premi al millor curtmetratge en el Festival de Cannes de 1953 amb *The stranger left no card* (*El foraster no va deixar cap targeta*, 1952).
- IDINA LUPINO (1918-1995), a causa de la mort del director Collier Young, va finalitzar el rodatge de *Not wanted* (*No desitjat*, 1949). Va realitzar nou llargmetratges com *Ultrage* (*Ultratge*, 1950).

- MARGARITA ALEXANDRE (1923-2015). Conjuntament amb Rafael Torrecilla funda la productora Altamira Films, més tard coneguda com Nervión Films. Va codirigir el documental *Cristo*, 1953.
- AGNÈS VARDÀ (1928-2019) va rodar el seu primer llargmetratge *La pointe Courte* (*La punta curta*, 1954), el film precursor de la Nouvelle Vague.

2. Self-Portait

Clark et al., (1984^a:231-234) Traducció d'Adrià Boix

AUTO-RETRAT 1935-1936 d'Eleanora Deren Bardacke, Universitat de Nova York, 1935 (Periodisme 25) Nova York

Fins fa uns anys, esternudava per la pols de les institucions que s'enfonsaven. Ara aquesta pols s'està assentant als meus peus, i els sons de la ruptura són un ressò del passat.

Vaig néixer a Rússia, de pares russos, i vaig viure allà fins als sis anys. No és que el lloc de naixement sigui tan important, si no fos pel fet que la meva herència racial conté molt del per què del que sóc. Del meu país natal només recordo l'alt mur de maons vermells que vorejava els jardins botànics en què jugava, un incendi a casa nostra, la fugida per la frontera i poc més, però els meus pares (sóc filla única) van portar amb si un entorn en què aquests trets racials de temperament eslau, inherents en mi, van florir fins que van ser una part de mi que no pot ser un record. Que la resta del meu entorn, anglosaxó, no hagi penetrat i contrarestat no és difícil d'entendre, com us explicaré.

Sembla que vaig ser més intel·ligent que l'alumne mitjà de l'institut públic al qual vaig assistir. No ho dic amb alegria, ni amb orgull, perquè he desitjat des de llavors, de vegades desesperadament, que la normalitat amb la seva limitada responsabilitat social, fos el meu destí. Ho dic com una declaració que gràcies als tests psicològics que han demostrat, i encara que tinc dubtes sobre la seva precisió, no puc posar en dubte la meva vida personal que m'ha portat a ser, als 18 anys em trobo en l'últim any de la universitat.

Tot té la seva base, suposo, al meu temperament mental que, llevat que la meva ment estigui accelerada, cau en una inèrcia abismal. Quan, al tercer grau, el meu butlletí de notes va ser una sèrie de notes baixes, el meu pare, convençut de la meva capacitat i comprensió del meu temperament, va aconsellar que em traslladessin al cinquè.

Llavors es va disparar la meva carrera acadèmica. Per cert, vaig ser una estudiant immediatament brillant al 5è grau.

Però la solució no era tan simple com això. Mentre els meus companys de classe, d'any en any, eren iguals a mi mentalment, no podia trencar aquesta barrera d'experiència social que ha d'existir necessàriament entre nens de dos anys de diferència de l'etapa adolescent. Així, al no poder trobar companyia ni amb els de la meva edat mental ni amb els de la meva edat biològica, em vaig veure obligada a recórrer a la companyia adulta dels meus pares i els seus amics.

Tinc records de desitjar, sovint, una companyonia normal amb els nens però l'adaptació no va ser tan difícil com s'esperava i no tinc motius per penedir-me pel meu contacte amb els adults, va ser del millor. El meu pare és un home molt educat, metge de professió, ara superintendent de la institució per febles mentals de Siracusa (Syracuse Feeble-Minded institution), conegut psiquiatra i conegut professor d'higiene mental.

Potser per aquest fenomen accidental, i potser també per la meva naturalesa, vaig adquirir, o potser vaig desenvolupar, aquesta naturalesa implacablement inquisitiva i violentament repugnant dels meus pares. El meu pare em diu que des que pot recordar, sempre he estat analitzant i després rebel·lant-me contra la injustícia de l'escena social que m'envolta. Durant tres anys vaig assistir a l'Escola Internacional de Ginebra, Suïssa, una escola secundària. Una institució educativa per la qual la meva admiració creix tan constantment com em veig obligada a enfrontar-me a la insuficiència dels altres. Així, envoltada d'estudiants europeus, per naturalesa crec que més intel·lectual i analític que l'americà, el meu desenvolupament inicial només va ser més avançat.

Vaig tornar a *With America Summer* i vaig entrar a l'escola de Siracusa. Amb l'escola d'estiu, estic finalitzant el programa en tres anys. Em vaig casar el juny passat i em vaig mudar a Nova York on el meu marit, graduat en el passat mes de juny, té una plaça.

Però la meva primera declaració segueix sent, potser, una mica borrosa.

La descripció minuciosa dels meus primers anys no ha estat inútil, a canvi, és molt significativa, ja que, amb l'anàlisi que el meu temperament va impulsar, per què les institucions, de fet la gran majoria dels costums que componen el món en què viu, s'han resolt en el munt de pols que, fins fa uns anys, m'ha mantingut dolorosament esternudant.

Tota la insuficiència de la família s'il·lustrava a casa, el sistema educatiu era inadequat, mesquí i corrupte, la religió era una neurosi severa i opressiva de la raça, l'organització social i econòmica de l'Estat estava podrida i bruta, la llei era una farsa i, el més important, per aquestes coses, la gent es frustrava, s'omplia de complexos, totes aquestes desil·lusions van arribar, no com revelacions xocants, sinó com un lent procés educatiu. Pot semblar estrany que aquestes institucions impersonals tinguin un efecte mental i emocional tan profund, però és així perquè les persones, de les que estic convençuda que inicialment no són ni bones ni dolentes, però que porten les cicatrius d'aquestes institucions em van envoltar. Tot era degut a la naturalesa de l'experiència social.

Però no estava en la meva naturalesa acceptar aquest estat de coses i considerar-lo com una cosa a part de mi mateixa. La reacció emocional cap a les injustícies era massa gran. Sé que molts dels que s'enfronten al mateix buit, al mateix caos a què jo m'enfronto estan perduts

..... sense fe en tot el que existeix i sense fer res per a si mateixos, la seva vida per ells perd sentit i direcció i un nombre sorprenent de persones viuen per pura inèrcia.

Però jo no podria acceptar això. La meua vida ha de ser significativa, almenys per a mi. Ha de tenir una direcció, si més no un objectiu absolut. I per això se'm coneix com un ésser radical. Tot i que la filosofia marxista es considera generalment com una filosofia exclusivament econòmica, en la meua vida aquesta filosofia radical, d'algú que busca canviar per millorar, és una part inextricable de la meua vida, perquè s'absol a si mateixa, a la fi de l'individu, i l'individu és la part principal de la meua vida social. Em vaig casar amb un home a qui estimo profundament, un amb el que puc caminar de la mà cap a un objectiu comú.

Amb totes les coses importants per fer en el món, em trobo impacient amb aquells que juguen mentre Roma es crema, aquells que són capaços d'ignorar les deficiències de l'organització social i, de manera totalment egoista, es converteixen en el centre de l'univers, aquells als que el caos ha vençut i ha impulsat a escapar a un mesquí món de si mateixos, aquells que es passen la vida fent veure i convencent-se que tot està bé. Aquestes emocions i conviccions intel·lectuals determinen la substància de la meua escriptura.

Comentaris del professor:

Una anàlisi molt interessant. Espero que en aquest curs trobi l'estímul suficient per a escriure la bona història que hauria de ser capaç d'escriure. La classe nocturna és més adulta. Però no hi ha raó perquè no vagis tan lluny com vulguis pel teu compte amb aquests joves. Espero amb interès la seva primera història. Intenta anar amb compte de no fer propaganda excepte indirectament, si fas servir un tema radical.

AUTO-RETRATO 1935-36 de Eleanora Deren Bardacke, Universidad de Nueva York, 1935 (Periodismo 25) Nueva York

Hasta hace unos años, estornudaba por el polvo de las instituciones que se desmoronaban. Ahora ese polvo se está asentando a mis pies, y los sonidos de la ruptura son un eco del pasado.

Nací en Rusia, de padres rusos, y viví allí hasta los seis años. No es que el lugar de nacimiento sea tan importante, si no fuera por el hecho de que mi herencia racial contiene mucho del por qué de lo que soy. De mi país natal sólo recuerdo el alto muro de ladrillos rojos que bordeaba los jardines botánicos en los que jugaba, un incendio en nuestra casa, la fuga por la frontera y poco más, pero mis padres (soy hija única) trajeron consigo un entorno en el que esos rasgos raciales de temperamento eslavo inherentes a mí, florecieron hasta que fueron una parte de mí que no puede ser un recuerdo. Que el resto de mi entorno, anglosajón, no haya penetrado y contrarrestado no es difícil de entender, como os explicaré.

Parece que fui más inteligente que el alumno medio del instituto público al que asistí. No lo digo con alegría, ni con orgullo, porque he deseado desde entonces, a veces desesperadamente, que la normalidad, con su limitada responsabilidad social, fuera mi destino. Lo digo como una declaración, gracias a los tests psicológicos que han demostrado, y aunque tengo dudas sobre su precisión, no puedo poner en duda mi vida personal que me ha llevado a ser, a los 18 años me encuentro en el último año de la universidad.

Todo tiene su base, supongo, en mi temperamento mental que, a menos que mi mente esté acelerada, cae en una inercia abismal. Cuando, en el tercer grado, mi boletín de notas fue una serie de notas bajas mi padre, convencido de mi capacidad y comprensión de mi temperamento, aconsejó que me trasladaran a quinto. Entonces se disparó mi carrera académica. Por cierto, fui un estudiante inmediatamente brillante en el 5º grado.

Pero la solución no era tan simple como eso. Mientras mis compañeros, de clase de año en año, eran iguales a mí mentalmente, no podía romper esa brecha de experiencia social que debe existir necesariamente entre niños de dos años de diferencia en la etapa adolescente. Así, al no poder encontrar compañía ni con los de mi edad mental ni con los de mi edad biológica, me vi obligada a recurrir a la compañía adulta de mis padres y sus amigos.

Tengo recuerdos de desear, a menudo, una camaradería normal con los niños pero la adaptación no fue tan difícil como se esperaba y no tengo motivos para arrepentirme por mi contacto con los adultos, fue de lo mejor. Mi padre es un hombre muy educado, médico de profesión, ahora superintendente de la institución para débiles mentales de Siracusa (Syracuse Feeble-Minded institution), conocido psiquiatra y conocido profesor de higiene mental.

Quizás por este fenómeno accidental, y quizás también por mi naturaleza, adquirí, o quizás desarrollé, esa naturaleza implacablemente inquisitiva y violentamente repugnante de mis padres. Mi padre me dice que desde que puede recordarme, siempre he estado analizando y luego rebelándome contra la injusticia de la escena social que me rodea.

Durante tres años asistí a la Escuela Internacional de Ginebra Suiza, escuela secundaria, una institución educativa por la que mi admiración crece tan constantemente como me veo obligada a enfrentarme a la insuficiencia de los demás. Así, rodeada por estudiantes europeos, por naturaleza creo que más intelectual y analítico que el americano, mi desarrollo inicial sólo fue más avanzado.

Regresé al *With America Summer* y entré en la escuela de Siracusa. Con la escuela de verano, estoy finalizando el programa en tres años. Me casé en junio pasado y me mudé a Nueva York donde mi marido, graduado en el pasado mes de junio, tiene un puesto.

Pero mi primera declaración sigue siendo, quizás, un poco borrosa.

La descripción minuciosa de mis primeros años no ha sido inútil, al contrario, es muy significativa, ya que, con el análisis que mi temperamento impulsó, por qué las instituciones, de hecho la gran mayoría de las costumbres que componen el mundo en el que vivo, se han resuelto en el montón de polvo que, hasta hace unos años, me ha mantenido dolorosamente estornudando.

Toda la insuficiencia de la familia se ilustraba en mi propia casa, el sistema educativo era inadecuado, mezquino y corrupto, la religión era una neurosis severa y opresiva de la raza, la organización social y económica del Estado estaba podrida y sucia, la ley era una farsa y, lo más importante, por estas cosas, la gente se frustraba, se llenaba de complejos, todas estas desilusiones llegaron, no como revelaciones chocantes, sino como un lento proceso educativo. Puede parecer extraño que estas instituciones impersonales tengan un efecto mental y emocional tan profundo, pero es así porque las personas, de las que estoy convencida de que inicialmente no son ni buenas ni malas, pero que llevan las cicatrices de estas instituciones que me rodearon. Todo estaba debido en la naturaleza de la experiencia social.

Pero no estaba en mi naturaleza aceptar este estado de cosas y considerarlo como algo aparte de mí misma. La reacción emocional hacia las injusticias era demasiado grande. Sé que muchos de los que se enfrentan al mismo vacío, al caos al que yo me enfrento están perdidos.....sin fe en todo lo que existe y sin hacer nada para sí mismos, su vida para ellos pierde sentido y dirección.....y un número sorprendente de personas viven por pura inercia.

Pero yo no podría aceptar esto. Mi vida debe ser significativa al menos para mí. Debe poseer una dirección, si no un objetivo absoluto. Por eso se me conoce como un ser radical. Aunque la filosofía marxista se considera generalmente como una filosofía exclusivamente económica, en mi vida esa filosofía radical, de alguien que busca cambiar para mejorar, es una parte inextricable de mi vida, porque se absuelve a sí misma, al final, del individuo y el individuo es la parte principal de mi vida social. Me casé con un hombre al que amo profundamente, uno con el que puedo caminar de la mano hacia un objetivo común.

Con todas las cosas importantes por hacer en el mundo, me encuentro impaciente con aquellos que juguetean mientras Roma arde, aquellos que son capaces de ignorar las deficiencias de la organización social y, de manera totalmente egoísta, se convierten en el centro del universo, aquellos a los que el caos ha vencido y ha impulsado a escapar a un mezquino mundo de sí mismos, aquellos que se pasan la vida fingiendo y convenciéndose de que todo está bien.

Estas emociones y convicciones intelectuales determinan la sustancia de mi escritura.

Comentarios del profesor:

Un análisis muy interesante. Espero que en este curso encuentre el estímulo suficiente para escribir la buena historia que debería ser capaz de escribir. La clase nocturna es más adulta. Pero no hay razón para que no vayas tan lejos como quieras por tu cuenta con estos jóvenes. Espero con interés su primera historia. Intenta tener cuidado de no hacer propaganda excepto indirectamente, si usas un tema radical.

SELF-PORTRAIT 1935-36 by Eleanora Deren Bardacke New York University, 1935 (Journalism 25) New York

Until a few years ago, I was sneezing from the dust of crumbling institutions. Now that dust is settling at my feet, and the sounds of breaking are a remembered echo.

I was born in Russia, of Russian parentage, and lived there until I was six years old. Not that the place of birth is so important, were it not for the fact that my racial heritage holds in it much of the "why" of what I am. Of my native country I remember only the high red brick wall which edged the botanical gardens in which I played, a fire in our apartment house, the escape over the border, and little else, but my parents (I am an only child) brought with them an environment in which those racial traits of slavish temperament inherent within me, flourished until it is such a part of me that it cannot be a memory. That the rest of my environment, Anglo-Saxon, did not penetrate and counter-act it is not difficult to understand, as I will explain.

I seem to have been more intelligent than the average pupil in the public grammar school which I attended. I say this not with joy, nor pride because I have wished since, rather desperately at times, that normalcy, with its limited social responsibility, had been my lot. I say it as a statement of fact for so psychological tests have shown, and while I am dubious about their exactness, I cannot be about my personal life which finds me, at 18 a senior in college.

It all has its base, I suppose, in my mental temperament which, unless my mind is racing falls into an abysmal inertia. When, in the third grade, my report card was one series of red marks, my father, convinced of my ability and understanding of my temperament, advised that I be moved into the 5th, I began my rocket school career. Incidentally, I was a star pupil in the 5th grade immediately.

But the solution was not as simple as that. While my classmates from year to year were equal with me mentally, I could not breach that social experience gap which must of necessity exist between children of 2 years difference in the teen stage. Thus, unable to find companionship either with those of my mental age, because of my chronological infancy nor with those of my chronological age because of their mental infancy, I was thrown back upon the adult companionship of my parents and their friends.

I have recollections of desiring, often, a normal comradeship with children but the adaptation was not as difficult as might be expected and I have no cause to regret it for my contact with adults was of the best. My father is a highly educated man, a doctor by profession, now superintendent of the Syracuse Feeble-Minded institution, well-known psychiatrist and well-known professor of Mental Hygiene.

Perhaps because of this accidental phenomenon, and perhaps also by reason of my nature, I acquired, or perhaps developed, that relentlessly inquiring and violently revolting nature of my parents. My father tells me that since he can remember me, I have always been analyzing and then revolting against the injustice of the social scene about me.

For three years of high school I attended the International School at Geneva Swiss, an educational institution for which my admiration grows as constantly as I am forced to face the inadequacy of others. Thus, thrown with the European student, by nature I believe more intellectual and analytical than the American, my initial development was only furthered.

I returned to With America summer and entered school at Syracuse. With summer school, I am completing the program in three years. I was married last June and moved to New York where my husband, a graduate last June, has a position.

But my first statement remains, perhaps, slightly obscure.

The minute description of my early years has not been useless, on the contrary, it is highly significant for, it is with the analysis which my temperament prompted, that the institutions, in fact the great majority of mores which make up the world in which I live, have been resolved into the pile of dust which, until a few years ago, has kept me painfully sneezing. The entire inadequacy of the family was illustrated in my own home, the educational system was inadequate, petty and corrupt, religion was a severe and oppressing neurosis of the race, social and economic organization of the state was rotten and filthy, law was a farce and, most important of all, by reason of these things, people were thwarted, full of complexes, and petty—all these disillusionments came, not as shocking revelations, but as a slow educational process. It may seem strange that these impersonal institutions should have such a deep mental and emotional effect but it is so because people, who I am convinced are initially neither good nor bad, but who carried the scars of these institutions surrounded me. It was all in the nature of social experience.

But it was not in my nature to accept this state of affairs and to deem it apart from myself. The emotional reaction towards the injustices was too great. I know that many who face this same nothingness, this same chaos which I faced are lost.....lacking a faith in all that exists nor yet making lacking one for themselves, their life to them loses meaning and direction.....and a surprising number of people live by sheer inertia.

But I could not accept this. My life must be significant at least to myself. It must possess a direction, if not an absolute goal. Thus it is that I am what is known as a radical. Though the Marxian philosophy is generally thought to be one solely of economics, in my life that philosophy of a radical, of one who seeks to change to better, is one which is an inextricable part of my life, because it absolves itself, in the end, to the individual and the individual is the prime part of my social life.

I married a man I love deeply, one with whom I can walk hand in hand towards a common goal.

With so much of importance to be done in the world, I find myself impatient with those who would fiddle while Rome burns, those who are capable of ignoring the faults of social organization and, in an entirely egotistical manner, make themselves the center of the universe, those whom the chaos has overpowered and has driven to escape into a petty world of self, those who spend their lives pretending and convincing themselves that all is well.

These emotions and intellectual convictions determine the substance of my writing.

Instructor's Comments:

Very interesting analysis. I hope very much that in this course you will find stimulus enough to write the fine story you should be able to write. The evening class is more adult. But there is no reason why you should not go as far as you like on your own with these young people. I look forward to your first story. Try to be careful not to make it propaganda except indirectly, if you use a radical theme.

3. The influence of the french symbolist school on anglo-american poetry

Clark et al., (1984^a: 391). Traducció d'Adrià Boix

La influència de l'escola simbolista francesa en la poesia angloamericana

índex

Prefaci p.1

Introducció p. 6

Capítol 1. El Moviment Simbolista Francès p.15

Capítol 2. La influència del simbolisme francès a Anglaterra i Amèrica a la fi del segle XIX i XX p.35

Capítol 3. Ezra Pund i T. S. Eliot p.117

Conclusions p.158

Notes a peu de pàgina p.164

Bibliografia

Prefaci

En qualsevol estudi de la poesia, particularment d'una forma relativament nova d'ella, el problema de la definició de la poesia pot sorgir legítimament. En aquesta tesi no puc emprendre una discussió tan específica. Els criteris estètics canvien amb i segons l'edat. Els escriptors que en un moment o altre s'han guanyat un gran aplaudiment dels seus contemporanis són abandonats en els períodes següents; o un poeta és sovint apreciat només després del seu propi temps. A més, és evident que les diferents èpoques poden admirar al mateix poeta per qualitats diferents. Finalment, la poesia sol ser objecte no només d'una avaluació en funció de les seves qualitats intrínseques, sinó també de criteris diversos basats en la relació de la poesia amb la vida.

Particularment, aquesta discussió es complicaria pel fet que hi ha poc acord entre les filosofies estètiques de fins i tot els nostres crítics contemporanis. Encara que es concedeixin certes característiques universals a la poesia, sovint no és la presència d'elements sinó la seva importància proporcional el que determina si l'obra en qüestió és, per exemple, un poema dramàtic o un drama poètic. La novetat de gran part de la modernitat és també un ocultament d'una avaluació completament objectiva. En aquesta tesi la qüestió de la naturalesa de la poesia es planteja una sola vegada. En la discussió de la controvèrsia de la *prosopoesía* excitada pels *Imagistes*, el problema principal tindrà almenys una breu consideració.

La naturalesa de la influència tampoc és una qüestió totalment clara o simple. Un cop més, és el grau en què una tendència està present en una obra i no en la seva mera presència el que indica si un exemple d'influència està a mà. Factors objectius, com els antecedents sociològics d'un escriptor, poden determinar que la seva escriptura sigui efectiva i estigui influenciada per les idees o estils d'altres escriptors, nadius o estrangers. Un estudi d'aquesta relació sens dubte llançaria llum sobre el fracàs de l'Escola Simbolista Americana dels anys noranta i l'èxit del mateix tipus de moviment tot just vint anys després.

[Continua]

La influencia de la escuela simbolista francesa en la poesía angloamericana

Índice

Prefacio p.1

Introducción p. 6

Capítulo 1. El Movimiento Simbolista Francés p.15

Capítulo dos. La influencia del simbolismo francés en Inglaterra y América a finales del siglo XIX y XX p.35

Capítulo tres. Ezra Pund y T. S. Eliot p.117

Conclusiones p.158

Notas a pie de página p.164

Bibliografía

Prefacio

En cualquier estudio de la poesía, particularmente de una forma relativamente nueva de ella, el problema de la definición de la poesía puede surgir legítimamente. En esta tesis no puedo emprender una discusión tan específica. Los criterios estéticos cambian con y según la edad. Los escritores que en un momento u otro se han ganado un gran aplauso de sus contemporáneos son abandonados en los períodos siguientes; o un poeta es a menudo apreciado sólo después de su propio tiempo. Además, es evidente que las distintas épocas pueden admirar al mismo poeta por cualidades diferentes. Por último, la poesía suele ser objeto no sólo de una evaluación en función de sus cualidades intrínsecas, sino también de criterios diversos basados en la relación de la poesía con la vida.

Particularmente, esta discusión se complicaría por el hecho de que hay poco acuerdo entre las filosofías estéticas de incluso nuestros críticos contemporáneos. Aunque se concedan ciertas características universales a la poesía, a menudo no es la presencia de elementos sino su importancia proporcional lo que determina si la obra en cuestión es, por ejemplo, un poema

dramático o un drama poético. La novedad de gran parte de la modernidad es también un ocultamiento de una evaluación completamente objetiva. En esta tesis la cuestión de la naturaleza de la poesía se plantea una sola vez. En la discusión de la controversia de la prosopoesía excitada por los Imagistas, el problema principal tendrá al menos una breve consideración.

La naturaleza de la influencia tampoco es una cuestión totalmente clara o simple. Una vez más, es el grado en que una tendencia está presente en una obra y no en su mera presencia lo que indica si un ejemplo de influencia está a mano. Factores objetivos, como los antecedentes sociológicos de un escritor, pueden determinar que su escritura sea efectiva y esté influenciada por las ideas o estilos de otros escritores, nativos o extranjeros. Un estudio de esta relación sin duda arrojaría luz sobre el fracaso de la Escuela Simbolista Americana de los años noventa y el éxito del mismo tipo de movimiento apenas veinte años después.

[Continúa]

The influence of the french symbolist school on anglo-american poetry

Table of Contents

Preface p.1

Introduction p. 6

Chapter One. The French Symbolist Movement p.15

Chapter Two. The French Symbolist Influence in England and America in the Late 19th and 20th Century p.35

Chapter Three. Ezra Pund and T. S. Eliot p.117

Conclusions p.158

Footnotes p.164

Bibliography

Preface

In any study of poetry, particularly of a relatively new form of it, the problem of the definition of poetry may justifiably arise. In this thesis I can undertake no such specific discussion. Aesthetic criteria change with and according to the age. Writers who have at one time or another won great applause from their contemporaries are neglected by following periods; or a poet is often appreciated only after his own time. Furthermore, it is clear the different epochs may admire the same poet for different qualities. finally, poetry is often subject not only to evaluation on the basis of its intrinsic qualities, but varying criteria based on the relation of poetry to life may be brought to bear upon it.

Particularly would such a discussion be complicated by the fact that there is little agreement among the aesthetic philosophies of even our contemporary critics. Even if certain universal characteristics were granted as basic to poetry, it is often not the presence of elements but their proportionate importance which determines whether the work in question is, for example, a dramatic poem or a poetic drama. The novelty of much of the modern likewise a hindrance to a completely objective evaluation. In this thesis the question of the nature of poetry arises only once. In the discussion of the prose-poetry controversy excited by the Imagists, the main problem will have at least brief consideration.

Nor is the nature of influence an entirely clear or simple question. Again, it is the degree to which a tendency is present in a work rather than in its mere presence which indicates whether an example of influence is at hand. Objective factors, such as the sociological background of a writer, may determine his writing to be effective and influenced by the ideas or styles of other writers, native or foreign. A study of this relationship would undoubtedly throw light upon the failure of the American Symbolist School of the Nineties and the success of the same type of movement a mere twenty years later.

[Continues]

4. The Rise and Fall

Clark et al., (1984^a:347). Traducció d'Adrià Boix

Poema L'ascens i la caiguda

Les ambicions s'elevan, i cauen, i ràpidament volen de nou
Com mà a mà amb l'Esperança busca l'infinit
I després, quan el temps ens demana que abandonem la nostra flama viva
Mirem cap enrere sospesant les coses que no vam guanyar.

Això és: Ambició, Esperança, són les que
ens ha fet passar a través
De fora la massa que és contenta amb el seu propi lot
Ens han elevat del nivell de la màfia
I ens vam anar a navegar, Viure al nostre vaixell, Ambició, Esperança
la nostra única tripulació.

És llavors quan vam trobar les coses que podíem fer
Per elevar la humanitat de les profunditats fangoses
De la ignorància i la bogeria barrejant cada vegada més
amb el crim
En el qual els nostres germans es van enfonsar més, més profundament,
a través de la brutícia.

Va ser llavors quan ens convertim en el que els homes anomenen grans
Va ser llavors quan els nostres cors es van omplir més i més amb
el que es coneix com a Orgull
Va ser llavors quan ens enfonsem en el fang, sense cantar sense
un nom.

Poema El ascenso y la caída

Las ambiciones se elevan, y caen, y rápidamente vuelan de nuevo
Como mano a mano con la Esperanza busca el infinito
Y luego, cuando el tiempo nos pide que abandonemos nuestra llama viva
Miramos hacia atrás sopesando las cosas que no ganamos.

Eso es: Ambición, Esperanza, son las que

nos ha hecho pasar a través
De fuera la masa que se contenta con su propio lote
Nos han elevado del nivel de la mafia
Y nos fuimos a navegar, Vivir nuestro barco, Ambición, Esperanza
nuestra única tripulación.

Es entonces cuando encontramos las cosas que podíamos hacer
Para elevar a la humanidad de las profundidades fangosas
De la ignorancia y la locura mezclándose cada vez más
con el crimen
En el que nuestros hermanos se hundieron más, más profundamente,
a través de la mugre.

Fue entonces cuando nos convertimos en lo que los hombres llaman grandes
Fue entonces cuando nuestros corazones se llenaron más y más con
lo que se conoce como Orgullo
Fue entonces cuando nos hundimos en el barro, sin cantar sin
un nombre.

Poem The Rise and Fall

Ambitions soars, and falls, and quickly flies again
As hand in hand with Hope it searches out infinity
And then when time bids us give up our living flame
We look back weighing things we did not gain.

That's it, Ambition, Hope, they are the ones that
pulled us through
From out the mass that is content with its own lot
They've raised us from the level of the mob
And we went sailing, Life our boat, Ambition, Hope
our only crew.

It's then we found the things that we could do
To uplift mankind from the muddy depths
Of ignorance and folly mingling more and more

with crime

Into which our brethren sunk deeper, deeper,
through the grime.

'Tis then that we became what men call great

'Tis then our hearts filled more and more with
what is known as Pride

'Tis then we took sunk in the mire, unsung without
a name.

5. Youth Marches On!

Clark et al., (1984^a:356). Traducció d'Adrià Boix

LA JOVENTUT SEGUEIX marxant!

Joventut ... Per què et quedes tan quieta, tan sorpresa, tan silenciosa ...

¿Davant els portals del món que és teu?

Aquests pernys de ferro ... Només són fràgils mentides de paper,

I totes aquestes coses semblants a l'acer ... Això és una xerrameca.

Les mans darrere del subterfugi estan tremolant ...

Les veus ronques s'eleven, histèriques de por ...

Un podria cantar un riure vigorós, un moviment cap endavant.

Farà miques totes les bigues podrides fins a convertir-les en pols.

Massa temps has pregat pel que és teu per dret de naixement.

I durant molt de temps la fam ha blanquejat la jove sang vermella.

Per molt temps els seus cossos s'han podrit sota de les creus.

Durant molt temps els déus sense Déu han menyspreat les vostres oracions.

¿Han oblidat les seves goles com cantar des del silenci?

¿I els vostres llavis no recorden més que un somriure preocupat i sense somriure?

Aixequen-vos, joves virils i donzelles intrèpides ...

En les teves fermes mans està la salvació del món ...

I en la teva vinguda, com un ample i poderós riu ...

I en la cançó, un cop feble però ara tan plena

I en el riure dels seus cors, com un feliç tro ...

Porta vida als cors dels quals esperen.

Veniu tots, joves de cada plana i poble

Vine, no deixis que la vacil·lació trenqui el teu pas ...

Com rodamón, milions i milions,

Esclafa les teves cadenes rovellades sota els teus peus.

És hora que prenguis la ploma dels fets ...

No desfer els lletjos solcs antics,
Però audaçment escriuen, a tot el món tacat pels gargots
Les palpitants, vigoroses i intrèpides lleis de la joventut:

NO HAURÀ DE MORIR la vida encara no ha florit!
NO HAURÀ DE MORIR, a qui pertany la terra.
NO MARXARÀS SOL! ELS VELLIS HAN FRACASSAT!
ELS JOVES MARXEN!

LA JUVENTUD SIGUE MARCHANDO!

Juventud... ¿por qué te quedas tan quieta, tan asombrada, tan silenciosa...
¿Ante los portales del mundo que es tuyo?
Esos pernos de hierro... sólo son frágiles mentiras de papel,
Y todas esas cosas parecidas al acero... eso es una palabrería.

Las manos detrás del subterfugio están temblando...
Las voces roncadas se elevan, histéricas de miedo...
Uno podría cantar una risa vigorosa, un movimiento hacia adelante.
Hará añicos todas las vigas podridas hasta convertirlas en polvo.

Demasiado tiempo has rogado por lo que es tuyo por derecho de nacimiento.
Y durante mucho tiempo el hambre ha blanqueado la joven sangre roja.
Por mucho tiempo sus cuerpos se han podrido debajo de las cruces.
Durante mucho tiempo los dioses sin Dios han despreciado vuestras oraciones.

¿Han olvidado sus gargantas cómo cantar desde el silencio?
¿Y vuestros labios no recuerdan más que una sonrisa preocupada y sin sonrisa?
Levántense, jóvenes viriles y doncellas intrépidas...
En tus firmes manos está la salvación del mundo...

Y en tu venida, como un ancho y poderoso río...
Y en la canción, una vez débil pero ahora tan llena
Y en la risa de sus corazones, como un feliz trueno...
Trae vida a los corazones de los que esperan.

Venid todos, jóvenes de cada llanura y pueblo
Ven, no dejes que la vacilación rompa tu paso...
Como trotamundos, millones y millones,
Aplastas tus cadenas oxidadas bajo tus pies.

Es hora de que tomes la pluma de los hechos...
No desandar los feos surcos antiguos,
Pero audazmente escriben, en todo el mundo manchado por los garabatos
Las palpitantes, vigorosas e intrépidas leyes de la juventud:

NO DEBERÁ MORIR ¡cuya vida aún no ha florecido!
NO DEBERÁ MORIR, a quien pertenece la tierra.
¡NO MARCHARÁS SOLO! ¡LOS VIEJOS HAN FRACASADO!
¡LOS JÓVENES MARCHAN!

YOUTH MARCHES ON!

Youth-why do you stand so still, so awed, so silent
 Before the portals of the world that's yours?
 Those iron-like bolts-they're only fragile lies of paper,
And all that steel-like stuff-that's bluffer's talk.

The hands behind the subterfuge are trembling-
The hoarsened voices rise, hysterical with fear-
One might song-one lusty laugh-one forward movement!
Will shatter all the rotting beams to dust.

Too long you've begged for what is yours by birthright.
And long has hunger bleached the young red blood.
Long have your bodies rotted 'neath with crosses.
Long have the godless gods despised your prayers.

Have your throats forgotten how to sing from silence?
And your lips remember but a worried, smileless smile?
Stand up-you virile youths and dauntless maidens-
In your firm hands lies the salvation of the world-

And in your coming, like a wide and mighty river-
And in the song, once faint but now so full-
And in the laughter of your hearts, like happy thunder-
Bring life into the hearts of those who hope.

Come all, you youths from every plain and village
Come, let no hesitation break your step-
As tramping, millions upon millions,
You crush your rusty chains beneath your feet.

'Tis time for you to take the pen of doing-
Do not retrace the ugly, age-old grooves,
But boldly write, across the globe besmirched by scribblings
The throbbing, lusty, fearless laws of youth:

THOU SHALT NOT DIE-whose life has not yet blossomed!
THOU SHALT NOT DIE-to whom belongs the earth!
THOU SHALT NOT MARCH ALONE!-THE OLD HAVE FAILED!
YOUTH MARCHES ON!

6. Double or nothing

Clark et al., (1984^a:449-450). Traducció d'Adrià Boix

Doble o res

Capítol Dos

Peter Hansen va sortir de l'estanc i es va quedar allà deliberadament un moment. Volia fugir però sabia que no havia de fer-ho. Quan va encendre la seva cigarreta va sentir com si estigués fent una pel·lícula a càmera lenta. Un home pot tornar-se boig d'aquesta manera. Mai ho faria. Ha de fer-se sentir d'una altra manera. Suposem que, en lloc de ser un home que esperava ser assassinat en un carrer fosc, fos un ciutadà corrent, en el seu temps lliure ara que el seu dia de treball ha acabat, buscant ociosament una manera de passar el temps abans del sopar. Suposeu que, en lloc de marcar el temps fins a un viatge important a la una de la nit, tornés a un llit còmode de cinema i dormís un somni innocent. Nova York ha d'estar plena de tals homes. Com es veien? Què feien?

Mirava al seu voltant com si fos un home així. No hi havia molts al carrer ara. Les sis en punt en els anys cinquanta significava dutxes abans del sopar. Però hi havia alguns homes passejant casualment cap a l'Est, aturant-se davant les finestres de les galeries del carrer 57 per mirar les pintures que amb prou feines es podien veure en el crepuscle. Hansen va sortir al carrer i es va dirigir cap a l'Est. Aquest és el meu propi rostre i no sé què fer amb el meu temps. Ell també va mirar les pintures de les finestres. A la Cinquena Avinguda va comprar un diari. Per quan es va instal·lar en un banc de Central Park gairebé s'havia convençut que no hi havia res urgent o temible en ell. Va comprar crispetes de blat de moro a un venedor cansat i brut i les hi va donar a menjar als coloms fins que no va poder veure-les més. Un rellotge il·luminat que semblava penjar al cel com una lluna matemàtica perquè l'edifici que el sostenia es perdia en la foscor, marcava les 6:30. Hansen es va aixecar tranquil·lament i va tornar a caminar per l'avinguda a la recerca d'un restaurant.

Però l'avinguda estava massa buida ara. Així que, com tots els homes solitaris de Nova York, es va dirigir cap als llums i els restaurants barats de Broadway. Era difícil no pensar en el passat i encara més difícil no pensar en el possible futur, però sempre havia estat expert en reconstruir un personatge o una situació.

Un necessita l'ànima d'un actor per ser un bon advocat. Quan solia dir això en els vells temps, sobre un got de cervesa, mai va pensar que un dia es convertiria en tot un actor i no en un advocat. Però no havia de pensar en aquestes coses. Quan li van servir el seu còctel de gambes, va obrir el diari vespertí davant d'ell i el va llegir detingudament.

L'home fornit i de cara rogenca que treia el cap de tant en tant per la finestra del restaurant tirava el seu cigar amb impaciència. En els vells temps ningú hauria vist a Freddy Broun arrossegant els homes d'aquesta manera. Bé, potser en els vells temps, abans que arribés al cim de la pila. Però fins i tot llavors, fins i tot en els petits treballs, seguia a un tipus en un cotxe, després li va apuntar amb una arma, el va dur de passeig i el va tirar al riu... Així de fàcil. Fins i tot en aquests petits treballs hi havia molta acció. Després, quan havies recollit la pasta, concrectaves a tipus per fer l'acció perquè estaves massa ocupat passant-ho bé. En aquest muntatge no hi havia activitat ni de bons diners. Dimonis, alguna vegada tornaria al cim. Mentrestant, esperava que cap dels seus vells amics ho veiés, perseguint a un tipus que s'asseia als parcs a alimentar coloms i a llegir diaris amb el seu sopar. Una pèrdua de temps. Es donava compte quan un home tenia alguna cosa sospitosa sota el seu cinturó. Un nadó podria dir que aquest era l'home. Se suposava que anava a atrapar un home ros amb bigoti. Aquí estava seguint un home bru sense bigoti. Sens dubte. S'havia aturat per veure-ho bé a l'hotel... Ulls marrons i tot això. Però què diu el cap? ¿Es diu Hansen? Llavors segueix-lo de totes formes. Aquests estrangers... Estan completament bojos. Hi havia milions d'homes anomenats Hansen a la ciutat. Bé, no era la seva preocupació. Faria el que el cap li digués, li pagaria i es retiraria aviat d'aquest assumpte.

Va treure el cap a través de la finestra i va tornar a les ombres. Va deixar sortir a Hansen i després va sortir al pas de la multitud que estava darrere d'ell.

Els dos homes es van obrir pas entre la multitud de pel·lícules de Times Square, i a l'oest al carrer 42, amb les seves files de pel·lícules barates. Els Gaities... L'assassinat de Chan Foo Young.. Aquesta nit i per sempre ... Cavalcant pel Riu Gran. Hansen es va aturar a mirar els cartells on s'anunciava el vaquer cantor i després va comprar un tiquet.

Doble o Nada

Capítulo Dos

Peter Hansen salió del estanco y se quedó allí deliberadamente un momento. Quería huir pero sabía que no debía hacerlo. Cuando encendió su cigarrillo sintió como si estuviera haciendo una película a cámara lenta. Un hombre puede volverse loco de esta manera. Nunca lo haría. Debe hacerse sentir de otra manera. Supongamos que, en lugar de ser un hombre que esperaba ser asesinado en una calle oscura, fuera un ciudadano corriente, en su tiempo libre ahora que su día de trabajo ha terminado, buscando ociosamente una manera de pasar el tiempo antes de la cena. Suponga que, en lugar de marcar el tiempo hasta un viaje importante a la 1 de la noche,

volviera a una cama cómoda de cine y durmiera un sueño inocente. Nueva York debe estar llena de tales hombres. ¿Cómo se veían? ¿Qué hacían?

Miraba a su alrededor como si fuera un hombre así. No había muchos en la calle ahora. Las seis en punto en los años 50 significaba duchas antes de la cena. Pero había algunos hombres paseando casualmente hacia el este, deteniéndose ante las ventanas de las galerías de la calle 57 para mirar las pinturas que apenas se podían ver en el crepúsculo. Hansen salió a la calle y se dirigió hacia el este. Este es mi propio rostro y no sé qué hacer con mi tiempo. Él también miró las pinturas de las ventanas. En la Quinta Avenida compró un periódico. Para cuando se instaló en un banco del Central Park casi se había convencido de que no había nada urgente o temible en él. Compró palomitas de maíz a un vendedor cansado y sucio y se las dio de comer a las palomas hasta que no pudo verlas más. Un reloj iluminado que parecía colgar en el cielo como una luna matemática porque el edificio que lo sostenía se perdía en la oscuridad, apuntaba a las 6:30. Hansen se levantó tranquilamente y volvió a caminar por la avenida en busca de un restaurante.

Pero la avenida estaba demasiado vacía ahora. Así que, como todos los hombres solitarios de Nueva York, se dirigió hacia las luces y los restaurantes baratos de Broadway. Era difícil no pensar en el pasado y aún más difícil no pensar en el posible futuro, pero siempre había sido experto en reconstruir un personaje o una situación.

Uno necesita el alma de un actor para ser un buen abogado. Cuando solía decir eso en los viejos tiempos, sobre una jarrade cerveza, nunca pensó que un día se convertiría en todo un actor y no en un abogado. Pero no iba a pensar en estas cosas. Cuando le sirvieron su cóctel de gambas, abrió el periódico vespertino delante de él y lo leyó detenidamente.

El hombre fornido y de cara rojiza que se asomaba de vez en cuando por la ventana del restaurante tiró su cigarro con impaciencia. En los viejos tiempos nadie habría visto a Freddy Broun arrastrando a los hombres de esta manera. Bueno, tal vez en los viejos tiempos, antes de que llegara a la cima. Pero incluso entonces, incluso en los pequeños trabajos, seguía a un tipo en un coche, luego le apuntó con un arma, lo llevó de paseo y lo tiró al río... así de fácil. Incluso en esos pequeños trabajos había mucha acción. Después, cuando habías recogido la pasta, contratabas a tipos para hacer la acción porque estabas demasiado ocupado pasándotelo bien. En este montaje no había acción ni mucho dinero. Demonios, alguna vez volvería a la cumbre. Mientras tanto, esperaba que ninguno de sus viejos amigos lo viera, persiguiendo a un tipo que se sentaba en los parques a alimentar palomas y a leer periódicos con su cena. Una pérdida de tiempo. Se daba cuenta cuando un hombre tenía algo sospechoso bajo su cinturón. Un bebé podría decir que este era el tipo. Se suponía que iba a atrapar a un tipo rubio con bigote. Aquí estaba siguiendo a un tipo moreno sin bigote. Sin duda alguna. Se había parado para verlo bien

en el hotel... ojos marrones y todo eso. ¿Pero qué dice el jefe? ¿Se llama Hansen? Entonces síguelo de todas formas. Estos extranjeros... están completamente locos. Había millones de tipos llamados Hansen en la ciudad. Bueno, no era su preocupación. Haría lo que el jefe le dijera, le pagaría y se retiraría pronto de este asunto.

Se asomó a través de la ventana y volvió a las sombras. Dejó salir a Hansen y luego salió al paso de la multitud que estaba detrás de él.

Los dos hombres se abrieron paso entre la multitud de películas de Times Square, y al oeste en la calle 42, con sus filas de películas baratas. Los Gaities... El asesinato de Chan Foo Young ... Esta noche y para siempre ... Cabalgando por el Río Grande. Hansen se detuvo a mirar los carteles donde anunciaba el vaquero cantor y luego compró un ticket.

DOUBLE OR NOTHING

Chapter Two

Peter Hansen came out of the cigar store and stood there deliberately a moment. He wanted to run but he knew he shouldn't. When he lit his cigarette he felt as if he were making a slow motion picture. A man could go crazy this way. It would never do. He must make himself feel differently. Suppose that, instead of being a man who expected to be murdered on a dark street, he was an ordinary citizen, at leisure now that his day's work was done, idly seeking a way to pass time before supper. Suppose that, instead of marking time until an all-important journey at 1 o'clock that night, he would return to a comfortable bed from the movie and would sleep an innocent sleep. New York must be full of such men. How did they look? What were they doing?

He looked about him as if for such a man. There were not many on the street now. Six o'clock in the west fifties meant showers before supper. But there were some men strolling casually eastwards, pausing before the windows of the 57th Street galleries to peer at the paintings which could hardly be seen in the twilight. Hansen stepped out into the street and moved eastwards. "This is my own face and I do not know what to do with my time." He, too, peered at the paintings in the windows. At Fifth Avenue he bought a paper. By the time he had settled on a bench in Central Park he had almost convinced himself that there was nothing urgent or fearful about himself. He bought popcorn from a tired and dirty vendor and fed it to the pigeons until he could see them no more. A lighted clock that seemed to hang in the sky like a mathematical moon because the building which supported it was lost in the darkness, pointed to 6:30. Hansen rose leisurely and walked back down the avenue in search of a restaurant.

But the avenue was too empty now. So like all the lonely men in New York he edged over towards the lights and inexpensive restaurants of Broadway. It was hard not to think of the past and harder still not to think of the possible future, but he had always been adept at reconstructing a character or a situation.

"One needs the soul of an actor to be a good lawyer." When he used to say that in the old days, over a mug of beer, he never thought that one day he would become all actor and no lawyer. But he was not going to think of these things. When his shrimp cocktail was served he spread the evening newspaper before him and read it thoroughly.

The stocky, ruddy faced man who had peered in through the window of the restaurant from time to time threw away his cigar impatiently. In the old days no one would ever have seen Freddy Broun trailing men like this. Well, maybe in the very old days, before he got to the top of the pile. But even then, even on the little jobs, you followed a guy in a car, then you pulled a gun on him, took him for a ride and dumped him in the river . . . just like that. Even on those small jobs there was plenty of action. Afterwards, when you had raked in the dough, you hired guys to do the action because you were too busy having a good time. In this set-up you didn't get action or much money. Hell, he'd get back on top sometime. Meanwhile he hoped none of his old pals would see him, tracking down a guy who sat around parks feeding pigeons and read newspapers with his dinner. Just a waste of time. He could tell when a man had something shady under his belt. A baby could tell this was the guy. He was supposed to get a blond guy with a moustache. Here he was trailing a dark guy without a moustache. No doubt about it. He'd stalled to get a good look at him in the hotel... brown eyes and everything. But what does the boss say? "Is his name Hansen? Then follow him anyway." These foreigners... just plain loco. There were millions of guys named Hansen in the city. Well, it wasn't his worry. He'd do what the boss said and get paid and pull out of this set-up soon.

He peered back in through the window and stepped back well into the shadows. He let Hansen come out and then fell in step in the crowd behind him.

The two men picked their way through the Times Square movie crowds, and west on Forty-second Street, with its rows of cheap movies. "The Gaities"... "The Murder of Chan Foo Young" . . . "Tonight and Forever" ... "Riding the Rio Grande." Hansen paused to look at the placards outside the one advertising the 'crooning cowboy' and then bought a ticket.

7. Religious Possession In Dancing

Clark et al., (1984^a:480-482). Traducció d'Adrià Boix

POSSESSIÓ RELIGIOSA A LA DANSA per Eleanora Deren

Part 1

Alguns comentaris sobre la psicologia del misticisme religiós

Em resulta difícil concebre que algú que hagi llegit llibres de viatges populars o monografies antropològiques no vegi la seva curiositat despertada pels relats de balls de possessió en diverses comunitats primitives. Perquè fins i tot els relats més acadèmics no priven per complet a aquests esdeveniments de la seva emoció i colorit. És encara més inconcebible que algú interessat en la dansa no es vegi obligat a reflexionar sobre la forma dinàmica d'aquesta dansa, sobre la relació que pot tenir amb la ideologia religiosa de la qual forma part i sobre el peculiar estat psicològic de la ment que està implicat.

Tal persona, a més, estaria interessada a descobrir quines lleis generals de la psicologia de la dansa podrien ser desenterrades en aquesta forma dinàmica; quins principis podrien ser deduïts que il·luminarien la dansa en la nostra pròpia cultura; quins processos podrien, amb modificacions, ser introduïts en benefici de la nostra pròpia dansa. Com aquest estudi està tan motivat, m'he vist impulsat a començar pel mínim comú denominador - el misticisme religiós en general - per molt remotes que semblin a primera vista aquestes consideracions. I crec que aquest intent d'establir primer el que tenim en comú amb el ballarí posseït abans de considerar la distinció es justifica encara més pel fet que els escriptors populars han subratllat les qualitats estranyes, incomprensibles i fins i tot grotesques de la ballada de posseïts.

Les paraules visió i visionari han caigut últimament en gran descrèdit; i el fenomen de concentració en un concepte imaginatiu amb un alt grau d'intensitat que ha estat desviat a la psicologia anormal com il·lusió. Al mateix temps, la inspiració i la perspicàcia han conservat la seva validesa; mentre que la filosofia de Spinoza, la civilització xinesa (que tant li deu a Buda), la revelació a la Muntanya Sinai, les visions dels sants, totes aquestes contribucions substancials al complex de creences i costums que constitueixen la nostra pròpia cultura.

A més, la mateixa psicologia, en els seus intents d'explicar la percepció de la realitat per la ment humana, no ha deixat de reconèixer la realitat dels fenòmens extrafísics com la perspicàcia, la intuïció, etc. L'explicació acceptada de tals modes de pensament és que les experiències passades, que potser no es recorden de manera conscient i individual però que es conserven permanentment en el subconscient, s'amalgamen sota certs estímuls en termes dels

nostres costums i patrons de valor tradicionals, i una conclusió per dir-ho així, independent de l'exercici de la raó conscient.

Aquest tipus de conclusió, que no prové de cap font aparent conscient i per cap mètode aparent conscient, s'accepta amb prou facilitat en la seva aplicació a la vida quotidiana trivalent. Tals dreceres a través de l'experiència passada donen compte de les reaccions cap a les personalitats, i també faciliten les nostres activitats diàries en què no trobem necessari concentrar laboriosament en els nostres patrons d'activitat habituals. El procés creatiu, que consisteix en la reorganització d'elements coneguts en nous patrons, es recolza en gran manera en el procés associatiu de dreceres.

I finalment, si pensem en la visió com una drecera d'anàlisi i en la visió com la reorganització creativa d'elements coneguts en patrons preferibles - una mena d'extensió dinàmica de la visió - veiem que aquests processos són a la base de la majoria de les creences religioses filosòfiques. El fet que la majoria dels pobles de la Terra estiguin governats culturalment per tals creences està implícit, també, en el fet que el *Insight* i la visió són profundament, si no sempre conscientment, acceptats com a maneres bàsiques de pensament. El misticisme religiós, que consisteix en gran manera en aquests dos factors, domina així molts dels patrons metafísics i morals d'ús quotidià i familiar. La possessió, llavors, que és una de les expressions del misticisme religiós, difereix en termes quantitius més que qualitius dels patrons de la nostra pròpia vida quotidiana.

Aquesta podria semblar una afirmació estranya i potser inacceptable. Perquè originalment molta de la nostra informació sobre les societats primitives es basava en les observacions de missioners o aventurers. Els primers s'inclinaven a atribuir el seu freqüent fracàs en convertir els salvatges a una mentalitat inferior i una predisposició a la pecaminositat per part d'aquests últims. Mentre que els aventurers imaginatius, que intentaven descobrir el diferent i exòtic no estaven ansiosos per analitzar les similituds. Tant per al missioner com per l'aventurer hauria estat definitivament desconcertant concloure que el complicat sistema religiós d'un salvatge africà tenia en comú amb els autors de la Bíblia el desig de proporcionar una tècnica per a la solució no només dels problemes morals sinó també dels pràctics, i de prestar al codi moral l'autoritat d'una primera causa súper natural; que tant els ídols de pedra com els *ikones* són intents de relacionar una imatge concreta amb un principi abstracte o una força no humana, de desenvolupar símbols; que el culte al mateix déu, quan aconsegueix gran intensitat, ha implicat normalment actes físics com el martiri i el dejuni, i que la possessió física d'un negre africà per part del seu déu representa una relació física comparable del tipus més íntim.

No obstant això, aquestes comparacions no són desgavellades; i fins i tot és possible dir que només una diferència en el grau d'intensitat separa la comunicació comuna i silenciosa amb el mateix déu en l'oració i els tipus de devoció més físics i agressius. La concentració en un concepte imaginatiu (que, per cert, es considera impossible o almenys difícil per a una mentalitat inferior, segons molts psicòlegs); la fe en aquest concepte; i un desig actiu de fusionar-se amb aquest concepte o imatge poden produir un estat mental de tràngol en què les visions, ja sigui del tipus d'entesa abstracte o de la varietat d'al·lucinació concreta, es produeixen en funció d'aquest concepte. En aquest últim tipus d'intensitat, l'activitat del devot pot canalitzar i fins i tot formalitzar en certa manera en el ritual i la dansa que tan sovint està estretament relacionada amb el ritual. I així es fa evident la relació entre les formes d'intens misticisme religiós i la dansa.

És aquesta relació, com a teoria general i com s'expressa en el camp més limitat tractat en aquest article, la qual he intentat suggerir en la sèrie de quatre cites que introdueixen aquest estudi. Però hi ha una infinitat de material autoritzat sobre aquest tema, del qual alguns dels més importants estan incorporats en el famós treball de Frazer, *The Golden Bough*. La comprensió de la psicologia de la creença religiosa que sorgeix d'un estudi d'aquestes paraules ens permet abordar l'estudi de la possessió amb un sentit de la seva relació amb els nostres propis patrons culturals.

I. El paper de les creences religioses en la societat haitiana

Atès que la possessió representa un dels punts de contacte més dramàtics entre la dansa i la creença religiosa, és important començar amb una comprensió sòlida, encara que general, del paper de la creença religiosa en el complex social específic que s'està considerant. Per exemple, a Haití, aquesta comprensió de tenir en compte el fet que no es tracta d'una cultura indígena contínua, subjecta només a un desenvolupament més o menys consistent i gradual en els seus propis termes limitats; per contra, es tracta d'una amalgama relativament heterogènia que ha patit un violent trasplantament cultural i geogràfic i que ha estat subjecta a poderoses pressions i influències externes. Per tant, hem de tenir en compte la dinàmica d'una triple relació: en primer lloc, la tradició inicial general; en segon lloc, el complex cultural dins el qual aquesta tradició va ser posada en funcionament; i en tercer lloc, la interacció i els conflictes entre aquestes dues forces.

[Continua]

POSESIÓN RELIGIOSA EN LA DANZA por Eleanora Deren

Parte 1

Algunos comentarios sobre la psicología del misticismo religioso

Me resulta difícil concebir que alguien que haya leído libros de viajes populares o monografías antropológicas no vea su curiosidad despertada por los relatos de bailes de posesión en varias comunidades primitivas. Porque incluso los relatos más académicos no privan por completo a tales eventos de su emoción y colorido. Es aún más inconcebible que alguien interesado en la danza no se vea obligado a reflexionar sobre la forma dinámica de dicha danza, sobre la relación que puede tener con la ideología religiosa de la que forma parte y sobre el peculiar estado psicológico de la mente que está implicado.

Tal persona, además, estaría interesada en descubrir qué leyes generales de la psicología de la danza podrían ser desenterradas en esta forma dinámica; qué principios podrían ser deducidos que iluminarían la danza en nuestra propia cultura; qué procesos podrían, con modificaciones, ser introducidos en beneficio de nuestra propia danza. Como este estudio está tan motivado, me he visto impulsado a comenzar por el mínimo común denominador - el misticismo religioso en general - por muy remotas que parezcan a primera vista tales consideraciones. Y creo que este intento de establecer primero lo que tenemos en común con el bailarín poseído antes de considerar la distinción se justifica aún más por el hecho de que los escritores populares han subrayado las cualidades extrañas, incomprensibles e incluso grotescas del baile de poseídos.

Las palabras visión y visionario han caído últimamente en gran descrédito; y el fenómeno de concentración en un concepto imaginativo con un alto grado de intensidad ha sido desviado a la psicología anormal como ilusión. Al mismo tiempo, la inspiración y la perspicacia han conservado su validez; mientras que la filosofía de Spinoza, la civilización china (que tanto le debe a Buda), la revelación en el Monte Sinaí, las visiones de los santos -todas estas contribuciones sustanciales al complejo de creencias y costumbres que constituyen nuestra propia cultura- han conservado su prestigio.

Además, la propia psicología, en sus intentos de explicar la percepción de la realidad por la mente humana, no ha dejado de reconocer la realidad de los fenómenos extrafísicos como la perspicacia, la intuición, etc. La explicación aceptada de tales modos de pensamiento es que las experiencias pasadas, que tal vez no se recuerden de manera consciente e individual pero que se conservan permanentemente en el subconsciente, se amalgaman bajo ciertos estímulos en términos de nuestras costumbres y patrones de valor tradicionales, y una conclusión por así decirlo, independiente del ejercicio de la razón consciente.

Este tipo de conclusión, que no proviene de ninguna fuente aparente consciente y por ningún método aparente consciente, se acepta con suficiente facilidad en su aplicación a la vida cotidiana trivalente. Tales atajos a través de la experiencia pasada dan cuenta de las reacciones hacia las personalidades, y también facilitan nuestras actividades diarias en que no encontramos necesario concentrarnos laboriosamente en nuestros patrones de actividad habituales. El proceso creativo, que consiste en la reorganización de elementos conocidos en nuevos patrones, se apoya en gran medida en el proceso asociativo de atajos.

Y finalmente, si pensamos en la visión como un atajo de análisis y en la visión como la reorganización creativa de elementos conocidos en patrones preferibles - una especie de extensión dinámica de la visión - vemos que estos procesos están en la base de la mayoría de las creencias religiosas filosóficas. El hecho de que la mayoría de los pueblos de la Tierra estén gobernados culturalmente por tales creencias está implícito, también, en el hecho de que el I y la visión son profundamente, si no siempre conscientemente, aceptados como modos básicos de pensamiento. El misticismo religioso, que consiste en gran medida en estos dos factores, domina así muchos de los patrones metafísicos y morales de uso cotidiano y familiar. La posesión, entonces, que es una de las expresiones del misticismo religioso, difiere en términos cuantitativos más que cualitativos de los patrones de nuestra propia vida cotidiana.

Esta podría parecer una afirmación extraña y quizás inaceptable. Porque originalmente mucha de nuestra información sobre las sociedades primitivas se basaba en las observaciones de misioneros o aventureros. Los primeros se inclinaban a atribuir su frecuente fracaso en convertir a los salvajes a una mentalidad inferior y una predisposición a la pecaminosidad por parte de estos últimos. Mientras que los aventureros imaginativos, que intentaban descubrir lo diferente y exótico no estaban ansiosos por analizar las similitudes. Tanto para el misionero como para el aventurero habría sido definitivamente desconcertante concluir que el complicado sistema religioso de un salvaje africano tenía en común con los autores de la Biblia el deseo de proporcionar una técnica para la solución no sólo de los problemas morales sino también de los prácticos, y de prestar al código moral la autoridad de una primera causa super natural; que tanto los ídolos de piedra como los *ikones* son intentos de relacionar una imagen concreta con un principio abstracto o una fuerza no humana, de desarrollar símbolos; que el culto al propio dios, cuando alcanza gran intensidad, ha implicado normalmente actos físicos como el martirio y el ayuno, y que la posesión física de un negro africano por parte de su dios representa una relación física comparable del tipo más íntimo.

Sin embargo, estas comparaciones no son descabelladas; e incluso es posible decir que sólo una diferencia en el grado de intensidad separa la comunicación común y silenciosa con el

propio dios en la oración y los tipos de devoción más físicos y agresivos. La concentración en un concepto imaginativo (que, por cierto, se considera imposible o al menos difícil para una mentalidad inferior, según muchos psicólogos); la fe en ese concepto; y un deseo activo de fusionarse con ese concepto o imagen pueden producir un estado mental de trance en el que las visiones, ya sea del tipo de entendimiento abstracto o de la variedad de alucinación concreta, se producen en función de ese concepto. En este último tipo de intensidad, la actividad del devoto puede canalizarse e incluso formalizarse en cierta medida en el ritual y la danza, que tan a menudo, está estrechamente relacionada. Y así se hace evidente la relación entre las formas de intenso misticismo religioso y la danza.

Es esta relación, como teoría general y como se expresa en el campo más limitado tratado en este artículo, la que he intentado sugerir en la serie de cuatro citas que introducen este estudio. Pero hay un sinfín de material autorizado sobre este tema, del cual algunos de los más importantes están incorporados en el famoso trabajo de Frazer, *The Golden Bough*. La comprensión de la psicología de la creencia religiosa que surge de un estudio de estas palabras nos permite abordar el estudio de la posesión con un sentido de su relación con nuestros propios patrones culturales.

I. El papel de las creencias religiosas en la sociedad haitiana

Dado que la posesión representa uno de los puntos de contacto más dramáticos entre la danza y la creencia religiosa, es importante comenzar con una comprensión sólida, aunque general, del papel de la creencia religiosa en el complejo social específico que se está considerando. Por ejemplo, en Haití, esa comprensión debe tener en cuenta el hecho de que no se trata de una cultura indígena continua, sujeta sólo a un desarrollo más o menos consistente y gradual en sus propios términos limitados; por el contrario, se trata de una amalgama relativamente heterogénea que ha sufrido un violento trasplante cultural y geográfico y que ha estado sujeta a poderosas presiones e influencias externas. Por consiguiente, debemos tener en cuenta la dinámica de una triple relación: en primer lugar, la tradición inicial general; en segundo, el complejo cultural dentro del cual esta tradición fue puesta en funcionamiento; y en tercer lugar, la interacción y los conflictos entre estas dos fuerzas.

[Continúa]

RELIGIOUS POSSESSION IN DANCING by Eleanora Deren

Part 1

A Few Comments on the Psychology of Religious Mysticism

It is difficult for me to conceive that anyone who has read either popular travel books or anthropological monographs would fail to have his curiosity stirred by the accounts of possessed dancing in various primitive communities. For even the most academic accounts do not entirely deprive such events of their excitement and color. It is even more inconceivable that anyone interested in dancing would not be compelled to reflect upon the dynamic form of such dancing, upon what relationship it might have to the religious ideology of which it is a part, and upon the peculiar psychological state of mind which is involved.

Such a person, moreover, would be interested in discovering what general laws of the psychology of dancing could be unearthed in this dynamic form; what principles could be deducted which would illuminate dancing in our own culture; what processes could, with modifications, be introduced to advantage into our own dancing. Since this study is so motivated, I have been impelled to begin by the lowest common denominator—religious mysticism in general—however remote such considerations may seem at first glance from in view. And I feel that this attempt to first establish what we have in common with the possessed dancer before the considering the distinctness is even further justified by the fact that popular writers have stressed the alien, incomprehensible and even grotesque qualities of possessed dancing.

The words "vision" and "visionary" have lately fallen into great disrepute; and the phenomenon of concentration upon an imaginative concept to a high degree of intensity has been shunted into the province of abnormal psychology as "delusion." At the same time "inspiration" and "insight" have retained their validity; while Spinoza's philosophy, Chinese civilization (which owes so much to Buddha), the revelation on Mt. Sinai, the visions of the saints—all of these substantial contributions to the complex of beliefs and mores which constitute our own culture—all of these have retained their prestige.

Moreover, psychology itself, in its attempts to explain the perception of reality by the human mind, has not neglected to recognize the reality of extra-physical phenomena such as "insight," "intuition," etc. The accepted explanation of such modes of thought is that Past experiences, which may not be consciously and individually recollected but which are permanently preserved in the subconscious, amalgamate under certain stimuli in terms of our mores and

traditional value-patterns, and a "conclusion" as it were, independent of the exercise of conscious reason.

This type of "conclusion," arriving from no consciously apparent source and by no consciously apparent method, is accepted readily enough in its application to trivial daily life. Such shortcuts through past experience account for reactions towards personalities, and also facilitate our daily activities in that we do not find it necessary to concentrate laboriously on our usual activity patterns. The creative process, consisting as it does of the rearrangement of known elements into new patterns, leans heavily upon the shortcut associative process.

And finally, if we think of "insight" as a shortcut form of analysis and of "vision" as the creative rearrangement of known elements into "preferable" patterns—a sort of dynamic extension of insight- we see these processes lie at the base of most philosophical religious beliefs. In the fact that most of the peoples of the earth are culturally governed by such beliefs is implicit, also, the fact that "insight" and "vision" are profoundly, if not always consciously, accepted as basic modes of thought. Religious mysticism, consisting largely of these two factors, thus dominates many of the metaphysical and moral patterns which are in daily and familiar usage. Possession, then, which is one of the expressions of religious mysticism, differs in quantitative rather than qualitative terms from the patterns of our own daily lives.

This might seem a strange and perhaps unacceptable assertion. For originally much of our information on primitive societies was based on the observations either of missionaries or adventurers. The former were inclined to attribute their frequent failure to convert the "savages" to an "inferior mentality" and a predisposition toward "sinfulness" on the part of these latter. While the imaginative adventurers, intent upon discovering the "different and exotic" were not anxious to analyze similarities. For either the missionary or the adventurer it would have been definitely disconcerting to conclude that the complicated religious system of an African "savage" had in common with the authors of the Bible the desire to provide a technique for the solution not only of moral but of practical problems, and to lend to the moral code the authority of a super-natural first-cause; that stone idols and ikons are both attempts to relate a concrete image to an abstract principle or non-human force, to evolve symbols; that worship of one's god, when it reaches great intensity, has usually involved physical acts such as martyrdom and fasting, and that the "physical possession" of an African Negro by his god represents a comparable physical relationship of the most intimate kind.

Yet these comparisons are not far-fetched; and it is even possible to say that only a difference in the degree of intensity separates common, silent communication with one's god in prayer and the more physical, aggressive types of devotion. Concentration upon an imaginative

concept (which, incidentally, is held to be impossible or at least difficult for an inferior mentality, according to many psychologists); faith in that concept; and an active desire to merge with that concept or image can produce a trance-like state of mind in which visions, either of the abstract "insight" type or of the concrete "hallucination" variety, occur in terms of that concept. In this latter type of intensity, activity on the part of the worshipper may be channelized and even formalized to a certain extent into ritual and the dance which is so often closely connected with ritual. And thus the relationship between forms of intense religious mysticism and the dance becomes apparent.

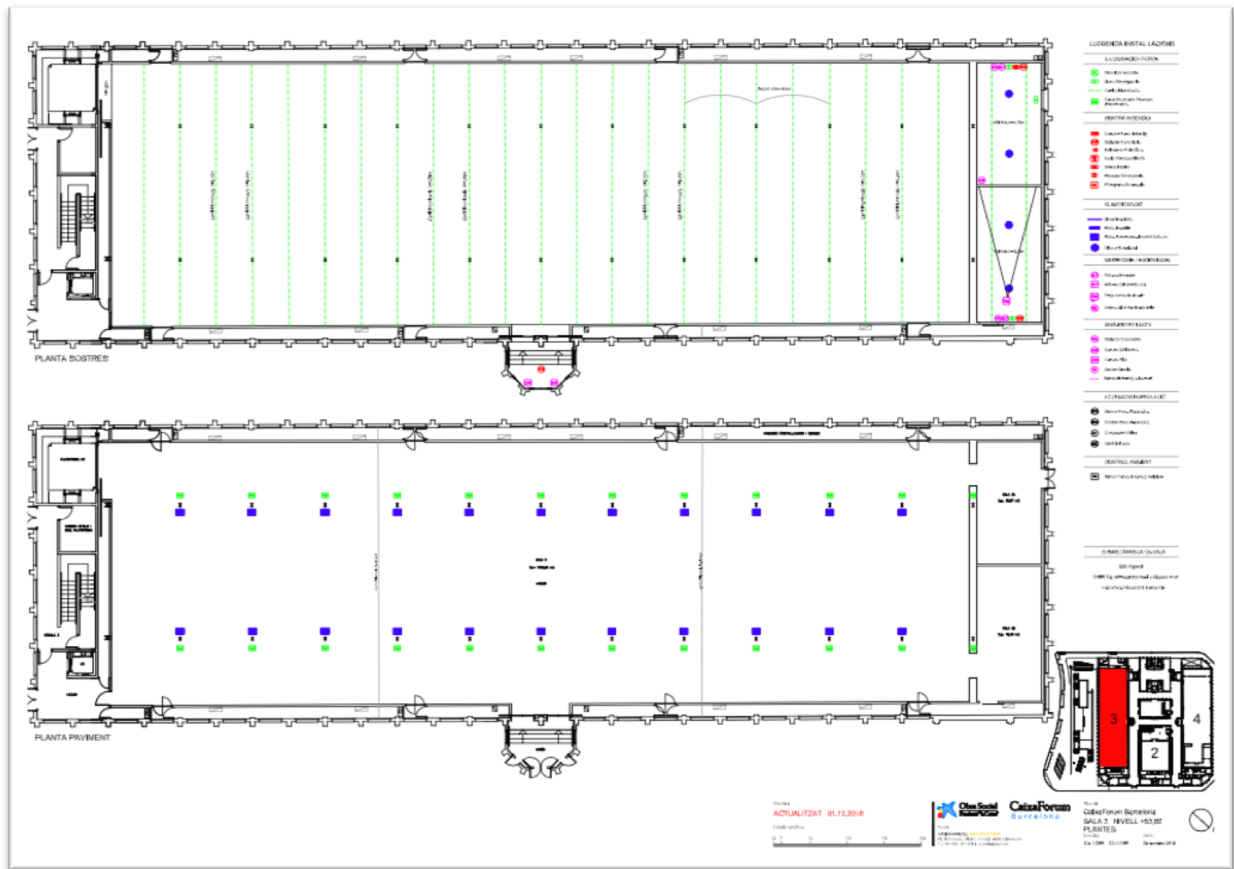
It is this relationship, as a general theory and as expressed in the more limited field dealt with in this article, which I have attempted to suggest in the series of four quotations which introduce this study. But there is no end of authoritative material upon this subject, of which some of the most important is incorporated in the famous work of Frazer, *The Golden Bough*. The understanding of the psychology of religious belief which emerges from a survey of these words permits us to approach the study of possession with a sense of its relationship to our own cultural patterns.

I. The Role of Religious Belief In Haitian Society

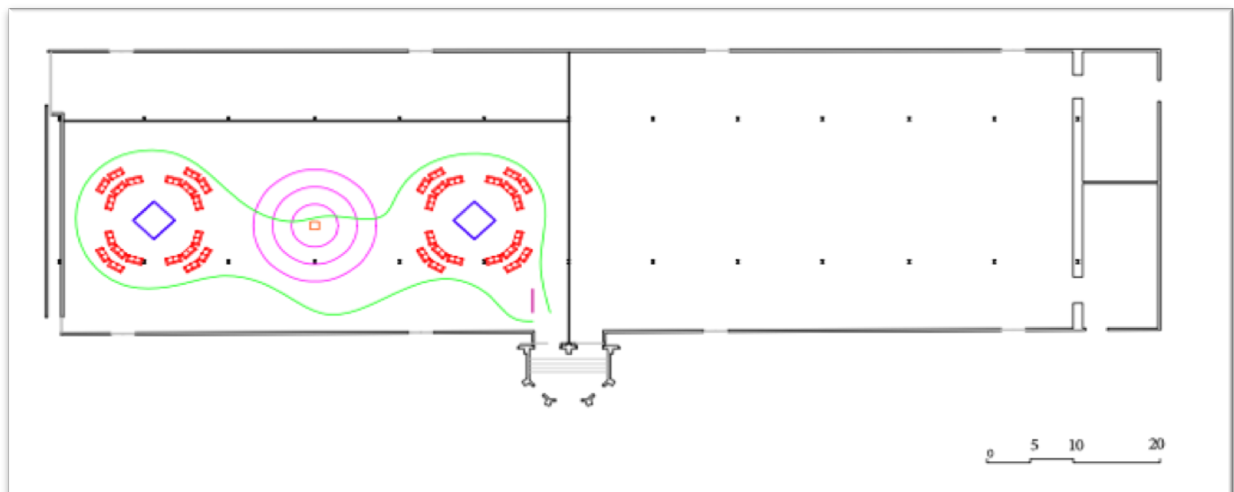
Since possession represents one of the most dramatic points of contact between dance and religious belief, it is important to begin with a sound, if general, understanding of the role of religious belief in the specific social complex under consideration. For example, in Haiti, such an understanding must take into account the fact that we are not dealing with continuous, indigenous culture subject only to more or less consistent and gradual development in its own limited terms; on the contrary, we are dealing with a relatively heterogeneous amalgam which has undergone a violent cultural and geographic transplantation and which has been subject to powerful external pressures and influences. Consequently we must take into account the dynamic of a three-fold relationship: first, the general initial tradition; second, the cultural complex within which this tradition was brought to function; and third, the interaction and conflicts between these two forces.

[Continues]

8. Plànol sala



(Fig 122) Plànol Sala 3 del CaixaForum de Barcelona. [Plànol] (CaixaForum de Barcelona.)



(Fig 123) Plànol Sala 3 del CaixaForum de Barcelona. [Plànol] (Elaboració propia)

9. Valoració econòmica del projecte

CATEGORIA		PRESSUPOST EXPOSICIÓ				PRESSUPOST ACTIVITATS				
	PRODUCTE	UNITATS	PREU/UNITAT	PREU TOTAL		PRODUCTE	UNITATS	PREU/UNITAT	PREU TOTAL	
Drets Imatge i reproducció	Boston	59	100,00 €	5.900,00 €		Conferenciant	4	225,00 €	900,00 €	
	Tavia Ito	1	5.000,00 €	5.000,00 €		Pel·lícula	1	50,00 €	50,00 €	
	Films	8	50,00 €	400,00 €		Documental	1	50,00 €	50,00 €	
	Peces Museu cinema	2	120,00 €	240,00 €		Films	-	- €	- €	
	Resta Fotos	9	100,00 €	900,00 €		Publicitat	-	- €	- €	
	Tresllat peces	1	1.500,00 €	1.500,00 €						
	Assegurança	1	318,45 €	318,45 €						
	Muntatge	1	3.500,00 €	3.500,00 €						
	Vitrina	1	3.000,00 €	3.000,00 €						
	Cartells	8	7,00 €	56,00 €						
	Tela 150cmx120cm	22	18,96 €	417,12 €						
	Tela 75cmx180cm	7	13,44 €	94,08 €						
	Tela 150cmx60cm	4	10,64 €	42,56 €						
Tela 75cmx60cm	2	9,92 €	19,84 €							
Museografia	Vinils	1	1.500,00 €	1.500,00 €						
	Escanejar fotografies Boston	59	18,00 €	1.062,00 €						
	Impressió Facímils Boston	12	10,00 €	120,00 €						
	Pintura	1	600,00 €	600,00 €						
	Parets falses	10	80,00 €	800,00 €						
	Projectors/ propis de la institució	-	- €	- €						
	Cercles	1	3.000,00 €	3.000,00 €						
	Equip So/ cedit empresa	-	- €	- €						
	Sofas	40	150,00 €	6.000,00 €						
	Disseny+Comissariat	1	9.000,00 €	9.000,00 €						
	Publicitat	1	3.200,00 €	3.200,00 €						
				PREU TOTAL	46.670,05 €					
							PREU TOTAL	46.670,05 €	Activitats	Subtotal
									1.000,00 €	
									1.000,00 €	

(Fig 124) Pressupost de l'exposició. [Taula] (Elaboració pròpia)

10. Document del Museu del Cinema

per la cessió temporal de projector cinematogràfic Paillard Bolex, model G-816 trifilm i
càmera cinematogràfica Paillard Bolex, H-16.

**FUNDACIÓ
MUSEU DEL
CINEMA**
Col·lecció
Tomàs Mallol

**CONTRACTE PER A LA CESSIÓ TEMPORAL, EN RÈGIM DE COMODAT,
DE DOS OBJECTES DE LA FUNDACIÓ MUSEU DEL CINEMA
A XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX**

Girona, xxx de xxxxxxxx de 2020

REUNITS

D'una banda, el Sr. Joan Boadas i Raset, gerent de la Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, entitat domiciliada al carrer Sèquia, 1, de Girona, i proveïda de NIF xxxxx.

De l'altra, el Sr. xxxxxxxxxxx, xxxxxxxxxxx(càrrec), entitat domiciliada a xxxxxxxxxxx de xxxxxxx i proveïda del NIF xxxxxxx.

ACTUEN

El primer en representació de Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, en endavant FMC-CTM.

El segon en representació de xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx.

MANIFESTEN

Que el cessionari té previst realitzar una exposició temporal titulada xxxxxxxxxxxxxxx del xxx de xxxxxx de 2020 al xxx de xxxxx de 2020 a xxxxxxxxxxx (xxxxxxxxx adreça).

Que en el marc d'aquesta exposició tenen intenció d'exposar una càmera i un projector cinematogràfics que són propietat del Museu del Cinema.

Que la FMC-CTM té la voluntat de col·laborar en la realització de l'activitat amb la cessió temporal dels objectes esmentats que són de la seva propietat i que es troben al Museu del Cinema.

Per això subscriuen els següents

PACTES

Primer.- Objecte

1.1 La FMC-CTM cedeix a xxxxxxxxxxxxxxxxxxx en règim de comodat els objectes que es relacionen a l'annex 1 i dels quals és posseïdor.

1

(Fig 125) Document del Museu del Cinema per la cessió temporal. [Document] (Museu del Cinema de Girona)

- 1.2 El present contracte es regula pel que s'estableix en els articles 1741 a 1752 del Codi Civil.

Segon.- Condicions

- 2.1 El present contracte fixa les condicions que regiran la cessió del material que es relaciona en l'annex 1, amb detall de la fitxa tècnica, de l'estat de conservació i de la seva valoració econòmica, i que la FMC-CTM lliura temporalment a xxxxxxxxxxxx pel muntatge de l'exposició xxxxxxxxxxxx del xx de xxxxx al xx de xxxxxxxx de 2020.
- 2.2 El lliurament efectiu dels objectes de la cessió temporal es realitzarà mitjançant la signatura d'aquest document signat per les dues parts.

Tercer.- Vigència del contracte

- 3.1 Aquest contracte té vigència entre les dates de xxx de xxxxxx al xx de xxxxxxxx de 2020, sense perjudici de la seva pròrroga per comú acord de les parts i instrumentada en signatura d'un protocol adicional, que caldrà sol·licitar amb una antelació mínima de quinze dies del venciment del termini.
- 3.2 El retorn dels objectes de la cessió temporal abans del venciment del termini comportarà la rescissió de contracte, instrumentat en el document que correspongui.

Quart.- Drets del cessionari

- 4.1 Gaudir pacíficament del material cedit, pel temps establert en el punt primer del pacte tercer i amb les limitacions que s'estableixen expressament.
- 4.2 Rebre una relació del material objecte de la cessió temporal on es detalli la fitxa tècnica, la valoració econòmica i la informació suficient sobre l'estat de conservació de cadascuna de les peces.
- 4.3 Obtenir la informació adequada quant a condicions de transport, assegurança, utilització i conservació.
- 4.4 Proposar el transportista, l'embalador i la companyia asseguradora.

Cinquè.- Drets del cedent

- 5.1 Establir i exigir l'adopció de les condicions generals per al material cedit quant a condicions de transport, assegurança, utilització i conservació.
- 5.2 Acceptar o rebutjar el transportista, l'embalador i la companyia asseguradora proposats pel cessionari.
- 5.3 Disposar d'un duplicat convenientment validat de l'assegurança, contractada per un valor de 4.000 € i on figuri la FMC-CTM com a beneficiari de la indemnització per a tots els riscos derivats de la cessió.
- 5.4 Designar, si s'escau, escorta per l'acompanyament del transport i control de les tasques d'embalatge i desembalatge, de càrrega i descàrrega i tots els altres moviments que es requereixin. Així mateix, la FMC-CTM podrà exigir el pagament del cost del servei de la persona que actuï com a correu, és a dir, dels costos de dietes i del desplaçament.

(Fig 126) Document del Museu del Cinema per la cessió temporal. [Document] (Museu del Cinema de Girona)

- 5.5 Verificar les precaucions preses sobre condicions ambientals, d'utilització i de seguretat durant el període de vigència de la cessió, així com reclamar-ne el retorn en cas d'incompliment de les condicions pactades.
- 5.6 Reclamar indemnitzacions al cessionari per negligència en el tractament del material cedit, pèrdua o de retard en el retorn.

Sisè.- Obligacions del cessionari

- 6.1 Limitar la cessió a l'ús i període que s'especifica en aquest contracte i reconèixer la impossibilitat de cedir-lo a tercers.
- 6.2 Transportar, embalar, assegurar, conservar el material cedit d'acord amb allò que estableix en aquest document i assumir les despeses que se'n derivin.
- 6.3 Contractar una assegurança per al valor total del material cedit, que és de 4.000€, destinada a cobrir tots els riscos derivats de la cessió, el beneficiari de la qual serà la FMC-CTM. Un duplicat de l'assegurança convenientment validat haurà de ser lliurat a la FMC-CTM en el moment de formalitzar la cessió i abans de la sortida del material del Museu del Cinema.
- 6.4 Mencionar la propietat del material cedit per la FMC-CTM a la cartela d'identificació de la peça de la següent forma:

Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol

- 6.5 Verificar i comunicar qualsevol variació en l'estat de conservació del material cedit immediatament després del seu desembalatge. En aquest cas i si el material no ha estat acompanyat per un representant de la FMC-CTM, aquest podrà fer-lo examinar i les despeses ocasionades per l'esmentat examen seran a càrrec del cedent.
- 6.6 Retornar el material al Museu del Cinema en les mateixes condicions que es trobava en el moment de ser lliurat al cessionari i, en cas de negligència en el tractament de l'objecte, pèrdua o retard en el retorn, assumir-ne la responsabilitat.
- 6.7 En el cas que la FMC-CTM apliqui una bonificació o eximeixi al ~~Sol·licitant~~ del pagament del preu, en els crèdits de l'exposició constarà:

Amb la col·laboració del Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol

(Fig 127) Document del Museu del Cinema per la cessió temporal. [Document] (Museu del Cinema de Girona)

Setè.- Obligacions del cedent

- 7.1 Facilitar el material en condicions òptimes per a l'ús pretès.
- 7.2 Lliurar una relació del material cedit on es detalli la fitxa tècnica, la valoració econòmica i la informació suficient sobre l'estat de conservació de cadascuna de les peces (annex 1). La FMC-CTM es reserva el dret de lliurar l'informe sobre l'estat de conservació acompanyat d'una fotografia de cada peça efectuada just abans de l'embalatge per tal que permeti la verificació conforme el material cedit no ha sofert cap dany durant el seu trasllat.
- 7.3 Comunicar al cessionari les condicions generals de transport, assegurança, utilització i conservació.

Liquidació de taxes / Preus públics

La taxa/preu públic que correspon per l'aprofitament especial de material del fons del Museu és de 240€ (120€/peça), que resulta de l'aplicació de les tarifes vigents sobre gestió del préstec i taxes d'ús de les peces del fons del ~~2019~~ Museu del Cinema per a l'any 2020.

La FMC-CTM eximeix del pagament del preu per tractar-se d'una activitat de finalitat cultural que incideix en la difusió pública dels valors patrimonials i culturals del Museu del Cinema.

Mitjançant la signatura d'aquest document, el Sol·licitant declara que és certa la informació consignada en la sol·licitud i accepta en tots els seus termes les condicions precedents.

Novè.- Resolució del contracte

L'incompliment per part del cessionari d'alguna de les obligacions assumides en el conveni generarà l'exigència al cessionari, per part de la Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, de les responsabilitats o indemnitzacions que calgui i serà motiu de rescissió del contracte. La Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol declina tota responsabilitat sobre les conseqüències de tal acte quan les causes siguin imputables al cessionari i el rescabalarà si aquest no n'és el causant.

Desè.- Incidències

La Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol es reserva el dret d'interpretar les clàusules d'aquest conveni i per a qualsevol qüestió o divergència que es pugui derivar de la interpretació, aplicació o compliment de les presents condicions, el cessionari i la Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol se sotmeten a la jurisdicció dels Jutjats i Tribunals de Girona, amb expressa renúncia a qualsevol altre fur.

(Fig 128) Document del Museu del Cinema per la cessió temporal. [Document] (Museu del Cinema de Girona)

■
■
■ **FUNDACIÓ**
■ **MUSEU DEL**
■ **CINEMA**
■ Col·lecció
■ Tomás Mallol

Perquè així consti signen aquest document,

Joan Boadas i Raset
Gerent
Fundació Museu del Cinema

XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX

(Fig 129) Document del Museu del Cinema per la cessió temporal. [Document] (Museu del Cinema de Girona)

ANNEX 1

Registre: 00194

Nom de l'objecte: càmera cinematogràfica

Títol i editor: Paillard Bolex, H-16

Datació: 1935

Material / tècnica: Força motriu: mecanisme de molla o corda

Material / Tècnica: metall

Descripció: Format 16 mm. 3 Objectius: 1r./Meyer Görlitz Trioplan 1:2'8 f=78mm n°989482; 2n./ Meyer Görlitz Primoplan 1:1'5 f=25mm. n° 990718; 3r./ Jos Schneider & Co. Kreuznach-Xenon F=2 f=16mm DRP n° 1765970. Aparell de color negre amb elements argentats.

Tema: Classificació genèrica: instrument comunicació visual

Dimensions: 21,6 x 8,5 x 25 cm

Estat de conservació: bo

Lloc d'execució: Suïssa

Lloc precís/seca: Sainte-Croix

Ingrés: compra

Col·lecció de procedència: Col·lecció Mallol

Ubicació: 10.2.1

Valoració: 2.000€



Registre: 00125

Nom de l'objecte: projector cinematogràfic

Títol i editor: Paillard Bolex, model G-816 trifilm,

Datació: (1933 / 1957) 1957

Material / tècnica: Força motriu: motor elèctric

Material / Tècnica: metall

Material / Tècnica: plàstic

Descripció: Format 8, 9,5 i 16 mm. Objectiu: Som Paris Cinor Projection 1:1'5 f=50mm. n°343781. Làmpada: 125V 1000W. Motor: 110-125v. Aparell color gris.

Tema: Classificació genèrica: instrument comunicació visual

Dimensions: 38 x 17 x 33 cm

Estat de conservació: bo

Lloc d'execució: Lloc d'execució: Suïssa

Lloc precís/seca: Sainte-Croix

Ingrés: compra

Col·lecció de procedència: Col·lecció Mallol

Ubicació: 10.3.5

Valoració: 2.000€



(Fig 130) Document del Museu del Cinema per la cessió temporal. [Document] (Museu del Cinema de Girona)

ANNEX 2

**CONDICIONS ESPECÍFIQUES DE LA CESSIÓ TEMPORAL EN RÈGIM DE
COMODAT**

1. EMBALATGE

Les peces viatjaran desmuntades si s'escau, amb embolcalls individuals de plàstic de bombolles, i protecció exterior de cartró o plàstic rígid.

2. TRANSPORT

~~xx~~

3. ASSEGURANÇA

Companyia: ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~

Clau a clau, a tot risc.

Haurà d'incloure la següent informació:

- el cessionari de l'assegurança és la Fundació Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol
- fitxa tècnica i vàlua de cada peça
- activitat, lloc i dates
- període de cobertura de la pòlissa

4. MANIPULACIÓ, UTILITZACIÓ O DESAMENT

No es podrà usar cap sistema de fixació, de neteja, d'exposició o manipulació que pugui perjudicar o danyar el préstec. Sense autorització escrita del prestador no es podrà reparar o examinar científicament el préstec excepte que aquests tractaments fossin necessaris per assegurar la protecció immediata dels objectes a causa d'un accident.

5. CONDICIONS AMBIENTALS DE LA SALA

50 % humitat (± 5)

20°C de temperatura ($\pm 3^{\circ}\text{C}$)

6. SEGURETAT

A la sala:

Exposició amb vitrines o catenària que impedeixi l'accés del públic.

~~Vigilància mentre està oberta l'exposició al públic.~~

Alarma antiincendi

Sistema antirobatori

(Fig 132) Document del Museu del Cinema per la cessió temporal. [Document] (Museu del Cinema de Girona)

11. Coordinació amb les assegurances

POOLSEGUR
CORREDURÍA DE SEGUROS

COTIZACION DE SEGURO DE EXPOSICIONES
Compañía Aseguradora: LIBERTY SPECIALTY MARKETS

Datos del tomador:
CaixaForum de Barcelona

Beneficiario:
Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol

Lugar de Exposición:
CaixaForum de Barcelona

Obras a Asegurar:
Camara cinematográfica Paillard Bolex, H-16 (2000€) y Proyector cinematográfico Paillard Bolex, model G-816 trifold (2.000€)

Valor de las Obras:
4.000,00Euros

Fechas de Exposición:
3 meses (fechas a confirmar)

Fechas de cobertura:
3 meses y medio (fechas a confirmar)

En cumplimiento de lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999 de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, le informamos que los datos personales facilitados en el presente impreso, serán incorporados a un fichero informatizado, cuya titularidad corresponde a POOLSEGUR, S. L. Estos datos serán empleados únicamente para la correcta gestión de las compañías de seguro oportunas. Siendo dichas empresas los destinatarios de los presentes datos, entendiendo que la formalización del presente impreso implica el consentimiento para llevar a cabo dicho tratamiento de sus datos. Asimismo, le informamos de la posibilidad de ejercer su derecho de acceso, rectificación, cancelación y oposición de sus datos en la Calle Claudio Coello 76, 2º B (Madrid). De acuerdo a lo dispuesto en el art. 42 de la Ley 26/2006, informamos al cliente que no tenemos participación superior al 10% en los derechos de voto de ninguna entidad aseguradora. Asimismo, ninguna entidad aseguradora tiene participación superior al 10% de los derechos de voto de mi sociedad. Informamos al cliente de la existencia de un Departamento de Atención al Cliente para cumplir con la obligación dispuesta en el art. 44 Ley 26/2006 para atender quejas y reclamaciones que pudieran surgir. Los datos relativos al Departamento se encuentran a su disposición en nuestro domicilio y teléfono.

C/ Claudio Coello 76, 2º B 28001 Madrid Teléfono: (+34) 91 837 56 56 Fax: (+34) 91 837 56 55 administracion@poolsegur.com

(Fig 133) Document de l'assegurança per les peces cedides. [Document] (Poolsegur)

Transportista:

A confirmar

Ámbito de Cobertura:

Transporte de las cámaras desde su lugar de origen en la Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol hasta Caixa Forum de Barcelona, estancia durante su exposición y posterior regreso a origen tras la finalización de exposición.

Coberturas:

Todo Riesgo de daño físico incluyendo robo, expoliación y hurto. Cobertura "Clavo a Clavo"

Coberturas Adicionales:

- Institute Cargo Clauses (A).
- Institute Strikes Clauses (Incluyendo terrorismo en transporte).
- Institute War Clauses.
- Institute War Cancellation.
- Institute Radioactive Contamination Exclusion Clause.
- Cláusula de Depreciación o pérdida de valor de mercado.
- Cláusula de Descabalamiento
- Cláusula de Recompra.
- Valor Convenido
- Liquidación de siniestros sin franquicia.

* Quedan excluidos los daños a los objetos asegurados por avería mecánica.

Prima Total impuestos incluidos:

318,45 Euros



P.P. POOLSEGUR, S.L.

Madrid, 14 de abril de 2020

(Fig 134) Document de l'assegurança per les peces cedides. [Document] (Poolsegur)

12. Photo Copyrights Release

Extret de: *Download FREE Photo Release Form Template | Photography.*

Photographer's Name: _____

Address: _____

Tephone: _____

Email: _____

The above named photographer warrants being the legal copyright owner in the work described below:

The photographer hereby grants permission to _____ and his/her/their Photo Laboratory of choice to make reproductions of the Work in any size or quantity for the following use:

Signed at: _____ on this _____ day of _____ 20 _____

Photographer's or hereby signature: _____

13. Notification Of Intent To Publish From A Manuscript Collection

Boston University Howard Gotlieb Archival Research Center

771 Commonwealth Avenue
Boston, Massachusetts 02215
T 617-353-3696 F 617-353-2838
www.bu.edu/archives



**NOTIFICATION OF INTENT TO PUBLISH FROM A
MANUSCRIPT COLLECTION**

I hereby notify the Howard Gotlieb Archival Research Center of my intent to quote from or publish the following material that is part of the Howard Gotlieb Archival Research Center holdings. [Please state in detail the materials you intend to quote from or publish. Be specific, and add additional pages and/or include a copy of the manuscript if necessary. If any images are to be used, please also submit a "Notification of Intent to Publish Images" form.]

Name: _____ Date: _____

Permanent Address: _____

City: _____ State: _____ Postal Code: _____ Country: _____

Tel: _____ Fax: _____ E-Mail: _____

Occupation / Educational Affiliation: _____

Name of Collection: _____

I intend to quote from or publish the following materials:

My work is to be published by _____
or is to be submitted for publication to _____

Type of publication (please circle all those applicable)

Book	Periodical	Film/Video/TV	Online/EBook
Exhibit/Display	CD/Multimedia	Thesis/Dissertation	Reprint/Reuse

If working on a dissertation please indicate title and advisor _____

Page 1 of 2

(Fig 135) Document d'intenció de publicació de material de l'arxiu Maya Deren. [Document] (Boston University)

CONDITIONS GOVERNING PUBLICATION OF GOTLIEB CENTER MATERIALS

1. The permission of the Gotlieb Center as the repository of the materials in its collections is required for publication. However, I understand that, except in limited cases, the Gotlieb Center does not hold copyright to its materials and cannot grant copyright permission. Accordingly, I am solely responsible for determining the copyright status of any materials I wish to use and obtaining any needed permission for my intended use. If the material is copyrighted, permission to publish materials which do not qualify as "fair use" under the copyright law of the U.S. (Title 17, US Code) should be sought from the copyright owner, typically the creator or the heirs to the creator's estate. I understand I am solely responsible for determining whether my use of the materials constitutes a fair use. Whenever possible, the Gotlieb Center will provide factual information about copyright owners.
2. The Gotlieb Center may refuse the right to publish the materials if it believes that reproduction would violate copyright or other laws or the policies of the Gotlieb Center, or violate an individual's privacy rights.
3. Gotlieb Center permission is granted for one-time, non-exclusive use only. Material may not be re-used, duplicated, or transferred to any other person or institution without the written permission of the Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University.
4. I understand that digital publishing, including on the internet, requires the same permission as any other publication.
5. I agree to pay the fee, if any, charged by the Gotlieb Center for the use of the materials.
6. A copy of the published work (in any form) will be furnished to the Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University without charge.
7. I agree to defend and hold harmless Trustees of Boston University, its trustees, officers, employees and agents against all claims, demands, costs, and expenses (including reasonable attorneys' fees) arising from or relating to my use of the Gotlieb Center materials in violation of the terms of this agreement including claims of copyright infringement, defamation, libel, or invasion of privacy.
8. In all publications, in addition to any necessary credit for the copyright holder, I agree to include the following credit line:

**From the [collection name] Collection,
Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University**

I certify that the information on this form is correct and that any publication of the requested materials will comply with the Conditions Governing Publication set forth above.

Submit two copies of this completed form to the Director of the Howard Gotlieb Archival Research Center. The return of a copy to you, signed by the Director or an authorized representative of the Gotlieb Center, constitutes acknowledgement of your intent to publish the materials described above.

Applicant Signature

HGARC Signature

Applicant Print Name

HGARC Print Name

Date

Date

Boston University Howard Gotlieb Archival Research Center
771 Commonwealth Avenue
Boston, Massachusetts 02215
T 617-353-3696 F 617-353-2838
www.bu.edu/archives
archives@bu.edu

07/31

Page 2 of 2

(Fig 136) Document d'intenció de publicació de material de l'arxiu Maya Deren. [Document] (Boston University)