

Las películas amarillas 1972-73*

Tony Conrad

Marzo 2007

1. Las *Películas amarillas* siempre fueron una especie de metacomentario. Tienen una cierta apariencia, una cierta efectividad nominal; y un destino, inscrito en su intencionalidad, que no es otro que *cambiar*. Una *Película amarilla* es usualmente una hoja grande de papel. Sobre ella se ha aplicado una capa de pintura generalmente blanca—puede ser otro color pero yo empecé con blanco—y un área de la pintura se ha enmarcado con pintura negra sugiriendo la forma y la proporción de una pantalla de cine de tal manera que pensemos que tiene algo que ver con el cine. El racionamiento de 1972 y 1973 era que la pintura podía servir como una emulsión (como un rollo de película sin revelar) que registra la actividad del mundo que le rodea.

2. Las *Películas amarillas* debían intervenir en la escena del cine estructuralista, aprovechando una estrategia tardo-modernista que había sido muy efectiva en mi práctica durante los años sesenta con el *Theatre of Eternal Music*: la duración prolongada. La duración prolongada en la música, en el teatro y en el cine se había extendido considerablemente. En el caso de la música, como yo lo veía, había puesto de rodillas el proceso de composición. En el teatro había problematizado las acciones a tal punto que los *happenings* se fundían con la contingencia de la vida. Andy Warhol había abierto el camino al extender radicalmente el esquema temporal del cine con *Empire* [1964] y su película de 24 horas, * * * * (*Cuatro estrellas*) [1967]. Pero estas planteaban ciertos interrogantes porque estaban limitadas a un sólo día. En una escala vital, de años, la producción, exhibición y crítica entran en un escenario totalmente distinto. Yo sentía que el discurso en el llamado cine estructuralista era tan limitado, tan formalmente amarrado, que necesitaba explotar en múltiples direcciones. En efecto, estaba atacando el cine estructuralista para ir más allá de mi trabajo previo y más allá del trabajo de Michael Snow, Ernie Gehr, Hollis Frampton, *et al.*, y proponer una especie de fin de juego.

3. El problema era que una película verdaderamente larga no cabía en un rollo. Así que trabajar en la escala de una vida necesitaba una revisión de todo el sistema mecánico del cine. Acostado sobre mi cama en mi estudio de la calle

*Tomado de *Artforum*, Marzo 2007. Trad. española de Bernardo Ortiz.

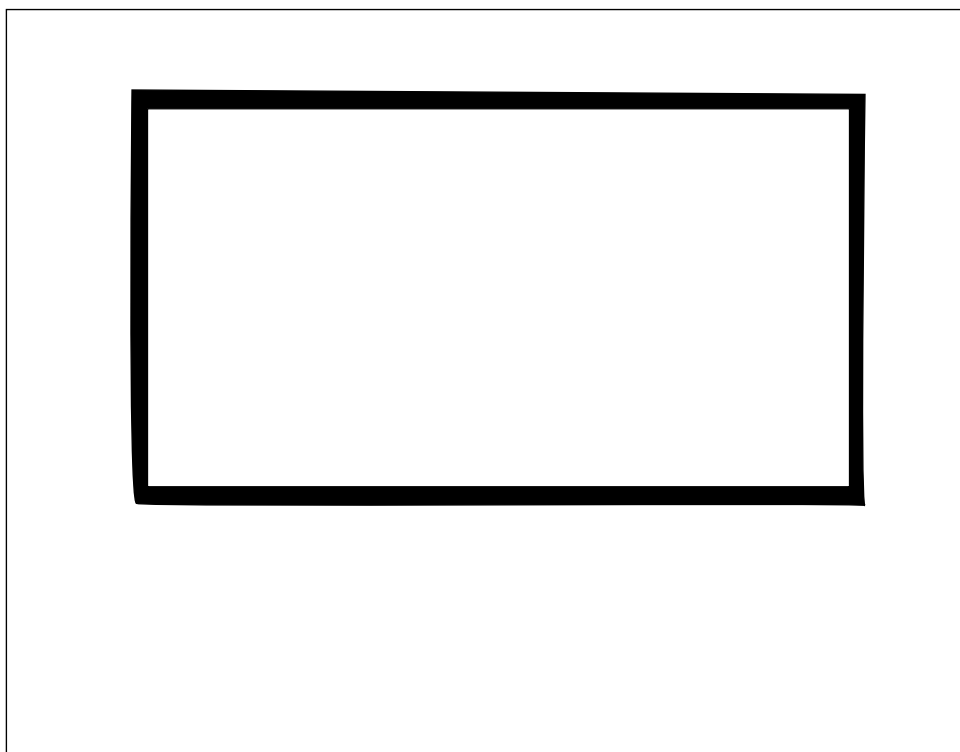


Figura 1: Tony Conrad, 1973, *Película amarilla*, Vinilo sobre papel.

cuarenta y dos, contemplando este problema y mirando al techo, me dije, ¡mierda! ¡Pinté el techo el año pasado y, míralo, ya está amarillo! En este punto me dí cuenta que el vinilo barato tenía exactamente las propiedades de emulsión en las que estaba interesado: una respuesta al medio ambiente que se extiende por largos periodos de tiempo. Entonces, si la pintura es la emulsión ¿qué es el papel? El papel es el *sustrato* de la película. En otras palabras, traduciendo las *Películas amarillas* al lenguaje del cine, encontramos una emulsión sobre un sustrato, tal como en una película normal. Esta película no tiene perforaciones porque no corre a través de un proyector; se manufactura bajo una premisa totalmente distinta. ¿Es una fotografía? ¿Una foto fija? La verdad no. Por su intención tiene el cambio inscrito dentro. (Claro, ahora miro las *Películas amarillas* otra vez y me digo, se ven bastante blancas para ser películas que debían volverse amarillas. . .)

4. En esa época, pensaba en cuando los muebles se mueven y dejan en la pared una fotografía particular y precisa. Me dí cuenta que si usaba pintura barata como emulsión, la gente que quisiera estar en mis *Películas amarillas* podrían

pararse contra ellas por, digamos, un año o dos y dejar su impronta de una manera monumental. Si el mobiliario tiene un lugar en las *Películas amarillas*, entonces esas piezas tienen algo que ver con la arquitectura. Hoy, mi visión de la pintura amarillándose en el techo se puede invertir: a través de las *Películas amarillas*, la arquitectura se puede reconcebir como el sustrato y la emulsión una capa de pintura. Es decir, que la arquitectura en general se puede ver como una especie de espacio fílmico, en el que la pintura en las paredes se convierte en una emulsión que lleva una historia humana consigo a lo largo de una trayectoria temporal en una escala arquitectónica.

5. La única vez que las *Películas amarillas* fueron proyectadas en el siglo veinte fue en 1973 en una *première* en el *Millenium Film Workshop* en Nueva York, donde enmarqué toda la infraestructura de una galería, instalé las *Películas amarillas* y las anuncié como *Tony Conrad: Veinte películas recientes*, y las mostré por un día. Los cineastas fueron y disfrutaron el chiste, pero no internalizaron el mensaje. El cine siguió su camino como siempre, así que en ese sentido el proyecto fue un fracaso. Por otra parte, Jonas Mekas escribió en el *Village Voice* que era “el mejor trabajo de Conrad”, lo que me desubicó un poco, al tratar de adivinar qué quiso decir con eso. Solo lo entendí retrospectivamente, cuando les menciono el trabajo a unos curadores europeos en 2004 y fui invitado a proyectar las *Películas amarillas* una vez más.