

GEORGES SCHWIZGEBEL

Georges Schwizgebel nace en 1944 en Reconvilier, en el Jura bernés. Paradójicamente bajo la influencia de sus padres a los 15 años comienza una formación en la escuela de bellas artes, en el departamento de pintura. Más tarde, en la escuela de artes decorativas, se encuentra con Daniel Suter. Pronto sueñan con poder realizar dibujos animados en un taller propio, el GDS, según las iniciales de ambos (Georges-Daniel-Schwizgebel-Suter). Los dos trabajan en una agencia de publicidad. Además de ese trabajo del que viven, Georges, Daniel y Claude (Luyet) realizan sus primeros ensayos en cuanto al dibujo de animación en un antiguo taller de joyero. En 1970, el pedido de unas secuencias animadas para dos documentales contribuye a que los tres aprendices se decidan a abrir su propio negocio. El equipo comienza a realizar los títulos de crédito para la televisión de la Suiza francesa. Con **Le vol d'Icare** Schwizgebel recibe una beca de estudio y con **Perspectives** un premio por la calidad que será suficientemente generoso como para permitirle realizar **Hors-jeu**. Arranca así su carrera como realizador independiente. Tras dos años de cursos de chino como escuchante en la Universidad de Ginebra obtiene Georges una beca para residir durante un año en China. Sus películas se siguen, reciben premios y una exposición su-cede a otra. Schwizgebel se convierte en uno de los realizadores más famosos en el mundo de los dibujos animados cuya personalidad se aprecia en documentales y homenajes.

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Una pintura cinematográfica



Un cine pictórico

Todos concuerdan en este punto: el cine de Georges Schwizgebel es un cine íntimamente vinculado a la pintura. Sin embargo, como lo veremos luego, este campo de exploración es a veces abandonado a favor de otras pistas, o sencillamente, este trabajo específico sobre lo visual, si bien representa la parte visible del iceberg, es sólo un componente entre muchos.

Sí, el cine de Georges Schwizgebel es pictórico, pues la mayor parte de su obra se basa en la utilización de grandes pinceladas

de colores vivos aplicadas con brocha, imagen por imagen. Las películas están pintadas y no dibujadas pues el trazo de contorno no se realiza sino rara vez (excepto en **Le ravissement de Frank N. Stein**, por ejemplo). Se trata de una investigación sobre la luz y la textura del medio acrílico distribuido sobre el soporte muy liso de la hoja en acetato. La paleta de colores desarrollada por Georges Schwizgebel es muy personal, pese a sus variaciones entre una película y otra, y casi completamente constituida por colores vivos que se oponen en complementarios. El impacto visual está subrayado por la elección de fondos que, en sus primeras producciones, utilizan un degradado de colores y, más adelante, se oscurecen y se animan por completo para que los personajes que se mueven en el marco dejen de recortarse sobre un segundo plano fijo.

«Me gusta expresarme sin diálogos, es un medio de comunicación asequible a todos».

Georges Schwizgebel, 2004

La mirada de un aficionado de arte en un museo lo lleva, al contemplar un cuadro, a organizar su propia temporalidad controlando la focalización de su mirada sobre tal o cual parte del cuadro dejando pasear su mirada. Ahora bien, el cine es un medio que impone al público su propia temporalidad, particularmente porque la esencia de este arte es mecánica. Para esquivar este obstáculo y porque Schwizgebel desea, ante todo, que sus películas no contengan ningún corte y den la impresión de una continuidad casi líquida, el cuadro, la imagen proyectada sobre la pantalla se hace movidiza, el enfoque impone su propio camino dentro del gran lienzo del film: y por consiguiente, el film está a menudo constituido por un movimiento de cámara único e inmenso. Una de las obras más emblemáticas, en cuanto al juego sobre ese encuadre de un lienzo, es sin duda alguna, **La course à l'abîme** en la que la ventana abierta sobre la imagen sigue una espiral que lleva el ojo del espectador desde los bordes hasta el centro geométrico (antes de realizar un zoom hacia atrás para descubrir la escena en su conjunto).

FILMOGRAPHY (all animation)

1970	Patchwork (co-director)
1974	Le vol d'Icare
1975	Perspectives
1977	Hors-jeu
1982	Le ravissement de Frank N. Stein
1985	78 tours
1986	Nakounine
1989	Le sujet du tableau
1992	La course à l'abîme
1995	L'année du daim
1996	Cyclades (co-director) Zig Zag
1998	Fugue
2000	La jeune fille et les nuages
2004	L'homme sans ombre
2006	Jeu
2007	Animatou (co-director)
2008	Retouches
2011	Romance

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Una pintura cinematográfica

Un cine musical

Otro elemento primordial que constituye la base de la mayoría de las películas de Georges Schwizgebel es la música. Ésta, pese a que él no toca ningún instrumento, está muy presente en su vida: trabaja escuchando programas clásicos de radio y tiene un hijo pianista que ha dado sus primeros conciertos antes de cumplir sus diez años. La animación que Schwizgebel desarrolla en sus películas, desde su primer film (**Le vol d'Icare**), está totalmente sometida a la estructura musical que, evidentemente, ha sido escogida antes de la producción; el montaje y los movimientos deben seguir el ritmo y la estructura general de esta banda de sonido. Este principio de sincronización puede ser llevado al extremo. Así, en **La jeune fille et les nuages**, la multiplicidad de tempi musicales, entre melodía y acompañamiento, produce una multi-temporalidad en la pantalla, ya que el decorado puede «actuar» con una velocidad distinta a la de los personajes. Es obvio que el autor no se permite jamás, a diferencia de algunos colegas suyos, recortar y montar una partitura existente, o peor, yuxtaponer y pegar músicas distintas para que correspondan a la dramaturgia visual. A lo más, y eso con el propósito de obtener un enriquecimiento sonoro y narrativo, se añaden ruidos para dar peso y corporeidad a los sujetos pintados y animados (es particularmente el caso en **L'année du daim**).

«Schwizgebel es un pintor de la pantalla con una marcada sensibilidad musical. Con pinceladas claras crea universos de transición y paso, obras artísticas líricas. En una metamorfosis infinita y fluida cada imagen única se transforma en una nueva, de la imagen fija surge un movimiento que supera, con desenvoltura, todas las fronteras temporales y espaciales.»

Thomas Allenbach, WOZ, 2002

Algunos acontecimientos sonoros pueden llegar a intervenir como complementos desfasados de la trama sonora principal (en **La jeune fille et les nuages**, podemos escuchar unos sonidos extraños semejantes a unos accidentes perfectos que subrayan la perfección de la obra para piano de Mendelssohn). Al lado de esas utilidades de materiales musicales preexistentes, Schwizgebel acude a artistas contemporáneos para que compongan la banda de sonido de algunos de sus films. Es el caso, por ejemplo, de **Le ravissement de Frank N. Stein**, cuya trama sonora ha sido creada con las mismas bases escenográficas, podríamos decir, con las mismas estructuras que la película. Es el caso también de **Le sujet du tableau** o de **Fugue**. El deseo de colaborar, además de permitirle al artista salir de su ineluctable soledad de animador y dueño único de su obra alquímica, le ofrece la posibilidad de aventurarse por territorios musicalmente más contemporáneos y de abrirse a nuevos estilos. No obstante, este tipo de intercambio no es la norma pues el temor de que al final la música no encaje suficientemente bien está profundamente anclado en Schwizgebel.

AWARDS (selection)

Patchwork

Mention at the festival of Annecy

Le vol d'Icare

2nd prize at the festival of Zagreb, Audience award at Solothurn Filmfestival

Perspectives

Audience award at Solothurn Filmfestival

Hors-jeu

Award at the festival of Bucuramanga, Columbia

Le ravissement de Frank N. Stein

Audience award at Solothurn Filmfestival; Critic's award C.I.D.A.L.C. at Berlinale; Special Jury Prize at Zagreb Filmfestival; Bronze Medal at the festival of Chicago; Special merit at the festival of Athens (USA)

78 Tours

Audience award at the festival of Solothurn and Experi in Bonn; "Grand Prix" at the festivals in Stuttgart and Treviso; Golden pole at the festival in Valladolid

Variation sur des amorces

Awarded in Cannes and Espinho

Le sujet du tableau

Prix Canal+ au festival d'Annecy; Special Jury Prize at the festival of Varna; mention honourable at the festival of Espinho; Jury prize at the festival of Shanghai; Special mention at the festival of Bourgen-Bresse

La course à l'abîme

Croate critic's award at the festival of Zagreb; 2nd prize at the festivals of Hiroshima and Solothurn; 1st prize at the festival of Espinho; Critic's award Fipresci at the festival of Oberhausen; mention honourable at the festival of Vila do Conde; prize Ente Terme at the festival of Montecatini; Special Jury prize at the festival Krok

L'année du daim

1st prize at the festival of Zagreb; Grand prix at the festival of Espinho

Zig Zag

Mention at Utrecht

Fuge

Special Jury Prize at the festival Krok (Ukraine); Prix José Abel at the festival of Espinho, Special diploma at the festival of Zagreb, Prix Chromoacolor at the festival of Ottawa, Nomination Swiss Film Prize 2000, Best Short Film

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Una pintura cinematográfica

La contribución de la música no se termina ahí, en el aspecto sonoro, sino que interviene como base para la escritura. Así, en la bien llamada **Fugue**, los distintos elementos narrativos se ensamblan como un contrapunto; o en **L'année du daim**, la estructura en cuatro partes está marcada por los momentos musicales que representan el mismo número de identificadores escenográficos. La continuidad visual de la película, forjada por la de la música, está obligada a plegarse a las reglas de composición de la banda de sonido, lo que aumenta la complejidad general de su escritura.

Un cine lúdico

Como se ve, a Georges Schwizgebel le gusta imponerse límites.

Ya que la animación permite crear todo, este artista autodisciplinado opta por reducir o limitar el campo de exploración.

Los ejemplos son múltiples. Por ejemplo, cuando al comienzo de una película añade un inicio falso con cifras y elementos visuales que anuncian la película que va a seguir. O la idea de realizar una película entera con solamente 144 dibujos (**La**

course à l'abîme). El propio **Le vol d'Icare** es fruto de una restricción: la de mostrar un movimiento con figuras constituidas sólo por algunos puntos, casi sin forma identificable. En cuanto a **Fugue**, Schwizgebel utiliza construcciones geométricas sin punto de fuga, formas imposibles que dan nacimiento a un trompe l'oeil sobre la pantalla. Hasta los propios créditos de abertura y cierre retoman las indicaciones visuales o semánticas de la película al escoger el carácter tipográfico y la organización de colores y gráfica sobre la pantalla. Olivier Cotte, 2006

«Me gusta el dibujo de animación porque es una manera artesanal de hacer cine, realizo todo solo, desde la búsqueda de fondos hasta el montaje final. Mi profesión no requiere mucha infraestructura. Salvo una cámara y un ordenador viejo mi material sigue siendo el de un dibujante.» Georges Schwizgebel, 1995

La jeune fille et les nuages

Diploma at the festival of Krok (Ukraine); Prix du film artistique at the festival of St. Hilaire; mention honourable at the festival of Espinho; Special mention at the festival of Zagreb; Special prize at the festival of Hiroshima; Swiss Film Prize 2002, Best Short Film

L'homme sans ombre

Prix Kodak, Cinéma Tout Écran, Geneva 2004; Prix regards jeunes, Semaine internationale de la critique, Cannes 2004; Special Jury Prize, Competition short films, Semana de Cine, Valladolid 2004; Nomination Swiss Film Prize 2005, Best Animation Film; Special Jury Prize from film festivals in Zagreb, Hiroshima, Rome and Seoul, Golden Sheaf Awards Yorkton festival, and others.

Jeu

Special International Jury Prize, Hiroshima 2006; Silberne Taube, International Festival Leipzig 2006; Special mention, Short Film Festival Winterthur 2006; Golden Shield MovieSquad HAF, Utrecht Animation, Utrecht 2006; Best animation film, Animation Film Festival Ottawa 2006; Nomination Swiss Film Prize 2007, Best Animated Film

Romance

Special Mention, Swiss Competition, Fantoche Baden 2011; Jury Special Prize China International Animation and Digital Arts Festival, Changzhou 2011; Prix du Public & Prix Taurus Studio de la meilleure bande sonore, compétition suisse, Animatou Festival Genève 2011; Prix du meilleur court métrage professionnel, festival du film d'animation «Anima» Bruxelles 2012; Génie du Meilleur court métrage d'animation, Académie canadienne du cinéma et de la télévision 2012

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Entrevista

Has recibido una formación en una escuela de arte. ¿Cómo fue que empezaste a hacer estudios de grafismo? Desde muy pequeño dibujaba constantemente copiando al carboncillo retratos de caballos y más tarde los de las actrices en Cinémonde. Por eso, mis padres me alentaron para que estudiara en la escuela de bellas artes. Al año siguiente corregí esta opción entrando a la escuela de artes decorativas para aprender la profesión de dibujante gráfico, que me parecía más seria que la de pintor.

¿Cómo surgió tu interés por el dibujo de animación? Y ¿cómo aprendiste las técnicas específicas? Mi interés por el dibujo de animación comenzó después de haber ido al festival de Annecy (cerca de Ginebra), creo que fue en 1963. En esa época estudiaba en la escuela de artes decorativas. Junto con Daniel Suter, empezamos a interesarnos por la animación hablando con un profesor que tenía una cámara de super 8 en su casa. Luego trabajé cinco años en una agencia de publicidad, pero antes de que llegáramos a saturarnos con este oficio, construimos una truca o banc-titre, ayudados por un libro que explicaba todo sobre los dibujos animados. Nos compramos una cámara Paillard 16mm. Fue el comienzo de nuestro estudio GDS. Con Daniel y Claude Luyet, que conocimos entre tanto, empezamos, en un antiguo taller de joyero a realizar pequeñas películas dibujadas después del trabajo. Era en 1967. Unos realizadores de la televisión de la Suiza francófona nos encargaron los títulos de crédito de unos diez o veinte segundos para sus programas y fue así cómo aprendí o aprendimos este oficio, con algunas lagunas que me son útiles hasta la fecha.

La primera película reconocida es, además, una obra colectiva: PATCHWORK... Sí, cuando estábamos en el festival de Annecy, nos encontramos a Manuel Otéro. Vino a Ginebra para ver nuestras películas y nos propuso volver a rodarlas en 35mm en Pantin dónde, en aquella época, tenía su estudio Cinématon, y de juntarlas a la suya para hacer una fantástica película comunitaria.

Hablemos de tus películas personales. En ellas hay elementos recurrentes. En Bienne donde pasaste parte de tu juventud, me hablaste de un jardín, de árboles, de céspedes y de un columpio... El análisis puede parecer simple, pero hay que reconocer que todos esos elementos se encuentran en tus películas. Sí, pero si tengo una predilección por los céspedes verdes y los personajes iluminados por el sol del ocaso lo debo también a las ilustraciones de Milton Glaser y las pinturas de Edward Hopper.

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Entrevista

¿Qué pintores te han marcado en particular? Curiosamente sólo más tarde, al realizar películas, me interesé nuevamente por la pintura: Vermeer, Michelangelo, Chirico, Hopper, Marquet, Hodler, Vallotton, Corot, Chardin, Ingres, Friedrich, Beckmann y los que ya mencioné, para hablar sólo de mis preferidos.

También hay muchos pájaros en tu obra: en LA COURSE À L'ABÎME, LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES, y hasta patos en LE SUJET DU TABLEAU... Y de cierta manera, es el tema de tu primera película: LE VOL D'ICARE. Es un trabajo muy geométrico. ¿Cómo se te ocurrió? En **Le vol d'Icare** la idea de base es gráfica, es la de querer imitar los noticieros luminosos y asociar el clavicordio; las notas musicales, las bombillas de luz dan el movimiento. En **La jeune fille et les nuages** los pájaros ayudan a Cenicienta a separar las lentejas de la ceniza, el cuento lo dice. Pero sobre todo, me gusta dibujarlos pues parecen pinceladas que se mueven.

El mito de Fausto es otro de los temas que tratas a menudo... Le sujet du tableau, cuyo título inicial era *Le portrait de Faust* (El retrato de Fausto), se origina en un proyecto de Marv Newland: un largometraje sobre Fausto realizado por unos diez animadores. Como había avanzado bastante con mi secuencia, propuse coproducirla, pero el proyecto no avanzaba. Decidí terminar la película y envié otro story-board a Marv (El largometraje nunca se realizó). Se trata de una transposición de la leyenda de Fausto. Un anciano se hace pintar su retrato como joven. Luego, ese joven intenta entrar en unos cuadros, lo logra y sigue a una jovencita vestida de rojo. Cuando al fin da con ella, es demasiado tarde, y se llega a la escena de Margarita en su calabozo. El pintor era Mefistófeles. Lo que me interesaba en esta película era mostrar una pintura en movimiento que yo iba corrigiendo simultáneamente y citar cuadros o fragmentos de cuadros famosos.

En PERSPECTIVES y HORS-JEU la pincelada es muy suelta, arrojada libremente. Además sólo hay uno o dos colores por personaje. Quisiste que las altas luces fueran marcadas y hay una sola pincelada de un solo trazo. ¿Existe acaso alguna influencia de la caligrafía en tu trabajo con el pincel? Tal vez occidentalizada, pues no utilizas un pincel chino. Sí, prefiero las brochas duras. Las que se utilizan para la pintura al óleo. Pero esas dos películas las realicé mucho antes de ir a China.

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Entrevista

¿Te interesabas ya por la caligrafía en aquél entonces? Un poquito. Pero sobre todo había visto *Yellow Submarine*, en el que se ve una secuencia realizada con esa técnica. Se ve a una bailarina sobre un caballo.

Sí, la secuencia de «Lucy in the Sky», pintada por el propio George Dunning... Me pareció extraordinaria. Eso me incentivó a recurrir a la imagen real. Luego, ensayando, me di cuenta de que cuando se tiene un movimiento perfectamente justo, se puede proceder muy libremente con el pincel, pues el movimiento se restituye. El espectador imagina el movimiento justo. Pero cuando se es muy preciso con el pincel, se obtienen personajes que parecen cubiertos de manchas.

¿Utilizas a menudo la imagen real como auxiliar para tus animaciones? Se ha hablado con frecuencia del rotoscópio... He utilizado la imagen real en *Perspectives* y *Hors jeu*, y evidentemente para el final de *Frank N. Stein* (sacado de la película *La fiancée de Frankenstein*, con Boris Karlof y Elsa Lanchester). También lo utilicé para algunas partes de *78 Tours* (la niña en el carrusel, los carruseles, la sombra sobre la cara y la pareja que baila). En *Le sujet du tableau* lo utilicé para las olas, los patos sobre el agua y la cortina agitada por el viento. Creo que es todo, no he vuelto a utilizar esa técnica y no la utilicé para *Le vol d'Icare*.

Pero sí la usaste en NAKOUNINE... Quería realizar una película con todas las fotos que había tomado en Shangai, la mayoría desde mi bicicleta. También había grabado los sonidos de la ciudad (desde mi bicicleta). La idea de base (que se me había ocurrido en China) era la siguiente: simular un trayecto en bicicleta con movimientos de cámara sobre imágenes fijas y con un sonido dinámico, y añadir animaciones de vez en cuando. Ordené las fotos geográficamente, empezando por las de los suburbios hasta llegar al centro y también temporalmente, invierno, primavera, verano 1984. Todos los planos son fotografías en blanco y negro 18/24 filmadas sobre la truca o banc-titre, con algunos añadidos animados (reflejos de agua, semáforos que se prenden...) Solamente la última secuencia en plano fijo sale de un super 8, es decir, que al llegar a un semáforo rojo ante el que tenía que parar, dejé correr la imagen, la fuente del sonido continuando por sí misma (es super 8 inflado a 16mm).

Estuviste en Shangai, debemos precisar que estudiaste chino y que te has casado con una china... Pude visitar el interior del país, a menudo en viajes organizados por la Universidad

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Entrevista

Fudan, cuando me encontraba en China gracias a una beca para estudiar el chino clásico. Fue así como conocí a Yaping, la hija del pintor chino Wang Meigan, sobre el que una estudiante francesa realizaba un trabajo. Dos años más tarde, nos volvimos a encontrar en París y luego nos casamos.

A pesar de que en la base de tus películas hay a menudo escenografías, el montaje no está organizado de manera tradicional para narrar. Por ejemplo, en vez de «cortes» en tus películas, hay más bien amplios movimientos de cámara que aplanan ideas y situaciones. ¿Por qué haces tan pocos cortes? Hacer un corte es casi un fracaso. Me gusta que sea un plano secuencia. Me gustaría lograr ensartar los planos de un film con la misma soltura y lógica que existe en los sueños. A veces necesitamos hacer un corte en la narración para que resulte comprensible. Es el caso en **L'année du daim**. En esa película también hay planos fijos pero acentuados con regularidad.

¿Cómo encuentras las transiciones entre los distintos elementos que vas a mostrar? Paradójicamente, el montaje es casi la primera etapa en la realización de la película. Primero busco las escenas (las imágenes) y su sucesión para obtener un largo plano de secuencia.

Ha de ser delicado concebirlo... Paso bastante tiempo con el line test para obtener una visión de conjunto sobre la película haya o no música al inicio. Las ideas de enlace que hay sobre el papel se prueban, mejoran o abandonan.

Una de las películas que contiene el movimiento de cámara más evidente en su lectura es LA COURSE À L'ABÎME. ¿Cómo lo lograste? En esa película el desplazamiento de la cámara es primordial, tuve que alquilar en Zurich una truca o banc-titre con movimientos asistidos por ordenador. También es importante para **Nakounine**, pues trato de sugerir el recorrido en bicicleta en la ciudad de Shangai con movimientos de cámara sobre fotos. Pero la filmé en Carouge y en 16 mm. Sin embargo en todas mis otras películas los movimientos están dibujados, salvo el zoom hacia adelante al comienzo de **Le ravisement de Frank N. Stein**, de **78 Tours** y el travelling oeste-este sobre las olas en **Le sujet du tableau**. Al final de **Fugue** hay un zoom hacia atrás y en **L'année du daim**, un pequeño desplazamiento norte-sur permite descubrir las manos del cazador sosteniendo un palo. Creo que es todo. En cambio, en **L'homme sans ombre**, casi tres minutos están constituidos por desplazamientos sobre fondos sucesivos.

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Entrevista

El montaje de LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES (que además cuenta con algunos cortes) está particularmente basado en la música. El fondo y los personajes se pueden mover sobre tempi diferentes. ¿A qué se debe esa desolidarización? En *La jeune fille et les nuages*, es una condición, el fondo se mueve siguiendo el ritmo de la música, tres dibujos por dos segundos, (3x16 imágenes). Está dibujado al pastel, lo mismo sucede con *Cenicienta* cuando es sirvienta. Se trata de subrayar sus cambios de estatus; también puede parecerse a una segunda voz (como en la música).

Sí, eso es típicamente musical. *Cenicienta* se mueve con el decorado cuando es sirvienta. Cuando se transforma en princesa está animada normalmente. Me gusta jugar con las distintas historias.

Esta película está muy bien construida. La rítmica y los enlaces funcionan perfectamente. A eso se debe, probablemente, el éxito que ha tenido en todos lados. Cuando se parte de una música uno se puede inspirar en ella, no sólo en su melodía sino también de la estructura musical, del ritmo. Una música no puede cambiar de ritmo en cada compás, por eso hay cierta coacción. También me gusta aplicar las mismas restricciones en el dibujo, es decir me place utilizar módulos y realizar un plano de secuencia. Hay elementos constituyentes de la música que respeto en el dibujo.

¿Ves semejanzas? Claro que sí.

A menudo, en tus películas, sólo utilizas ciertos temas que se enredan. Pueden estar vinculados al color, constituidos por lugares u objetos, acciones... Y están desarrollados como un contrapunto musical, quisiera saber si lo haces conscientemente. Sí, es deliberado. En las películas hay un sujeto, pero es un pretexto. Lo que en verdad me interesa es explorar direcciones formales (por ejemplo, que la película esté dividida en cuatro) y si se puede, tratar un tema de manera insólita. Con este propósito hay varias historias, varias lecturas. Aún en *L'homme sans ombre*, que es un film narrativo, hay al comienzo un tipo de animación, luego otro para el cuerpo de la película y un tercero para la última parte.

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Entrevista

Además del contrapunto, hay otro procedimiento que usas mucho en FUGUE: primero desarrollas algunos temas, por ejemplo el del hombre que baja la escalera y la pareja que contempla los peces a la orilla del río o los grandes chopos cuyas sombras giran. Luego, una vez que hemos visto cada uno de estos elementos por separado, los filmes en conjunto reutilizando los mismos acetatos. ¿Cómo se te ocurrió construir una asociación gráfica de animaciones ya presentadas? Después de haber trabajado con vídeo para la película **Cyclades** realizada con Claude Luyet y de haber apreciado la facilidad con la que se pueden mezclar imágenes con ese medio, se me ocurrió hacer fundidos a negro pintados. Sobreponer planos previendo el resultado. Animé varios ciclos de nueve segundos. Al hacer el montaje, surgió un problema técnico: los ciclos dibujados sobre papel de vidrio tenían que estar debajo. Nunca hay más de tres ciclos sobrepuestos de igual duración (nueve segundos) y el mismo ciclo está realizado a veces en dos versiones: una acrílica y la otra en pastel. Utilicé mucho los tres colores primarios en **Fugue** porque me gustaba el resultado y también para controlar más fácilmente las sobreposiciones. Luego, después de haber realizado esta serie de ciclos, traté de buscar un tema: una persona que escribe una tarjeta postal.

Se percibe en tus películas, sobre todo en La course à l'abîme, un deseo de jugar con restricciones autoimpuestas. Me gustó mucho **La vie mode d'emploi** de Georges Pérec y me seducen, de manera general, las restricciones. Me gusta saber que Bach compuso utilizando las cuatro letras de su nombre B.A.C.H. o que Hitchcock filmó **The Rope** con una sola toma. No conozco particularmente bien al grupo literario Oulipo, salvo a Georges Pérec, Jacques Roubaud y Raymond Queneau, claro. Las restricciones son para mí como una columna vertebral, pero una vez terminada la obra es mejor que nadie las note. A veces originan un proyecto, es el caso de **La course à l'abîme**: se trataba de contar un cuento de varios minutos utilizando un ciclo de unos cuantos segundos.

¿Cuántos dibujos hiciste para realizar esa película? En **La course à l'abîme**, no hay, pese a lo que se pueda creer, varios bucles de animación sino uno solo. Es un ciclo de seis segundos compuesto por 144 dibujos grandes, (6x24=144). 72 dibujos grandes hubieran bastado pero, cuando el movimiento recomienza al final de la película, el ciclo es de doce segundos y es cuando utilizo todos los dibujos (12x2=24x6=144). La cámara se desplaza en un movimiento en espiral desde el exterior hacia el interior (como en el juego de la oca) y con una velocidad constante que es igual a un largo de pantalla cada seis segundos. Por eso uno no se da cuenta de que sólo se

Olivier Cotte ha trabajado durante 15 años para el cine como infografista, director de efectos especiales o realizador. Actualmente enseña cine de animación, sigue realizando cortometrajes y es guionista. También es historiador y autor de más de una decena de libros consagrados a este arte de animación entre los que figuran una enciclopedia técnica e histórica, dos monografías, una de ellas sobre Georges Schwizgebel, así como varios libros técnicos entre los cuales se haya la traducción del método de Richard Williams y un trabajo sobre los Oscars del cine de animación.

Olivier Cotte: *Georges Schwizgebel – Des peintures animées. Die laufenden Farbbilder. Animated paintings.* Editions Heuwinkel, 2004

GEORGES SCHWIZGEBEL

> Entrevista

trata de un ciclo de seis segundos pues, cuando vuelve a empezar, se enfoca un nuevo trozo del gran dibujo. Por el contrario al final la cámara da marcha atrás progresivamente para descubrir el conjunto que se mueve entonces más lentamente y uno nota (o no) que se trata en verdad de un ciclo de doce segundos.

Viendo LE SUJET DU TABLEAU, uno se sorprende ante las diferentes técnicas pictóricas, todas desarrolladas de manera realista. ¿Cómo hiciste para utilizar la imagen real?

Para **Le sujet du tableau** hay papel recortado, una pintura al óleo, directamente bajo la cámara y acetatos. A veces coexisten simultáneamente las tres técnicas. Utilicé fotos polaroids de mi hermano para el joven y de Yaping para Margarita. El ciclo de pájaros, árboles y campos me inspiró en **La course à l'abîme** el tercer guión sobre Fausto.

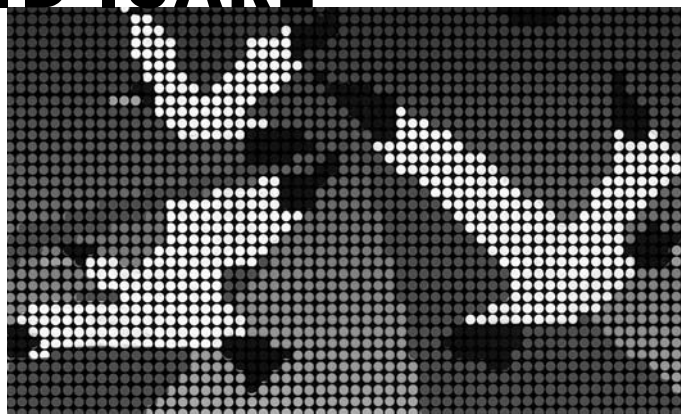
Eres uno de los pocos realizadores que logra vivir de sus películas de autor. ¿Cómo logras financiarte? Soy productor, pero sólo de mis propias películas. Paso dos o tres meses realizando un story-board, un presupuesto, un proyecto de rodaje y un proyecto para financiarlo que envío luego a la Oficina Federal de la Cultura (OFC), a la televisión de la Suiza francesa (TSR), a la ciudad de Ginebra y también al canal Arte de Francia. Además, existe una ayuda automática calculada en porcentajes de lo que otorgan la OFC y la TSR (Fonds Regio) y también un «éxito de cine» y un «éxito de antena», constituido por un porcentaje sobre las recetas de una película proyectada en sala antes de un largometraje (en Suiza) o programado en la televisión (suiza). Son ayudas del Estado para una nueva producción que hay que utilizar en el espacio de tres años. Por ahora funciona. No soy rico, pero tengo suerte de ser libre y hacer lo que me gusta.

Entrevista: Olivier Cotte, 2006

LE VOL D'ICARE

| 1974 | 35 mm | colour | 3'

Una ilustración musical puntillista del cuento de Ícaro quien, por imitar a los pájaros, se quema las alas al acercarse al sol.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Gouache on cellulose
Music: François Couperin, musical follies, harpsichord extracts: Guy Waschmuth

Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

PERSPECTIVES

| 1975 | 35 mm | colour | 1'30"

Representación partiendo de las perspectivas de una persona andando. Los puntos de vista obligan a intercambiar la perspectiva perdiendo al espectador en una geometría esbozada a grandes rasgos.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Gouache on cellulose
Music: Johann Sebastian Bach, Prelude VI, Piano: Annemarie Haeberli

Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

HORS-JEU OFF-SIDE

| 1977 | 35 mm | colour | 6'

Descripción de un juego entre dos equipos en el cual uno de ellos cambia las reglas a su favor. La película alude a varios deportes. Los jugadores, cuya pintura sugiere una luz intensa, pasan de un deporte a otro mediante metamorfosis sucesivas.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on cellulose

Sound: Paul Bertault, François Groult
Music: Guy Boulanger
Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

LE RAVISSEMENT DE FRANK N. STEIN

| 1982 | 35 mm | colour | 9'30

La lenta construcción de una imagen, sobre un ritmo de pasos, concluye con el encuentro del monstruo con su prometida. A través de una visión subjetiva el espectador se encuentra literalmente en lugar del monstruo y pasa por varias piezas en las que se van encontrando objetos o seres a medida que se va progresando hasta desembocar en el rostro de la amada, que da un grito de horror.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Gouache and stabilo pencil on cellulose

Music: Michael Horowitz,
Rainer Boesch
Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

78 TOURS

| 1985 | 35 mm | colour | 4'

Una cámara subjetiva y un encuadre fijo se alternan sobre un vals tocado por un acordeón que desenvuelve una corta historia en la que se evoca el tiempo que pasa. Toda la película está basada en la noción gráfica de círculos y redondeles: desde la taza de café hasta los juegos de los niños pasando por las escaleras en espiral. La cámara remolinea siguiendo la estética general. Los fondos están pintados al igual que los personajes y que los decorados dinámicos.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on paper and cellulose

Music: Alessandro Morelli,
Accordeon: Patrick Mamie,
Noise: Pierre-Alan Besse
Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

NAKOUNINE

| 1986 | 16 mm | b/w and colour | 6'

El recorrido en bicicleta por las calles de Shanghai desde el invierno hasta el verano de 1984 y desde la periferia hasta el centro de la ciudad. Para que las imágenes fijas vivan, se han insertado algunas animaciones discretas añadiendo acetatos sobre las fotos en la mesa de truca.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Animation stand of photos and real shot

Music: Michael Horowitz
Production: Studio GDS, TSR
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

LE SUJET DU TABLEAU

| 1989 | 35 mm | colour | 6'10"

Gracias al pintor que pinta su retrato un anciano recupera su juventud y viaja de un cuadro a otro cruzándose con una desconocida vestida de rojo con la que terminará encontrándose. Se trata de la adaptación del mito de Fausto. El personaje está guiado y manipulado por el pintor diabólico que le impone peregrinajes y travesías de decorados constituidos por citas de pintores célebres. La película utiliza, a la vez, la pintura directa bajo cámara, la pintura sobre acetato (la técnica habitual de Georges Schwizgebel) y la animación con recortes de papel magnetizado.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on cellulose, cut paper and oil painting

Music: Jacques Robellaz
Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

LA COURSE A L'ABÎME

| 1992 | 35 mm | colour | 4'30"

Mediante un ciclo de seis segundos una pintura animada ilustra un fragmento de ópera. La idea de la película es utilizar únicamente 144 dibujos para una duración bastante amplia de la película. Los 144 acetatos inmensos sólo se perciben parcialmente mediante un movimiento de cámara que se desplaza en espiral desde los bordes hacia el centro para descubrir finalmente el conjunto de la escena y revelar el artificio.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on cellulose
Music: Hector Berlioz, Boston Symphony Orchestra, conducted by Charles Munch

Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

L'ANNÉE DU DAIM

| 1995 | 35 mm | colour | 5'15"

El trágico destino de un joven ciervo engañado por las apariencias. Lo visual, muy ilustrativo y finamente bien acabado, se inspira de las atmósferas de las cuatro estaciones correspondientes a los cuatro movimientos musicales. La película no sólo está constituida por acetatos pintados sino también por algunas animaciones al pastel sobre papel de lijar.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on cellulose and dry pastel on glasspaper
Sound: Deis Séchaud

Music: Philippe Koller
Interpretation: Quatuor Ortys
Production: Studio GDS, TSR, La sept Arte
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

ZIG ZAG

| 1996 | 35 mm | colour | 1'

Viaje en zigzag inspirado en los dibujos de Rodolphe Töpffer. La película se ha concebido para difundirse en bucle con las imágenes de inicio y fin idénticas. La película se ha realizado totalmente en animación al pastel sobre papel de lijar.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Dry pastel on glasspaper
Sound: Jean Keraudren
Editing: Georges Schwizgebel

Music: Ludwig von Beethoven, Bagatelle Op. 119 No.9
Piano: Louis Schwizgebel
Production: Galerie Papiers Gras
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

FUGE

| 1998 | 35 mm | colour | 7'

Un personaje adormecido en un cuarto de hotel se deja invadir por los recuerdos que forman una fuga dibujada. La película es una de las realizaciones más complejas de Georges Schwizgebel. El empleo de colores vivos, el contrapunto de imágenes imbricadas unas sobre otras, la animación de figuras geométricas imposiblemente asociadas a una banda de sonido contemporánea convierten esta película en una de las más interesantes de la filmografía.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on cellulose and dry pastel on glasspaper
Editing: Georges Schwizgebel

Music: Michèle Bokanowski
Production: Studio GDS, Television Suisse Romande
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES

| 2000 | 35 mm | colour | 5'

Unas nubes subrayan la historia de Cenicienta. El cuento ha sido modernizado. Cenicienta sueña con nubes y termina por huir con su príncipe en avión. Una vez más la animación sobre acetatos y el papel de lijar se dan la mano. La imagen está animada simultáneamente sobre varios tiempos (decorados, elementos movedizos, personajes...) en relación con la banda sonora tocada al piano por Louis Schwizgebel. Se trata de una variación inteligente sobre una historia conocida e identificable por el espectador.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on cellulose and dry pastel on glasspaper
Sound: Louis Schwizgebel

Music: Félix Mendelssohn, Pete Ehrnrooth, Piano Louis Schwizgebel
Production: Studio GDS, Television Suisse Romande, Arte France
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

L'HOMME SANS OMBRE

| 2004 | 35 mm | colour | 10'

Un hombre cambia su sombra por riqueza y después, decepcionado con el resultado, tiene que conformarse con unas botas de siete leguas que lo ayudan a encontrar su camino. La película, muy ambiciosa, se beneficia de la calidad de la producción de la ONF con ricos efectos sonoros. Schwizgebel aprovecha la oportunidad para instaurar un ambiente misterioso con una de las más largas y bellas secuencias de apertura de su carrera. La utilización de metamorfosis permite realizar atajos semánticos para hacer entrega de la historia al público. La película es, hasta la fecha, la producción más lograda del autor.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acryl painting and oil on cellulose
Sound: Olivier Calvert

Editing: Georges Schwizgebel
Music: Judith Gruber-Stitzer
Production: Studio GDS, ONF Canada, Television Suisse Romande
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

JEU

| 2006 | 35 mm | colour | 4'

Desde los números en regresión anunciando el inicio de la película hasta la aparición fija de la palabra FIN, **Jeu** produce un vértigo formidable debido a su desarrollo sin interrupción y lleno de sorpresas. La película más reciente de Schwizgebel es, en efecto, una carrera desenfadada hacia la inmovilidad final, como una metáfora de la agitación moderna, la ilustración de un mundo reposando sobre una sucesión de formas que se descomponen para engañar los sentidos una y otra vez en una coreografía caracoleante y lúdica. Cada uno juega su juego en esta mirada al abismo y el cineasta no es un actor sin importancia frente a esos personajes que se divierten con pelotas o esos músicos que interpretan el scherzo del Duodécimo concierto para piano de Prokofiev. Con su ritmo jadeante, **Jeu** es un ejercicio de virtuosismo, una carrera circular y cíclica que se despliega gracias a los múltiples cambios de escala dirigidos por un gran artista plástico.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: painting on cellulose
Sound: Jean-Claude Gaberel

Editing: Georges Schwizgebel
Music: Serge Prokofiev
Production: Studio GDS, ONF Canada, Television Suisse Romande
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

ANIMATOU

| 2007 | Digi Beta | colour | 6'

El gato persiguiendo al ratón mediante cinco técnicas distintas de animación.



Script: Alexandre Lachavanne, Claude Luyet
Cinematographer: Claude Luyet, Georges Schwizgebel, Dominique Delachaux-Lambert, Claude Barras, Roméo Andréani, Alexandre Lachavanne

Editing: Valérie Perriraz
Music: Gabriel Scotti, Vincent Hänni
Production: Studio GDS, Télévision Suisse Romande
World Rights: Studio GDS
Original Version: without dialogue

RETOUCHES

| 2008 | 35 mm | colour | 6'

Entre el movimiento de olas y el de la respiración de una joven que duerme, se sucede una serie de imágenes animadas que se van transformando unas en otras.

«El internacionalmente reconocido maestro suizo del cortometraje, Georges Schwizgebel, se presenta una vez más con una pequeña joya cuyas leves pinceladas dan vida a la realidad. El artista funde el movimiento creciente y decreciente de una ola con la respiración de una mujer dormida y convierte puntos y líneas en formas vivas y animadas que van generando, gracias a la revoloteante creatividad del artista, una poesía visual.» Jean-Louis Kuffer, 24 heures, La Côte



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Acrylic painting on cellulose and dry pastel on glasspaper
Sound: Serge Boivin

Editing: Georges Schwizgebel
Music: Normand Roger
Production: Studio GDS
World Rights: Studio GDS, ONF Canada
Original Version: without dialogue

ROMANCE

| 2011 | 35 mm | colour & b/w | 6'

En un avión, un pasajero se adormece durante el film y sueña con su encantadora vecina. Acompañado por un scherzo de Rachmaninow, el dibujo animado nos hace penetrar en el mundo imaginario y laberíntico del viajero.



Script: Georges Schwizgebel
Cinematographer: Georges Schwizgebel
Technique: Drawn animation
Editing: Georges Schwizgebel

Production: Studio GDS, ONF Canada, Radio Télévision Suisse
Music: Sergej Rachmaninov
World Rights: ONF Canada
Original Version: without dialogue