

# Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado.

## Interview with Alexander Horwath: On Programming and Comparative Cinema

---

Álvaro Arroba (en colaboración con Olaf Möller)

### RESUMEN

En esta entrevista con Alexander Horwath (con la colaboración de Olaf Möller), éste parte de la conferencia de Jean-Luc Godard, *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma* (1979) y de su filme *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998), para abordar las siguientes cuestiones: la programación como forma de cine comparado, la posibilidad de contemplar las cinematecas como un lugar de producción, los tipos de crítica y escritura de la historia, la comparación espacial frente a la temporal (o *consecutiva*), el vídeo como herramienta para dar lugar a una forma diferente del propio cine, la programación como historiografía en el contexto de una filмотeca y los diferentes métodos para concebir las sesiones (con ejemplos como el programa de Peter Kubelka «Was ist Film», o el programa del propio Horwath para documenta de Kassel de 2007). Finalmente, Horwath comenta en qué consistió la colaboración de Kubelka en el congreso de la F.I.A.F. de 1984, celebrado en Viena, dedicado a las películas “no industriales”; la existencia de una cierta tradición crítica “ético-realista” francesa frente a la “experimental”; el trabajo de la programadora Nicole Brenez; el papel de los principales cineastas del movimiento de vanguardia austriaco en relación con el Filmmuseum en 1968; y la práctica del llamado “cine expandido”, que Horwath distingue de las actuales dinámicas museísticas o de los nuevos formatos digitales que *predominan* hoy en día.

### PALABRAS CLAVE

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, programación, Filmmuseum, Peter Kubelka, «Was Ist Film», documenta de Kassel, cine comparado, vanguardia austriaca, “cine expandido”, Nicole Brenez.

### ABSTRACT

In this interview (realised in collaboration with Olaf Möller), Alexander Horwath takes Jean-Luc Godard's text 'Les Cinémathèques et l'histoire du cinéma' (1979) and his film *Histoire(s) du cinéma* (1988–98) as a point of departure to discuss: programming as a form of comparative cinema; the Cinémathèques as a place of production; different forms of criticism and writing on film; spatial vs. temporal (or consecutive) comparison; video as a tool to create a form different to cinema itself; programming as a form of historiography in the context of a Cinémathèque; and different programming methods (examples discussed include Peter Kubelka's programme 'Was ist Film' ['What is Film?'] or Horwath's own programme for documenta 12 in Kassel in 2007). Finally, Horwath discusses the 1984 Congress of the International Federation of Film Archives (FIAF), celebrated in Vienna and dedicated to 'non-industrial' films; the existence of an 'ethical-realist' critical tradition in France vis-à-vis the 'experimental' tradition; the role of the most important film-makers of the Austrian avant-garde in relation to the Austrian Film Museum in 1968; the work of film curator Nicole Brenez; and the so-called 'expanded cinema', which he distinguishes from current museum practices or the new digital formats that prevail today.

### KEYWORDS

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, programming, Austrian Film Museum, Peter Kubelka, 'Was Ist Film', documenta 12, comparative cinema, Austrian avant-garde, expanded cinema, Nicole Brenez.

**En este primer número de la revista, se ha decidido tomar la intervención de Jean-Luc Godard en la Cinémathèque Suisse, en 1979, como punto de partida de cara a una serie de discusiones entre críticos y *film curators*, sobre la tarea de programación y algunos ciclos en concreto como formas de cine comparado. Nos gustaría iniciar esta conversación preguntando si comparte la opinión de Godard sobre el papel de las cinematecas. ¿Existió un impulso similar en vuestra dirección en el Filmmuseum?**

A.H.: Debo comenzar diciendo que no creo entender del todo el texto de Godard. Pero una de las cosas que destaca y que “entiendo” es que el significado se crea a través de la comparación entre dos cosas. Reunir conjuntamente dos películas produce algo nuevo, y esto es obviamente significativo para todo tipo de programación. Sin embargo, creo que sería un error reducir el significado a esta unión de dos; una agrupación de diez o veinte –en un programa de cortometrajes o en una serie más larga– puede ser igualmente productiva.

También comparto la opinión de que una filmoteca o un museo de cine, o cualquier museo en realidad, debe entenderse como un lugar de producción, que es a lo que se reduce el texto de Godard. Pero hay dos aspectos específicos de su noción de la escritura de la historia y de la crítica que me parecen dignos de una “inspección” más cercana, ya que parecen estar en contradicción entre sí. Me refiero a su ideal historiográfico y a su idea de comparación.

Su modelo implícito para la escritura de la historia y la crítica parece ser la crítica literaria y la historiografía de la literatura. Esto es así porque se utiliza la misma forma de expresión que la de las obras que se están criticando: por ejemplo, el lenguaje escrito respecto a la literatura. A juzgar por el desinterés de Godard en las historias escritas sobre cine y, en cambio, su interés en la producción de películas como historiografía cinematográfica, es evidente que se esfuerza por

obtener este modelo también en el cine. Los tipos de crítica y escritura de la historia “habituales” –escribir sobre música, pintura, cine, etc.– *no* utilizan el mismo medio que las obras de las que hablan. Esto no les ha impedido convertirse en tradiciones intelectuales importantes, pero siempre han tenido que lidiar con el problema persistente de tratar de transmitir un determinado medio en las formas de otro. Así, hay gente que dice que “escribir sobre música” o “escribir sobre cine” es tan limitado o tan imposible como “bailar sobre arquitectura”. Nicole Brenez dijo alguna vez que la mejor crítica de una película es otra película, lo que significa que los mejores críticos de cine e historiadores serían los propios cineastas, o al menos aquellos que hacen cine al servicio del cine como tal. Y así también es como Godard lo ve cuando dice que «no hay diferencia entre hacer cine y escribir la historia del cine», que «el cine escribe su propia historia al hacerse».

En cuanto a la comparación, sin embargo, él utiliza un modelo diferente, y más o menos basado en la pintura y la historia del arte. Cuando habla de la comparación entre películas, piensa en dos imágenes una junto a la otra, como en una exposición de pintura, con el fin de «indicar ciertas relaciones en el momento en que se ven». Godard piensa que en el cine tenemos que llegar al mismo tipo de comparación: por ejemplo, tener una imagen de Sergei Eisenstein y una de D.W. Griffith, una al lado de otra. Ahí admite que «la colocación de una sala de cine al lado de otra es bastante difícil», pero estamos a finales de los 70, y Godard acaba de descubrir un nuevo medio, el vídeo, donde las películas ahora pueden ser colocadas unas junto a otras, «y ser comparadas». Lo que él no ve, al menos desde mi punto de vista, es que un medio temporal como el cine produce su propia forma de comparación y lo hace de una manera completamente diferente. Si aceptamos la integridad de las obras, la única forma de comparar las obras cinematográficas es *consecutiva*: no «una al lado de otra», sino una *después* de otra. Tenemos que comparar “en el tiempo”, no en el espacio. Por eso, la memoria simplemente no puede ser descartada: es la base

para la comparación de una cosa *después* de la otra. Cuando da ejemplos de sus cursos en Montreal, hace exactamente eso, poner una película tras otra. Pero Godard considera que de alguna forma eso limita, por lo que convierte el vídeo en una especie de salvador, pero sin reconocerlo como una forma de expresión y como una forma *dispositiva* muy diferente al cine...

Además, el ejemplo de la «imagen de Eisenstein al lado de la imagen de Griffith» reduce el cine al aspecto de las imágenes, y con ello a las imágenes estáticas. Las cuestiones de la temporalidad, el ritmo o el sonido tendrían que omitirse; y llegaríamos exactamente al lugar donde se encuentran los que «escriben sobre música» o «danzan sobre arquitectura». Si uno piensa sobre la música y cómo dos obras musicales pueden ser críticamente comparadas, es inmediatamente evidente que esto sólo puede ocurrir consecutivamente y no poniéndolas «una al lado de la otra», o tal vez con la excepción de aquellos pocos trabajos donde diferentes “músicas” realmente se ejecutan en paralelo o una contra la otra, como en las actuales prácticas de *mash-up* o en algunas obras del compositor americano Charles Ives a comienzos del siglo XX. Dos obras musicales no pueden ser realmente co-presentadas, y lo mismo ocurre con el cine. La más pequeña fracción de música o de cine se convierte en memoria tan pronto como pasa, y para mí esa es una de las cosas esenciales a tener en cuenta cuando se piensa en una «historiografía comparada» que realmente quiera seguir siendo fiel al medio que trata.

Personalmente, también estoy de acuerdo con todas las demás formas no cinematográficas de comparar y de “escribir sobre”... Por supuesto, podemos presentar de manera productiva las películas, una al lado de la otra, en dos monitores, o crear textos escritos útiles sobre cine. Y, por supuesto, podemos usar el vídeo o Internet para discutir sobre cine, incluso muy poéticamente. *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), del propio Godard, que desarrolló a partir de sus experiencias en Montreal, es un perfecto ejemplo

de ello. Y hoy vemos muchos sitios web o instalaciones multipantalla donde varias imágenes en movimiento están co-presentes. Sólo estoy tratando de señalar que esto no es cine, es otra forma de expresión.

**Así que usted diría que *Historia(s) del cine* no es cine en sí misma...**

A.H.: El tema de *Historia(s) del cine* es el cine, pero su forma es el vídeo. Un fantástico vídeo, debo añadir. Aquí, mucho de lo que Godard hace se hizo posible para él a través de medios y métodos de trabajo directamente relacionados con el vídeo. Incluso si sus ideas acerca de confrontar y reelaborar múltiples fragmentos de películas, palabras, imágenes, escritos, etc., son muy anteriores, sólo se convirtieron en una práctica concreta para él a través de este nuevo medio. Godard podría también haber considerado las opciones del cine experimental, el *found-footage*, pero nunca lo hizo. La mera existencia del vídeo como un conjunto de herramientas le hizo pensar de esa manera: ciertas formas de reunir imágenes, superponer diferentes fuentes y hacerlas mutar, mezclando una en la otra.... Curiosamente, en *Historia(s)* no utiliza el enfoque de las «imágenes lado a lado», tan a menudo como se podría pensar después de leer el texto de 1979. Casi todo está sostenido consecutivamente, al menos respecto a lo que se refiere a las imágenes.

O.M.: Pero todo lo que él hace podría haberse hecho también a través del cine.

A.H.: No lo creo. *Historia(s) del cine* está llena de movimientos estéticos específicos que sólo la máquina de vídeo permite hacer, ciertos efectos que juegan con el color, por ejemplo.

O.M.: ¡Pero lo hemos visto en las películas de vanguardia! Sólo que es más complicado hacerlo en cine, pues lleva mucho más tiempo.

A.H.: Sí, pero si se piensa en una película de Len Lye, por ejemplo, siempre se “habla de” sus propios métodos específicos de creación;

el juego de colores en Len Lye es también un discurso acerca de la impresión de la película analógica. Y lo mismo sucede con *Historia(s) del cine*, sólo que en un medio diferente. A nivel temático, este trabajo puede hablar de cine, pero como cualquier trabajo artístico auto-consciente también habla acerca de sus propias herramientas, su propio ser-creado por estas herramientas. Al final, esto significa que *Historia(s) del cine* habla de la transformación o reparación del filme/cine mediante otro conjunto de medios. La imagen de Godard sentado frente a la máquina de escribir electrónica, que es relativamente prominente al principio, junto con el sonido específico que hace, me parece una alegoría de la remediación. Para Godard, el “método del vídeo” supera el pesado trabajo de la mesa de edición analógica. Para él, el vídeo se convierte en algo así como en una “cámara stylo” de hoy, una máquina de escribir electrónica flexible que está al servicio del autor de una manera mucho más directa de lo que nunca creyó posible con el cine.

Hoy existe una amplia gama de malentendidos y de falta de conocimiento cuando la gente ve obras experimentales. Algunos cineastas como Peter Tscherkassky, por ejemplo, utilizan las propiedades de la película analógica –solamente de ésta– muy específicamente en sus obras. Sin embargo, el público actual de Tscherkassky suele preguntar sobre qué herramientas digitales o que software usa para los efectos que logra. Hoy en día, se da por supuesto que uno trabaja con medios digitales. Creo que mucho de esto tiene que ver con el hecho de que no estamos aprendiendo la historia del cine y la de otros medios de comunicación de imágenes en movimiento de la misma manera profunda en la que aprendemos la historia del arte. No hay prácticamente nada acerca de la historia material de las imágenes en movimiento, excepto en algunas filmotecas, porque todavía estamos obsesionados con las nociones de “contenido” y de “transparencia” cuando pensamos en el filme. En la historia de la pintura y del arte, es muy común hablar de la parte dispositiva y de las propiedades del material de la obra como un aspecto central de su temática. Se nos enseña

acerca de la forma en la que el propio proceso de producción se imprime en el producto, cómo la comprensión del producto es inseparable de los materiales y de las “máquinas” que le dieron vida. Y esto no se enseña en absoluto en relación con las imágenes en movimiento.

O.M.: Creo que en *Historia(s) del cine* Godard ve el vídeo a través de los ojos del cine en vez de trabajar a través de las particularidades del vídeo para ver cine.

A.H.: Pongamos por caso que nos encontramos en medio de una fase de recuperación. De acuerdo con Bolter y Grusin, que escribieron un libro sobre esto, se produce siempre un gran mimetismo cuando un medio alcanza, mediante una lenta “ruptura”, a un medio más antiguo, al igual que el cine durante sus propios comienzos. El cine digital, hoy en día, además de su autodeclaración promocional de ser “mejor” que la película analógica, obviamente se esfuerza por imitar las formas básicas y los efectos de la película. Se correría el riesgo de perder la audiencia incorporada del cine mundial si se evidenciara o pusiera en escena la diferenciación, mucho más contundente, que es potencialmente capaz de hacer respecto al cine. Creo, sin embargo, que con Godard se trata de un asunto diferente. Godard quería ver la historia del cine, pero, como deja claro en el texto de 1979, sentía que aún no tenía las herramientas adecuadas. No estaba satisfecho con la forma en que trabajó en Montreal. Mientras que, en mi opinión, la situación que allí se daba era bastante ideal, al menos por la disposición de los elementos básicos que son necesarios para hablar *de cine con el cine*. Veo todo el proyecto de Montreal como un ejemplo importante para las capacidades educativas o historiográficas de un museo de cine o un archivo fílmico. Pero parece que él no acababa de creer en lo que estas instituciones podían hacer o estaban dispuestas a hacer. Con el vídeo, Godard ya no necesita una institución; asume el papel del individuo poeta-escritor de la historia de las imágenes en movimiento. Es lo que quería hacer en primer lugar; pues la institución era sólo un mal necesario para él, y sólo por un breve momento.

Estoy en parte de acuerdo con Olaf, por tanto, cuando dice que en *Historia(s)* Godard no está *tan* interesado en transformar las capacidades únicas del vídeo en un tema en sí mismo, o, al menos, no explícitamente, pues está demasiado ocupado con el cine y su relación con las artes clásicas y la historia del siglo XX. El nuevo medio se convierte en uno de los principales temas, pero sólo de forma implícita. Por eso, se trata de un trabajo “tardío” o melancólico: sus principales energías están dirigidas a revisar las huellas de su vida, su socialización cinéfila, su comprensión de la mitad de un siglo de cine. El hecho de que utilice una tecnología “postcinemática” y un enfoque “paracinemático” para hacerlo, puede ser más bien una decisión práctica para él. Pero para mí, como espectador, sigue siendo uno de los aspectos más fascinantes de la obra.

O.M.: Creo que trabajó en vídeo porque era una tarea menos intensa y más fácil que hacerlo en cine, y porque para él esta manera es más cercana a la forma inmediata de la escritura. No es sólo una cuestión de textura, sino también una cuestión de trabajo.

A.H.: En mi experiencia, creo que he descubierto que la programación de cine como historiografía, como una “promulgación” de la reflexión histórica sobre el filme, se puede hacer definitivamente en el contexto de una filmoteca. Como ya he dicho, puede que incluso sea el *único* lugar donde se puede hacer esto, siempre y cuando uno busque un discurso que se articule en el mismo “lenguaje” que aquel con el que lo estás relacionando. Para ello, es necesario que haya un conjunto de elementos: copias de la película, tecnología, un tipo de espacio y cierta cantidad de tiempo... Con un sistema de trabajo puedes crear algo que no es sólo una *simulación* o una referencia *indirecta*, sino un *ejemplo* real de la articulación cinematográfica. Uno puede mostrar obras completas, pero también, con el fin de efectuar una concentración, se puede presentar un extracto o un rollo de película. Uno puede estructurar los términos del discurso, ya sea presentando varias películas continuadas, alternando extractos y películas, etc. O se puede romper el modelo y hablar en medio... El espacio

de esta experiencia es en su mayoría fijo, pero a veces la experiencia depende del *film curator*. Por supuesto, cada película tiene su propio tiempo fijado, pero la búsqueda de una comparación o el hecho de desarrollar ideas y argumentos, te pueden conducir a soluciones temporales muy diferentes. Creo que esta es la base de mi trabajo, y si lo entiendo correctamente, también es la base de cómo Godard quería acercarse a la historia del cine antes de enamorarse del vídeo.

O.M.: Hay que decir que a la historia del cine le gusta articularse a través de dicotomías: Méliès frente a Lumière, Eisenstein frente a Vertov, etc. Pero creo que ésta es, como mínimo, una idea muy limitada. La idea de hacer sesiones dobles es muy atractiva, pero lo que me parece aún más atractivo es la construcción de un programa conjunto de diez sesiones dobles. Así, no sólo dos películas podrán reflexionar sobre sí mismas; estoy más interesado en forzar los campos para la creación de espacios intelectuales. Programar sólo una película en relación con otra es algo muy limitado. Me interesa todo lo que tenga algún tipo de narración, ya que estoy interesado en la historia y en reflexionar sobre esa historia. Esto es algo que no se puede hacer bien con sólo dos películas, ya que le conducen a uno a una observación simplificada.

A.H.: Probablemente esa es la razón por la cual el programa de cortometrajes se ha convertido en el medio preferido de expresión de los *film curators*. No existe apenas literatura sobre la programación de cine, pero en la mayoría de los casos, cuando los programadores tratan de reflexionar sobre su propia práctica, se habla del modelo de 90 minutos o de dos horas de programación, es decir, con no sólo dos, sino 8, 10 ó 15 obras cortas que entran en juego y crean un diálogo entre ellas. Lo que no se considera en general, en cuanto a los desafíos y el atractivo de la programación de cine, es que el mismo potencial discursivo se puede aplicar a una serie de películas largas, si bien el público y los programadores tienen que ser plenamente conscientes de la cantidad de tiempo involucrada. Solemos pensar en bloques de 90 ó 120 minutos

de tiempo libre, que es más o menos el “formato temporal” que pauta la visita a un museo de arte, un concierto o una película. Así que, para hacer en serio lo que sugiere Olaf, con películas de todas las duraciones, habría que tener en cuenta las exigencias de tiempo enormemente diferentes que están involucradas. Si pensamos en 8 ó 10 funciones dobles, también tenemos que pensar en unas 30 horas de visionado... Este es el oscuro y silencioso secreto de todas estas comparaciones entre las diferentes formas de arte y las prácticas curatoriales. Puede sonar trivial, pero explica por qué un ciclo de cine retrospectivo completo nunca será el mismo “blockbuster” de asistencia que puede llegar a ser una exposición en un museo.

O.M.: En realidad, se tarda mucho más tiempo. Hay que considerar no sólo el tiempo de la proyección, sino también el tiempo que se tarda en ir a la sala de proyección y luego volver a casa, y luego –con suerte– el tiempo para pensar en ello, así que el hecho de ver con un enfoque adecuado el programa durante semanas es un enorme trabajo y un esfuerzo de la memoria. Al final, uno aún tiene que ser capaz de recordar la primera película que vio, ya que estará relacionada con la última. Así que hasta cierto punto hay que mantenerse intelectualmente activo durante tres semanas para un único programa. Y eso es muy exigente, lo cual es una buena cosa.

A.H.: Cuando se formulan ciertas necesidades como éstas, se comienza a abordar una relación totalmente diferente con el público. Es lo opuesto a la forma en que muchas instituciones de arte funcionan actualmente. A ellas les gusta hacer frente a una masa, a menudo un público turista, anunciando que en sólo dos horas se podrá obtener el máximo conocimiento sobre el impresionismo francés o las obras de Vermeer... Así que es evidente que existe una lógica diferente en el cine respecto a la exhibición en la historia del cine. Pero, como hemos dicho antes, también hay otras formas más concentradas que permiten experimentar sobre un argumento histórico respecto al cine: por ejemplo, los formatos educativos que trabajan con extractos,

o los programas de obras breves, o el modelo de mostrar simplemente dos películas que dialoguen entre ellas. Ayer proyectamos *La Jetée* (Chris Marker, 1962) junto con *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006). Uno podría decir que la plusvalía estética e intelectual adquirida en esta relación entre dos obras es bastante limitada. Pero, por otra parte, los programas enfocados como éste también pueden ser esenciales para la comprensión de otros mayores y más ambiciosos. Si sólo tienes los grandes “programas de comparación”, sin un programa-núcleo más pequeño, más “centrado”, será mucho más difícil hacerse entender más allá de unas pocas personas.

También está el caso del ciclo de Peter Kubelka «Was ist Film», que consiste en 63 programas y que cuenta con una duración de un año y medio, con un programa cada semana. Lo más comentado de estos programas es la combinación que Kubelka efectúa entre *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) y *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963). Es el caso más extremo, en su ciclo, ya que un filme “golpea” al otro con tanta fuerza que saltan las chispas y permite el surgimiento de pensamientos nuevos e inesperados. Es un ejemplo muy claro de cómo a Kubelka le gusta mirar el medio cinematográfico. Pero, al mismo tiempo, no es un caso en absoluto típico del ciclo en su conjunto. Es posible que funcione bastante bien por sí mismo, pero no representa la totalidad del proyecto. Nuestras cinco proyecciones de películas de Tony Scott y Chris Marker, que representan un capítulo de la serie «Utopie Film», son un caso mucho más simple. Hemos querido rendir homenaje a dos cineastas muy interesantes, ambos fallecidos este verano. La idea no era decir que sus obras son similares, sino que podría ser productivo aprovechar una triste coincidencia y ver a estos dos cineastas “lado a lado”, con tres películas de cada uno, a pesar de que los debates filmicos en general los coloquen en diferentes extremos del espectro cinematográfico. Me sentí afortunado –o apoyado– por el hecho de que *La Jetée* y *Déjà Vu* en realidad se cruzasen en sus intereses temáticos, a saber, viajes en el tiempo o el vértigo del tiempo.

Cosa que ya es suficiente. Así que nuestro trabajo es a menudo una interacción entre pequeñas y grandes células de programación.

Luego, está también la labor educativa que se dirige a un público diferente, un público más específico que el de nuestros programas de las tardes. Por ejemplo, mientras hablamos hay un programa para niños de la escuela que se ocupa del *anime*. Me gusta ver estos elementos como otra pista paralela que, con el tiempo, podría conectar a los espectadores con lo que hacemos en nuestros programas “regulares”. Supongo que esa es la esperanza idealista de cualquier persona que esté activa en un contexto educativo, que una persona de 14 ó 16 años de edad, durante una proyección matutina en la escuela, sea introducida por primera vez a la idea o el concepto de comparar diferentes películas en proyecciones consecutivas, ya que podría regresar y estudiar otros elementos del programa. O incluso podría empezar a estudiar el cine de forma seria cuando esa persona cumpla los 18 o los 20 años, ya sea como creador o como crítico. Siempre serán muy pocos los que lo hicieran, entre estos alumnos, pero tras once años de trabajo aquí, puedo decir que cada año hay algunos que acaban realmente “infectados” por el cine a través de estos programas escolares o universitarios, y terminan convirtiéndose en miembros profesionales del panorama cinematográfico cultural en Viena.

**Esto nos conduce a otro texto que sirve de base conceptual para el primer número de la revista, en el que Langlois explica cómo revaluó su criterio sobre Ozu y descubrió su verdadero valor, al proyectar en sus clases bobinas de sus películas junto a otras de Mizoguchi y Kurosawa: mediante el contraste, pudo apreciar mejor el estilo y alcance de Ozu.**

O.M.: Sí, también hay que recordar que esto sucedió en un momento en el que había menos conocimiento sobre el cine. No debemos olvidar que existe una falsa dicotomía entre Mizoguchi y Kurosawa, y la apreciación del cine japonés vivía

bajo clichés como éste. Así que, de nuevo, situas Ozu en el medio y algo fundamental cambia. Sin embargo, estoy seguro de que esta observación realmente sólo funciona en determinados contextos históricos.

A.H.: Yo también creo que es importante tener en cuenta que se trataba de un momento histórico particular. Las filmotecas y museos debían probar modelos diferentes como el que mencionas, pero al mismo tiempo, es importante entender que en torno a 1970 –que es probablemente cuando aparece esta “escena Langlois”– las filmotecas eran casi el único lugar donde se podía experimentar realmente la historia del cine, además de la lectura de los libros y las revistas. No se puede pasar por alto el hecho de que hoy en día nos enfrentamos a una situación completamente diferente. Existe la idea, incluso entre un público más amplio, de que estamos rodeados por todos los materiales que posibilitan el conocimiento de la historia del cine. Esto no es necesariamente acertado, pero existe la sensación de que después de la televisión, el vídeo, el DVD, y ahora Internet, tenemos todo en nuestras manos... Si quiero ver cómo es una película de Mizoguchi, necesito tan sólo unos segundos: iré a YouTube y encontraré varios extractos para elegir. Uno ve un movimiento de cámara concreto, lee que este es un “plano Mizoguchi”, y se siente informado. Esa es, al menos, la creencia que se recibe de Internet. Entonces, ¿qué pasa con, digamos, la generación de 1971? ¿Qué es lo que tenían a su disposición en el mundo de habla alemana? Había algunas instituciones más que en 1960, pero no eran muchas: el Filmmuseum, por ejemplo, el Arsenal de Berlín, el Museo de Cine de Munich, eso es todo. Pero también estaba la televisión alemana, que ofrecía una increíble variedad de programas en los que existía una labor *curatorial*, especialmente en los terceros canales, y en las regiones, de modo que ahí es de donde provenían la mayoría de las oportunidades para la comparación y la información. Diez años más tarde, apareció otro “canal”. Podría ser un buen ejemplo para esta generación, puesto que yo tenía 16 años en 1981, cuando comencé a aprender la historia del cine,

no sólo en lugares como este, el Filmmuseum, y no sólo a través de los programas de televisión, sino también –en mayor grado– a través de las cintas de vídeo, de las grabaciones realizadas por mí, de las cintas intercambiadas y copiadas con mis amigos, de las versiones raras de vídeo encontradas y alquiladas, etc. Lo que significa que estas “experiencias tipo Langlois” no pueden ser directamente transcritas en experiencias actuales con la historia del cine. El público, los programadores, los escritores, los profesores que están en activo hoy en día provienen de posiciones completamente diferentes en cuanto a su práctica cinéfila. La idea de una “agrupación” consecutiva entre Mizoguchi, Ozu y Kurosawa produce un sentido, sí; pero funciona de manera muy diferente hoy en día ya que todo el mundo trae su propia idea de esos cineastas, un “conocimiento” recibido durante la socialización cinéfila de cada individuo, a través de las múltiples imágenes en movimiento vistas en fuentes distintas a la de la proyección del cine en una sala.

Por eso, en cierto modo, ahora la gente es muy consciente de la historia del cine, de la naturaleza del trabajo de algunos cineastas y de las relaciones que median entre un movimiento estilístico y otro. Hacer caso omiso de esa realidad carece de sentido. Pero como bien dice Olaf, no habría que dejar de hacerlo como Langlois. No olvidemos lo que hizo, aunque tampoco esperemos que sus consecuencias sean iguales en 2012.

O.M.: La televisión no sólo emitía películas. En realidad, establecía relaciones entre la historia del cine. Por mencionar un ejemplo: no sólo emitían una retrospectiva de Jack Arnold, también hacían películas “con” y “sobre” Arnold para acompañar cada película.

A.H.: No estoy muy seguro de cual era la situación, pero creo que el modelo de *Cinéastes de notre temps* jugó un papel muy importante. Me gusta mucho esta serie, pero es menos analítica. Invitaban a cineastas contemporáneos a retratar a los viejos directores y siempre se basaban en las entrevistas con aquellos artistas. Lo que

Olaf acaba de describir sobre Alemania iba en una dirección diferente. Quizá fuera algo muy “germánico”, pero desde los 60 hasta comienzos de los 90 entendieron la televisión pública como una institución de educación masiva. Fue una tarea autoasumida. Hoy, este acercamiento casi se ha olvidado, pues para competir con la televisión privada (que apareció a finales de los 80) cambiaron por completo el concepto de “televisión pública”. Antes se asumía la televisión como la escuela de una nación y, de algún modo, una materia como el cine y su historia penetró en esta “escuela” porque había muy pocas instituciones culturales a nuestro alrededor. Me refiero a las instituciones como las cinematecas, y a la tradición de las proyecciones de repertorio del cine clásico en las salas comerciales, que en Alemania ni de lejos se difundía tanto como en Francia. Así que Alemania, aunque con retraso, se puso a esa altura gracias en parte a la televisión. Incluso hoy sigue habiendo mucha diferencia. El FilmMuseum de Berlín, por ejemplo, es un lugar que focaliza su actividad en exposiciones de objetos y artefactos, publicaciones de libros, etc., pero no tienen realmente una programación fílmica, excepto una retrospectiva al año durante la Berlinale. Existe otra institución en Berlín llamada Arsenal, Institut für Film und Videokunst, que se apropia de parte del trabajo que uno esperaría de una cinemateca. También está el FilmMuseum de Munich. Pero no hay muchas otras instituciones que se pudieran comparar con una cinemateca francesa al uso.

O.M.: *Cinéastes de notre temps* y *Cinéma, de notre temps* ganaron reputación gracias a la relación con la Nouvelle Vague y con *Cahiers du cinéma*. Nuestro modelo sería más el de *Cinéma, Cinémas* (1982-1990), el proyecto que llevó a cabo Claude Ventura. Algo más relacionado con los nombres famosos. Por otra parte, claro, sucede que los alemanes tenemos una relación extremadamente neurótica con el cine. Debido a ciertas razones históricas muy claras, y sobre todo en comparación con los franceses, no estamos centralizados. Si piensas en Alemania, tienes esas cinco grandes ciudades; en Francia sólo está París. Así son las cosas. Desde



un punto de vista político y cultural, es mucho más espinoso. Alemania funciona a través de este proceso descentralizado, somos realmente una Federación. Y cada estado, para bien o para mal, tiene que cuidar de sí mismo en muchos sentidos. Así que la televisión es una mezcla extraña de lo federal y de lo nacional. Mientras se gestionaba todo el tinglado educativo a nivel federal, estos programas iban deambulando de un lado para otro. Por ejemplo, para mí una cosa muy importante fue el programa de Giuseppe de Santis, que nació en Baviera, y que después empezó a extenderse por las distintas emisoras regionales, hasta que terminó en North Rhine-Westphalia, mi estado. Así funcionaba. A diferencia del resto de instituciones, por diversas razones, la televisión contaba con la capacidad de actuar como un intermediario. Cuando era joven, mi “profesor de cine”, por así llamarlo, iba con más frecuencia a Luxemburgo o a Bruselas a ver películas que a ningún otro sitio, porque de hecho están más cerca de Colonia. Incluso Frankfurt, y no digamos Hamburgo, o especialmente Berlín, que en aquellos días era un maldito hervidero.

**Habría que comentar ampliamente otra cuestión que tiene muchas ramificaciones. Es algo relacionado con la historia del Filmmuseum a finales de los 60, y los movimientos radicales que condujeron a la segunda generación de cineastas de vanguardia austríacos a ocupar esta institución en enero de 1969. Al parecer, el co-director del Film Museum, Peter Kubelka, se negó a programar sus películas en detrimento de los programas de cine vanguardista norteamericano, tal y como se menciona en el libro de Peter Tscherkassky *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema* (TSCHERKASSY, 2012: 24-25). Casi treinta años después, Kubelka incluyó aquellas películas en el programa «Was ist Film», su personal relato de toda la historia del cine. También cabe preguntarse por la ausencia de cualquier película de Hollywood en ese programa. Nos gustaría que nos comentara sobre esto. Nos preguntamos si el de Kubelka**

**fue un gesto radical que comprenda. Vimos su programa para la documenta de Kassel, en 2007, en la que el cine de Hollywood dialoga con filmes experimentales.**

El ciclo «Was ist Film» aún se parece al de hace 16 años, cuando empezó. Fue una elección consciente por mi parte seguir presentándolo tal y como está, es decir, como una declaración histórica específica. Y, en cualquier caso, Kubelka no habría querido cambiarlo. El ciclo transcurrió en 1995/1996 durante el centenario del cine, ya que en este evento el Filmmuseum recibió cierta financiación pública extraordinaria, así que adquirimos nuevas copias y pudimos conservar las que ya estaban en la colección. La selección de Kubelka arrancó a finales de 1996. Desde entonces, sólo ha habido dos pequeños añadidos. El primero fue un programa que incluyó en 2005, porque se empezó a interesar en Fassbinder como un “inexperto” y no deformado cineasta narrativo. Le dije a Kubelka con qué películas de Fassbinder contábamos en la colección, y eligió *Katzelmacher* (1969). La programó con *Outer Space* (1999), porque también quería presentar el trabajo de Peter Tscherkassky en el ciclo, como uno de los estandartes importantes de la tradición vanguardista austríaca. Desconozco las razones concretas que le llevaron a combinar estas dos películas. También hizo un segundo añadido en 2009, con la idea de destacar la película de 8 mm., el cine de bajo calibre, como forma de expresión artística. Así que Kubelka optó por la obra de uno de sus antiguos estudiantes en Frankfurt, Günter Zehetner, cuya original labor en 8 mm. encuentra admirable. Zehetner trabaja también en video y 16 mm., pero su foco principal es la película en super-8. Le eligió para rendir tributo a un joven cineasta y autor específico, además de a las potencialidades intrínsecas del cine en 8 mm. Aparte de estos dos añadidos, quiso preservar el ciclo en su estado original, y acepté este concepto: a fin de cuentas, se trata de un posicionamiento histórico y de una afirmación personal basada en toda una vida pensando en las películas. Dos cosas al tiempo: lo recomendaría siempre a todo estudiante del medio fílmico como una forma

muy provechosa de ponderar las capacidades inherentes al cine, en el curso de 63 programas. Pero el programa ya es materia para la escritura histórica, y me refiero a la historia cinematográfica del canon y de la programación, y a las diferentes tentativas modernas de definir al cine mediante una selección fílmica. Razón por la cual también editamos un libro sobre el programa que incluía una larga conversación con Peter Kubelka. En cualquier caso, no hay una sola “verdad fílmica”, así que traté de poner el programa en relación con otras series. «Utopie Film» es más sencilla, más flexible y no tan “cristalina” como «Was ist Film». No quise desarrollar una “contra-lista” de 200 obras cineladas en piedra análogas estructuralmente al programa de Kubelka; por eso «Utopie Film» es más ágil en fundamentos y está organizado en capítulos, los cuales nos traen mensualmente una nueva constelación de películas. Las dos series se muestran cada martes, así que uno dispone de dos “exhibiciones” en marcha que ven la historia del cine en general, y que funcionan de forma distinta. Comprendo por qué Kubelka quería una regularidad estricta en el modelo cíclico, y por qué hoy es un gesto de resistencia, incluso mayor, que nos dice que deberíamos seguir el ciclo en una dosis semanal. Quienes siguen el ciclo como una práctica continua reciben realmente un antídoto profuso contra la idea más bien consumista de la “historia del cine en fragmentos”, tan habitual hoy en día, y también un antídoto muy rico ante la sabiduría convencional relativa al “canon del cine”. Es una de las razones por las que necesitamos las cinematecas.

Todo esto me lleva hacia el programa que confeccioné para documenta en 2007. Por supuesto es algo muy diferente del hecho de estructurar un programa museístico a largo plazo, pero hay semejanzas. Ambos modelos tienen que ver con la creación de una especie de “tela de araña”, sobre los destellos que pueden saltar cuando dos líneas o energías se enfrentan en este tejido. En el nivel más elemental, esta idea no sólo está presente en el paralelismo entre «Was ist Film» y «Utopie Film», sino también en el modo

en que organizo los “titulares” de un programa mensual, o los “artistas estelares” que definen un calendario, como aquel mes en que contamos con retrospectivas de Val Lewton, Andréi Tarkovski y Apichatpong Weerasethakul, que llegaron a conectarse tanto que añadí el subtítulo «Historias de Fantasmas» como una curva que abarcara a los tres. El programa de documenta fue el sueño, la esperanza o el intento de llevar a cabo muchas de estas ideas, pero en el curso de un solo verano, en el amplio arco de 100 días y 50 programas, de los cuales muchos ya eran en sí pequeños arcos que producían ecos en varios niveles. Como ya ocurría en el caso del programa «Was ist Film», a veces jugué con la loca suposición de que para captar el sentido del programa uno necesitaba ver las 50 sesiones. Tendrías que vivir en Kassel o alrededores, y acudir al Cine Gloria cada segunda noche durante más de tres meses. Hasta donde yo sé, varias personas de Kassel fueron realmente a muchas sesiones, pero me temo que el número de aquellos que vieron *todo* osciló entre cero y tres personas. La mayoría del público visita documenta durante dos o tres días, claro, así que tienes que pensar en quienes sólo pueden ver entre uno y tres programas. Por eso intenté concebir cada programa en sí mismo como un mensajero potencial del todo. No fue posible, por supuesto...

A diferencia de Peter Kubelka, creo que la “circunstancia mercantil” del cine, su lado industrial, es tan válida como su “forma de arte elevado” a la hora de definir o describir el medio. Pero es importante saber ver que Kubelka no sólo se interesaba en exclusiva por la “forma de arte elevado”; a menudo habla —y exhibe— sobre materiales tales como metraje publicitario, *home movies*, noticiarios, etc. Hizo algo muy importante, por ejemplo, en el congreso de la F.I.A.F. de 1984 en Viena. La F.I.A.F. es la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, y todos sus miembros se reúnen anualmente en una ciudad diferente para un congreso que incluye un simposio de dos días sobre una materia determinada. En 1984, en el papel del Archivo Fílmico como anfitrión, Kubelka y el Filmmuseum decidieron centrarse en

el tema “La película no industrial”. Era la primera vez que asuntos como el cine *amateur*, las películas científicas o el metraje usado en los deportes como herramienta de entrenamiento se convertían en el sujeto de un congreso de la F.I.A.F.; el cine de vanguardia, los diarios filmados, el cine personal, también formaron parte de esta idea de “cine no industrial”. Así que allí tenías a toda esta gente del ámbito museístico y del archivo filmico de todo el mundo, con sus nociones hegemónicas de lo que constituye “nuestra herencia fílmica”, escuchando a médicos, entrenadores de atletas o a Jonas Mekas hablar sobre los increíblemente amplios usos del cine y sus múltiples funciones sociales; sobre todos los temas, salvo la única función con la que aquellos archivistas y programadores solían identificar el cine: la comercial, y los largometrajes de entretenimiento.

Pero cuando invitaron a Kubelka a programar o a co-programar selecciones amplias, la fuerza principal de su argumentación iba siempre en la dirección del cine personal y de vanguardia; a eso me refería con la noción de cine como “arte elevado”, por el que sobre todo se decanta para representar la “esencia” del cine. Es una característica obvia de sus tres programas mayores —«Essential Cinema» para los archivos del Anthology Film Archives de Nueva York, entre 1970 y 1975, donde formaba parte de un pequeño grupo de programadores; el encargo a mediados de los 70 de crear la colección fílmica del Centro Pompidou en su inauguración; y el ciclo «Was ist Film» en Viena, en 1995/1996—. En la entrevista para nuestro libro sobre «Was ist Film», dice que había ciertos elementos que le habría gustado incluir, pero que no pudo hacerlo por problemas de derechos. Menciona, por ejemplo, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925) y quizá alguna comedia norteamericana muda. En general, sin embargo, optó siempre por una línea de elección clara de alejamiento del llamado “cine comercial”.

Decir que el cine debe ser visto como un “gran arte” no es ni bueno ni malo necesariamente. Pero creo que reducirlo a esta función limita

nuestro entendimiento del medio, del mismo modo que limitarlo —como hace el 99% de la población— a su función de entretenimiento industrial. En cierto modo, y a pequeña escala, era lo que esperaba mostrar con el programa para documenta: que el lugar especial del cine en la historia cultural, y su riqueza y extraña novedad tienen mucho que ver con sus múltiples campos de fuerza. Y el entendimiento hegemónico — el cine como entretenimiento de una velada— es sólo eso: uno de los muchos posibles. Y no se trata, tampoco, de que sea sólo necesario definir el cine por su capacidad para servir como testigo histórico y enfocarlo hacia su “compromiso con lo real”. Esta idea del cine domina la tradición cinéfila francesa desde Bazin hasta Daney y más allá. En *Historia(s) del cine* es el modo de reflexión más destacado que percibimos, y de forma muy importante, porque en la esfera social, ampliamente entendida, hay una muy escasa percepción de los espacios interiores que existen entre Historia y cine. Pero debido a esta fuerte tradición “ético-realista” en la crítica y la práctica fílmica francesas, parece también que la cultura cinematográfica de ese país tiene un problema general con la tradición opuesta: aquel cine que comienza por mirar su propia realidad material y se muestra escéptico ante todo “realismo”, y que pertenece más a la genealogía del arte moderno. Hablo de una tradición que se suele denominar “experimental” o de “vanguardia”. Por supuesto, hay excepciones, si uno piensa en Nicole Brenez o en Raymond Bellour. Pero si leemos a Christian Metz, por ejemplo, la vanguardia cinematográfica le resulta un anatema. Y a Godard tampoco le interesó nunca mucho este campo tan rico. Los cánones de la cinefilia francesa pueden parecer opresivos si contemplamos lo que excluyen.

Para mí hay un horizonte —quizá utópico— donde todos estos elementos realmente se relacionan entre sí y no se dividen en discursos separados y “modos de vida” cinéfilos. Visualizo a un espectador que viene a ver el ciclo «Was ist Film» cada martes y otras proyecciones de cine de vanguardia, y que también está interesado en una sesión dedicada a William Wellman, por tomar

un ejemplo; y también en una presentación de filmes *amateurs* en el contexto del urbanismo, y así sucesivamente. Este horizonte tan repleto es básicamente mi forma de relación cuando pienso en un programa extenso. Algunos aspectos de este acercamiento se representaron, espero, en la selección de documenta. Las dos primeras noches incluían *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953), *Jazz Dance* (Roger Tilton, 1954), *Lights* (Marie Menken, 1966) y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953). Así que existía, por un lado, la idea de comenzar “en crudo”, en la época en que documenta arrancó a inicios-mediados de los 50 –que también es el comienzo de la segunda mitad del cine y, en lo relativo a tendencias, de la “imagen-tiempo” que teorizara Deleuze–. Y, en segundo lugar, de representar el cine –justo desde el principio de la muestra– a través de la confrontación de cuatro *líneas* que me resultan igualmente válidas. Otro programa, por citar un ejemplo, unió *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) con *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (Stan Brakhage, 1971). Creo que mi trabajo, hasta cierto punto, es justo eso, pero no a causa de una especie de misión abstracta global, sino porque es mi propia experiencia *corporal* en torno a las capacidades del medio. Es el resultado de ver películas con bastante intensidad durante más de treinta años, de descubrir nuevas clases de filmes; de permanecer ciego ante algunos al principio, luego empezar a ver algo, y así sucesivamente. Es la experiencia de enamorarte de la expresión fílmica sin importar si se trata de una relato hollywoodiense, o de un intercambio con el medio “destruccionista” –como el caso de Ernst Schmidt Jr, cuando rasgó una tira de fotogramas en 1965–, o incluso de conmocionarse increíblemente ante un metraje anónimo de hace un siglo –la toma *phantom ride* de un tranvía que cruza Ringstrasse en Viena durante tres minutos, en 1906–. Nadie conoce a los individuos que se vieron envueltos en ello, así que es el hecho absoluto de filmar, o el gesto expresivo, o el “acto de atestiguar” con lo que me identifico. Tiene que ver con participar en acciones de registro y reproducción que no están pre-estructurados como lo dominante, y

la vertiente mercantil del medio de la imagen en movimiento normalmente sí lo está. Un joven de hoy quizá vería este impulso consumado en Internet –atravesar la jungla de imágenes en movimiento on line y descubrir ecos y sorpresas a lo largo del camino–. Para mí es el cine en sí mismo y su historia el que lo consigue. No nací con Internet, creé mi propio “Internet” mediante el visionado de películas.

Retomando su pregunta sobre aquel momento en 1968... Fue un momento de confrontación, en el que constantemente se desarrollaron formas de disputa. Quizá una debilidad de nuestra cultura fílmica hoy es que adoptamos una mirada de aceptación sobre todo, y hay muy pocas “batallas” peleándose en este campo. Hay miles de festivales, grandes y pequeños, y todo parece encajar para brillar en *algún sitio*. Se trata más de una afirmación constante que del cuestionamiento de un modelo básico económico y cultural. De todas formas, en el texto sobre el *expanded cinema* en los 60 del reciente volumen al que se refería, Peter Tscherkassky reconstruye los principales desafíos articulados por los protagonistas de este movimiento en Austria. Por un lado, escribe sobre un aspecto local enormemente lógico: la interesante, aunque corta, confrontación entre un grupo de cineastas de vanguardia y el Filmmuseum, en 1969. Cuando pusieron en escena su protesta frente al Filmmuseum arguyeron que Peter Kubelka trataba la institución como un “museo privado” a favor de los trabajos de sus amigos del New American Cinema y de los suyos propios. Y que nunca mostraba los otros filmes austriacos de vanguardia, como los de Kurt Kren, Ernst Schmidt Jr., Peter Weibel, Valie Export, Hans Scheugl, etc. Era un enfrentamiento que tenía que ver con la inclusión y la exclusión; querían conseguir una “expansión” del programa del Filmmuseum para que sus propios trabajos también se vieran representados. Y habiendo empezado esto a principios de los 70, pronto se fue evaporando. El Filmmuseum adquirió las obras de aquellos cineastas y también las exhibió. Por otro lado, había un mayor desafío, por supuesto –atacar el modelo hegemónico del cine, el “aparato”,

como después lo denominaron, la constelación relativamente anquilosada de proyección-espectador-pantalla que hay en el cine normal y que ven como “ideológicamente sospechoso”. Clamar por un cine *expandido* fue un medio de participar en el movimiento general de ataque contra el consenso fordista de la posguerra, tanto en el campo político y económico como en el cultural. Esta energía “expansionista” se dirigía de igual modo hacia el Estado imperialista, hacia la fábrica como espacio de trabajo y hacia el cine como espacio de distracción.

El grupo de Export, Weibel, Scheugl, etc. jugó un papel importante en este movimiento internacional, hasta donde concernía al cine y las artes. Desde un punto de vista político el mecanismo tradicional del cine se veía como parte de un aparato ideológico que apuntaba a la distracción, a mantener a los ciudadanos en un estado de obediencia y pasividad –el equivalente del tiempo libre fordista del modo en que se organizaban la fábrica, el espacio de trabajo, y el estado social–. Por tanto, para aquellos “expansionistas”, el espacio del cine como tal, la relación del espectador con el espectáculo y la noción completa de ilusión fílmica y de representación se convirtieron en un terreno para la contestación: «Expandamos o explotemos estas relaciones, envolvamos al espectador, reemplacemos la ilusión proyectada por la actividad real, juguemos con la maquinaria de la proyección e introduzcamos elementos *a-fílmicos*, dejemos correr un hilo de tela por el proyector en lugar de un rollo de cine», etc.

Es bastante irónico, no obstante, el hecho de que fuera también el momento histórico en el que el propio sistema fordista había comenzado a comprender que necesitaba cambiar, “expandirse” y hacerse más flexible para sobrevivir. Y era el momento, por tanto, en el que la televisión ocupó –a partir del cine– el rol del aparato cultural y del tiempo libre dominante sólo para que le suplantara o reemplazara más tarde la cultura digital. Así que, en cierto modo, la lucha por el “cine expandido” perdió pronto a su oponente mayor, y muchos

de sus militantes como Weibel y Export, por ejemplo, viraron hacia un compromiso crítico con la televisión y con las nuevas economías de tiempo libre. Los años 70 y 80 fueron una época en la que el cine “no-expandido” rápidamente –y felizmente, en mi opinión– perdió su papel de “aparato de represión” mayor. No importa si hoy tenemos aún a Hollywood y la industria global cultural, lo importante es que, al menos desde el año 2000, el espacio del cine y la experiencia del cine ya no se amoldan tan fácilmente a los modos dominantes de comportamiento y de control social como a mediados del siglo anterior. El subjetivismo post-fordista y las mentalidades del gobierno ya no se reflejan tanto en la maquinaria del cine como en los regímenes flexibilizados de las imágenes en movimiento electrónicas o digitales que definen nuestro presente social y cultural. Para mí, el mundo del arte, de los museos corporativos y de las bienales, con su relativamente reciente pero intenso interés por las imágenes en movimiento se ha convertido, hasta cierto punto, en parte de este régimen. Es por eso que siempre me divierte que los curadores del mundo del arte, para señalar su “posición crítica” con la sociedad dominante, nos digan que las instalaciones de imágenes en movimiento de los museos colman la utopía del “cine expandido” respecto al “espectador liberado” –como si el adversario político todavía fuera el “espectador anquilosado y pasivo” del cine tradicional, o el modelo económico fordista–. Para mí es justo al revés: el paseante “liberado” del museo, deambulando de una a otra pantalla, de una imagen en movimiento a otra, o de una instalación a la siguiente, es la expresión perfecta de lo que experimentamos día sí, día no: nosotros, ciudadanos “flexibles”, “creativos”, “activos” y “super-individualizados” de hoy en día –ya no trabajadores, sino co-trabajadores, participantes de las estrategias económicas de nuestras empresas– estamos perfectamente representados y, por supuesto, nos sentimos atraídos por el sistema predominante, flexible y disperso de las imágenes en movimiento. Nuestros hábitos mediáticos, que siguen con fluidez las imágenes desde el iPhone al iPad, o hasta las pantallas públicas del ordenador y quizá de la televisión de

vez en cuando (pero ya no tanto), son la perfecta expresión de nuestro comportamiento cómplice. *Este* es el “cine expandido” de nuestros días –y nada tiene que ver con su homónimo de 1968, ni con el ímpetu crítico que llenaron de energía aquellos artistas–.

Ya no nos obligan a estar en la oficina a las 8 de la mañana o a sentarnos en la línea de producción en cadena. Ya no somos el Charlot de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936). Trabajamos allá donde se nos *acomoda*. Y ya no nos obligan a sentarnos “pasivamente” en un auditorio oscurecido para formar parte del espectáculo. No, el espectáculo se ha expandido y ahora viene a nosotros, a los centros comerciales, a nuestras casas, al lugar de trabajo, allá donde llevemos nuestras pantallas o visores. Por tanto, si en algo ha devenido el “cine tradicional no-expandido” es en una herramienta potencial con respecto a este régimen. Me interesa mucho observar los modos en que las personas miran las imágenes en movimiento, y a menudo me topo con esta suerte de “estrés” –en centros comerciales, en museos o en Internet–, con personas que sienten que no pueden o que no deberían focalizar su atención en una sola imagen, porque siempre hay otra y otra; siempre hay algo más, potencialmente más interesante. «¿Me engancha en los primeros treinta segundos? No, mucho. Esa cosa roja tintineante de ahí parece bastante intensa, vayamos allá...». Soy consciente, claro, de que ésta es una sensibilidad abiertamente aceptada, y no deseo moralizar sobre ella en absoluto, pero no guarda ninguna relación con las películas o el cine.

### La memoria no participa de ello...

A.H.: Exacto; así es difícil dejar una huella. Cuando hablamos del filme como testigo que está a punto de imprimir una huella, entonces la memoria debe haber visto algo realmente, y después verá otra cosa como verdadera confrontación, lo cual es un factor importante en este proceso. Si el fin es desarrollar una “memoria activa”, no creo que la experiencia de pasear entre las imágenes en movimiento de una exposición en un centro comercial resulte especialmente útil.

### Como sintetizó Daney, es el audiovisual en relación con (y probablemente *contra*) el cine.

A.H.: Sí. Es interesante que Catherine David, en la documenta de 1997 ya imprimiera todos aquellos textos de Daney, y también incluyó a Frieda Grafe e *Historia(s) del cine*. Pero en este caso el “audiovisual” de Daney todavía hacía referencia a la televisión. Murió en 1992, así que no habla sobre Internet o el desarrollo del mundo del arte. Hoy, quince años después, un curador de documenta que trabajara sobre los textos de Daney también tendría que referirse al modo en que el “audiovisual” ha entrado en el mundo del arte.

### En el volumen que editaron, *Film Curatorship*, se refiere a un tipo de programación basado en los ciclos temáticos y, más allá de ello, también encontramos modelos de ciclos más históricos en París o, por ejemplo, la cinemateca de Lisboa, con «Historia Permanente del Cine». ¿Cuál es su posición respecto a estos dos métodos de programación que parecen alternativos (quizá complementarios) respecto a la práctica *curatorial* sobre cine comparado?

A.H.: Las instituciones que mencionas, de hecho, trabajan esos dos modelos. Ninguna cinemateca presenta sus proyecciones hoy en día *sólo* bajo el encabezado «Historia Permanente del Cine». Quizá en Lisboa y en París esta parte ocupa un segmento más amplio del programa completo que en la mayoría de las demás cinematecas que conozco. Pero cada cinemateca destaca un número de sesiones temáticas o monográficas en cada mes o cada quince días –como titulares del programa–. En el caso del Filmmuseum, el visionado de esta noción de “colección permanente” se traduce en los programas del martes, «Was ist Film» y «Utopie Film». Suman un total del 10 o el 15% del total de la programación. Por otro lado, si se reemplaza el rasgo temporal de una cinemateca por el rasgo espacial del museo tradicional, se encuentran ciertas semejanzas: la mayoría de los

museos disponen de una colección permanente a la vista, rodeada de diferentes retrospectivas que cambian regularmente. Un museo de cine, como un museo de arte, debería encontrar el lugar para representar su propia colección y transparentar sus focos y puntos de fuerza. Es muy bello conseguir que las colecciones dialoguen, aunque se trate de una colección comparativamente pequeña como es nuestro caso. Esta es una parte esencial de la curaduría fílmica. También complementar la colección con préstamos y formas de situar ciertos temas u obras bajo una luz diferente en cada ocasión que la vuelves a proyectar. Jack Smith, por ejemplo, ha sido una de las fijaciones del Filmmuseum durante décadas, pero en este caso, para esta sesión de noviembre de 2012, hemos creado un marco sólidamente expandido mediante préstamos, y los trabajos inacabados de nuevo disponibles, que han sido preservados, además, a través del punto de vista del curador Jim Hoberman, que ha descrito el «Cosmos Smith», el cual va más allá de sus propios filmes.

En realidad, me parece que –trascendiendo el punto de vista nacionalista– hay historias del cine específicas relacionadas con lugares específicos. Parte de nuestro trabajo de pensamiento del cine consiste en ser conscientes de esas diferencias específicas. Por eso comparamos las relaciones francoalemanas a través de la cinefilia e incluso la televisión. Estas diferencias tienen mucho que ver con las instituciones individuales y con sus colecciones, así como con las culturas locales de la crítica y con las acciones de ciertos individuos en momentos puntuales. Por ejemplo, percibo un “punto de vista vienés” sobre el cine que se ha desarrollado durante estas décadas, que incluye el trabajo de los cineastas, por supuesto, pero también la crítica y la erudición, los festivales como la Viennale, las instituciones como Sixpack Film o el Filmmuseum, etc. Hay una característica definitoria de la cultura fílmica vienesa que tiene que ver con el alto interés en las genealogías del cine de vanguardia. Pero esto se suele relacionar con otros puntos de vista internacionales; y ya que Austria es un pequeño país y la cultura fílmica vienesa un “jugador”

aún menor en la escena internacional, apenas hay riesgo de chauvinismo. Parte de mi crítica hacia la cinefilia francesa va por ahí: el objeto de las genealogías locales, de los intereses críticos específicos, es aplicable tanto a París –o el resto de Francia– como a Viena, Berlín o Buenos Aires, pero el aislamiento es de hecho mucho mayor en París, porque allí nuestros colegas no suelen reflexionar sobre la constructividad, lo que limita su idea del cine. Desde que tuvo tanto “éxito” –en términos de alcance global y, al menos, por una temporada–, la cinefilia francesa ha ido perdiendo –quizá nunca la tuvo– la habilidad para poner en perspectiva las propias verdades que les eran evidentes. Países más pequeños o culturas con menor “fuerza global” lo hacen por necesidad, tienen menos “autoconfianza”. Sus posiciones, su tradición crítica y sus culturas fílmicas se han marginado a lo largo del proceso. También es de gran importancia el montante de producción cinematográfica del país en cuestión, por supuesto, y por esa razón decisiva Francia y EE. UU fueron tan dominantes tanto tiempo.

En la introducción de *Cinema, A Critical Dictionary*, Richard Roud afirma aproximadamente: «No nos engañemos, el discurso cinéfilo importante que se produce hoy en día, germina de París, Londres o Nueva York». En este caso, la asunción básica se verbaliza muy directamente. No se suele ser tan directo, pero en todas partes lo percibimos entre líneas. No quiero decir que el gran papel jugado por París o Nueva York en el contexto de la “imagen global” carezca de base, pero inevitablemente desemboca en la perspectiva aislada que mencionaba. Y creo que en este tiempo deberíamos ser capaces de trascenderlo. Por ejemplo con la internacionalización de la escena de la crítica y de las publicaciones online, nadie osaría escribir líneas como las de Richard Roud a finales de los 70, pues sabemos que no es cierto. Sin embargo, una crítica de cine tan importante como Frieda Grafe, de las más grandes de la historia del medio, es todavía una figura más o menos desconocida a nivel internacional, mientras que Serge Daney no. Y estoy seguro de que hay casos parecidos en la

órbita hispanohablante de los que nunca he oído nada. Por lo tanto, no es que vivamos en una situación ideal, pero sí me parece mucho mejor que hace veinte o treinta años. En el ínterin, los “centros mundiales estándar” de la cinefilia y sus discursos simplemente han perdido parte de su interés, de su utilidad y de su aplicación. Pueden llegar a ser incluso extrañamente provinciales.

**¿No tiene la sensación de que esos “centros mundiales estándar”, como dice, han conquistado los centros locales utilizando una fuerte ideología que pervive durante generaciones? El caso más obvio es el parisino, con *Cahiers du cinéma* y su noción de la política de los autores. Edgardo Cozarinsky hizo un documental sobre la revista en el que Jean-André Fieschi sentenció: «Cahiers ganó la batalla». Al antiguo director del BAFICI, Quintín, le suele gustar recordarlo.**

A.H.: Si hablamos del paradigma crítico hegemónico durante la segunda mitad del siglo XX, estoy de acuerdo. El prisma dominante a través del que la cultura fílmica ha visto el cine es muy “autorista”, aunque también se han reforzado otras ópticas en los planes de estudio. Pero no se han vuelto tan influyentes a escala masiva como el autorismo. En la televisión anunciarán: «*Seven Women*, de John Ford». No lo enunciaban así en los años 60 ó 70. Pero esto no guarda ninguna relación con *Cahiers du cinéma* de la actualidad; proviene de un momento histórico en el que no sólo existía *Cahiers*, sino una confluencia de tradiciones críticas más amplia, que incluía muchas otras ramas –a veces más veteranas– que condujeron a esta visión canónica. El hecho de ver todo esto como una “batalla”, por otra parte, es bastante infantil, como si afirmáramos que el “arte moderno” ganó la batalla contra los pintores académicos de 1870. Nos preguntaríamos: ¿y qué? Si hablamos del “gusto de *Cahiers*” y de su legado en relación con algunos cineastas concretos e ideologías fílmicas, no creo estar de acuerdo con esa afirmación. De hecho, este gusto ha quedado bastante obsoleto.

**Nos gustaría que nos hablara un poco sobre «Jeune, Dure et Pure !», la extremadamente personal retrospectiva sobre la historia del cine experimental y de vanguardia francés que ha concebido su compañera Nicole Brenez. Ella vive e imparte sus clases en París, pero, de hecho, parece un ejemplo de alguien no centralizado. ¿Cuál sería el contraste entre sus respectivas aproximaciones programáticas al cine experimental y de vanguardia?**

A.H.: Si uno observa el trabajo de Nicole, y también el de Raymond Bellour, sin ir más lejos, se aprecian intereses que difieren de la norma, al menos en Francia. Ella promueve diferentes clases de “acción fílmica”. Le interesa mucho la militancia cinéfila, pero también se compromete con algunos cineastas narrativos que se suelen arrinconar, como Abel Ferrara. Su trabajo no es monolítico. Me resulta difícil establecer comparaciones entre nuestros trabajos, no sólo porque seamos amigos. Trabajamos en constelaciones muy diferentes. En primer lugar, porque ella es profesora universitaria y, sobre todo, una escritora muy activa; en segundo lugar, porque los programas que organiza tienen lugar en diferentes instituciones y ciudades. En cambio, yo, estoy mucho más “atado” a esta institución, el Filmmuseum, y bien rodeado por cada uno de sus detalles, incluyendo los administrativos. Me parece que ella estructura sus actividades de acuerdo con un “contrapunto” ideal, algo que no me siento capaz de realizar en mi actual trabajo. Quizá los intereses de Nicole cambiaron algo con el tiempo desde que la conocí, desde mediados de los 90 hasta hoy. Pero Godard, por ejemplo, ha perseverado en estos años como su piedra de toque fundamental. De todas formas, en lo que se especializa cada vez más –y por ello la admiro– es en toda esa práctica fílmica que hace frente al estándar cinéfilo: el cine experimental militante, las prácticas underground que apenas tienen acomodo en la cultura cinematográfica general. Y lo hace más fuertemente que yo. Quizá sea una debilidad por mi parte, pero cuando me encuentro en una posición de “responsabilidad pública” o contable



—por ejemplo, como director del Filmmuseum, o cuando organicé la Viennale entre 1992 y 1997— intento en primer lugar averiguar cuáles son las obligaciones elementales que se suponen inherentes a las instituciones. Existen, puesto que la sociedad civil, los políticos de la cultura y los contribuyentes han llegado a la conclusión —más o menos de buena gana— de que financiar instituciones como ésta sirve a un bien común. Por lo tanto, siempre son necesarios los activistas que sitúen esas instituciones en primera línea —y así probar (o no) que la institución que fundaron sirve para un propósito común para la sociedad; que no es un mero “museo privado”, sino un lugar donde ciertos propósitos culturales y educativos legítimos se reúnen para varios grupos sociales—. Si estas instituciones sobreviven a su fase de establecimiento, se convierten en algo más que en una actividad personal o grupal, puesto que, de hecho, ya han envuelto a la sociedad en varios niveles. De esta manera llega a formarse una “misión” general, porque, al comenzar tu trabajo en un lugar semejante, creo que es importante analizar en qué ha consistido esta misión, cuál es el entendimiento general del rol de la institución en la sociedad, qué y cómo lo hicieron tus predecesores, qué aspectos enfocaron y qué otros les importaban menos. A partir de ahí se pueden implementar los cambios que uno crea necesarios —siempre sobre la base de un modelo existente, no del puro aire—.

En el campo de la preservación fílmica y en el trabajo archivístico, por ejemplo, dejaron de suceder muchas cosas aquí durante los años 90 por razones presupuestarias. Por tanto, una de las actividades principales con la que hemos lidiado en los últimos años fue precisamente fortalecer ese área. Ampliar personal en el archivo, trabajar más en las colecciones, llevar a buen término la gran colección Vertov —puesto que es un gran tesoro de las colecciones del Filmmuseum—, e iniciar proyectos relacionados con la investigación. Además, recomenzaron las publicaciones de libros y empezamos a editar DVDs. En términos de “contenidos” y a nivel de aproximación, todo esto se basó, con mucha solidez, en aquéllo que

la institución había emprendido en el pasado, en lo que habían conseguido mis predecesores. Otra parte intrínseca de las responsabilidades de semejante institución consiste en dar a la gente de este país —vía muestras, retrospectivas, etc.— un panorama histórico sustancial de lo que el medio pudo y puede hacer. Y uno debe desarrollar una relación con lo que se supone “importante” en la historia del cine —pero también con lo que no— para los espectadores y los estudiantes de nuestros días. Suelo pensar en las generaciones que acuden al Filmmuseum: cada persona que emprendiese un estudio “serio” del medio, debería contar con la oportunidad de —en un marco de entre 10 y 15 años— poder experimentar todos los aspectos relevantes del cine, incluyendo no sólo a los artistas “mayores”, sino también todas las formas de expresión, todos los géneros, etc. Además, ese es el periodo medio en el que creo que un programador o el director de una institución debería responsabilizarse de la misma. A lo largo de un periodo así y por medio de un “mapa”, uno puede tratar de asentar una serie de nociones, al servicio de aquellos que deseen aprender tan intensamente como les sea posible. Aunque sólo tuviéramos en cuenta este factor, ya implicaría que mi perspectiva debería ser diferente de la de, por ejemplo, Nicole Brenez.

Quizá las películas de Santiago Álvarez puedan ejemplificar lo que trato de explicar: estoy convencido de que Nicole trabaja con sus filmes en el marco de sus proyectos sobre cine revolucionario o militante, pero quizá no piense en una posible relación con Robert Mitchum en ese contexto. Por otra parte, ¿por qué habría de hacerlo? En el caso del Filmmuseum, optamos por situar los filmes de Santiago Álvarez junto a los de Robert Mitchum en la cabecera de nuestro programa del mes de diciembre de 2011. Como expliqué anteriormente, esta clase de “tensiones”, en mi opinión, se ajustan muy bien al contexto de un museo de cine, el cual ha de adoptar un punto de vista que se sitúe “por encima de todo”. Aún así, debo aclarar que en muy pocas ocasiones hemos concebido los programas en base al trabajo de un actor. No obstante, de un

tiempo a esta parte, he comenzado a pensar en la idea del actor como *autor*, de manera que Mitchum se ajustaba bastante bien a este propósito: en muchos aspectos, su carrera y su profunda aproximación al cine muestran claros signos de “autoría”, alcanzados por la vía de la interpretación. Así que, que Robert Mitchum y Santiago Álvarez pertenecieran a la misma generación y, lo que es aún más importante, que ambos pasaran sus años de formación viajando por EE.UU. durante la Depresión, trabajando en todo tipo de extraños empleos y terminando uno de ellos como miembro del Partido Comunista de Cuba y, el otro, filmando en Hollywood –casi al mismo tiempo–, me llevó a verles como las dos caras de un LP. Es el tipo de ideas que me gusta ofrecer al público.

Pero hay algo más: hoy, los curadores-jefe de las cinematecas y los directores o administradores. Creo que soy una de las pocas excepciones. Pienso también en Haden Guest, director del Harvard Film Archive, que en mi opinión es uno de los grandes curadores-directores que jamás hayan gestionado un archivo fílmico o una cinemateca. Me gusta especialmente el hecho de que aún queden unas pocas personas que mantengan ambas responsabilidades, la administrativa y la de programación, pues se hace cada vez más raro. A medida que estas grandes instituciones crecían en los años 70, 80 y 90, a menudo también se convertían cada vez en más burocráticas. Ahora, el modelo de “management cultural” es el del director que “domina”, trabajando asimismo con un departamento de programación separado que suele estar al nivel de los puestos de “marketing” o de “comunicación” –y a veces en una jerarquía aún menor–. Yo, en cambio, me siento más cercano a un “modelo autoral” –en el sentido tradicional, por supuesto, ya que provengo de ese ambiente, de la escritura y de la curaduría, más que de un dominio clásico de gestión–.

Volviendo a su comentario sobre Nicole Brenez, creo que también hay diferencias en la manera en la que cada uno ha “crecido con el cine”. En mi caso, simplemente, me enamoran

demasiados aspectos del cine como para poder centrar mi atención únicamente en unos pocos. Creo que estas relaciones múltiples con el cine son necesarias para obtener mi propio bienestar. Siento gran pasión por la tradición de los cineastas “radicales”, ya sea a nivel formal o político –desde Robert Kramer hasta Owen Land o Santiago Álvarez–, pero la pérdida intelectual o emocional que sufriría personalmente sería demasiado grande si tuviera que dejar de relacionarme con aquello que se llama el “lado mercantilista sucio” del cine.

**Pero no existiría ese cine de presupuestos radicales sin el *otro* cine, o al menos no se parecería a lo que es.**

A.H.: ¡Exacto! Ninguno puede existir realmente sin el otro. Hay filmes “locos” y radicales que se realizaron porque un grupo de inmigrantes, de emprendedores iletrados, decidieron marcharse al oeste, a Hollywood, en 1910. Y esto se debió a la estupidez, a la avaricia y a las formas probablemente no demasiado humanas. A través de estas causas, el “cine” llegó a existir como fuerza global, e incluso por la manera en la que la religión, la propaganda y el Estado dictatorial jugaron roles mayores en todo el asunto. El cine se creó por causa de todas estas “impurezas”... Así que supongo que tengo que complementar el título de Nicole con otro: «Jeune, impure et dure!». Creo que “blando” también sería correcto, puesto que el cine también es “viejo”, ¡e incluso “muy viejo”! Aún así, entiendo aquello que Nicole quería hacer ver con su título en relación con la tradición experimental francesa –de hecho, es un gran título–. He de decir que siempre me ha encantado hablar con ella de cine, puesto que ambos tendemos a ser muy “salvajes” a la hora de establecer relaciones entre una serie de elementos que suelen mantenerse separados. Cuando la conocí hace 15 ó 20 años, no podía creer que existiera otra persona que, sin la menor ironía, pudiera dar voz a la siguiente secuencia de palabras en una misma oración: «Brakhage-Mizoguchi-amateurs-terroristas-Epstein-de Palma». ¡Es tan impura como yo!

**Las relaciones que establece son, para volver de nuevo al texto de Godard, como una especie de montaje. Cuando afirma que intenta legar una contribución “autoral” a esta institución, por tanto, en cierto modo está creando un nuevo pensamiento.**

A.H.: Espero que sí, aunque sea a un nivel muy simple. No soy tan teórico en cuanto al cine como para ser capaz de desarrollar pensamientos muy lejanos. Hay una diferencia grande entre un gran curador y un gran teórico del cine. Tampoco diría –como creen algunos en el mundo de las bellas artes– que los curadores y los artistas sean más o menos lo mismo. Los considero bastante diferentes, aunque tampoco piense que uno sea “mejor” que otro. Sus respectivas actividades comportan prácticas y profesiones distintas, con otros objetivos, pero con el suficiente solapamiento “autoral” como para que tenga sentido decir –como hicimos al comienzo de esta conversación–: «De acuerdo, vamos a ver cómo el Godard filósofo y cineasta nos habla sobre la idea de montaje, sobre la comparación y la programación, y veamos cómo se relaciona con la actividad de los curadores». Encontraremos algunas semejanzas, pero no seremos capaces

de afirmar que su trabajo sea el mismo. Hay un filme de Gustav Deutsch, *Welt Spiegel Kino* (2005), que muestro con bastante frecuencia en nuestros cursos de “programación fílmica” para los estudiantes universitarios, pues aporta una idea muy interesante sobre la curaduría, igual que *Historia(s) del cine*. Y, al mismo tiempo, la película de Deutsch es por completo diferente. Si quisiera hablar sobre Lisboa en 1929, o sobre Viena en 1910, como hace Deutsch en *Welt Spiegel Kino*, elegiría asimismo algunas de las películas que él seleccionó en sus fragmentos, pero claramente no los trataría igual que él. Él piensa en la música, en la “composición”, en jugar con la temporalidad y con ciertos detalles de la imagen, etc., de forma distinta a lo que plantearía yo como curador. Me gusta este ámbito de diferencia y de superposición. Si de mis palabras se pudo desprender la impresión de estar en contra de lo que dice Godard en el texto que me mostraron, en realidad, no lo estoy en absoluto. Veo una preocupación básica compartida, pero es en los detalles pormenorizados –qué y cómo deberían ser comparados los filmes, cómo debería el cine encargarse de ello– donde surgen las diferencias más interesantes. ●

*Declaraciones recogidas en Viena, el 7 de diciembre de 2012.  
Transcritas y traducidas por Álvaro Arroba con la  
colaboración de Alexander Horvath y María Merino*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRENEZ, NICOLE, JACOBS, BIDHAN (2010). *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. París. Publications de la Sorbonne.
- BRENEZ, NICOLE, LEBRAT, CHRISTIAN (2001). *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. París/Milán. Cinémathèque Française/Mazzotta.
- CHERCHI USAI, PAOLO, FRANCIS, DAVID, HORWATH, ALEXANDER, LOEBENSTEIN, MICHAEL (2008). *Film Curatorship - Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Viena. FilmmuseumSynemaPublikationen.
- DAVID, CATHERINE y CHEVRIER, JEAN-FRANCOIS (1997). *Politics/Poetics: Documenta X, the book*. Cantz. Ostfildern-Ruit.
- GODARD, JEAN-LUC (1979). *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma*. BRENEZ, Nicole (Ed.), *Documents* (pp. 286-291), París: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- GRISSEMANN, STEFAN, HORWATH, ALEXANDER, SCHLAGNITWEIT, REGINA (2010). *Was ist Film*. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum. Viena. FilmmuseumSynemaPublikationen.
- KUBELKA, PETER (1976). *Une histoire du cinéma*. París. Musée national d'art moderne.
- LANGLOIS, HENRI (1986). *Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/ Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du son.
- ROUD, RICHARD (1980). *Cinema, A Critical Dictionary*. Nueva York. Viking Press.
- TSCHERKASSKY, PETER (2012). *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Viena. FilmmuseumSynemaPublikationen / Sixpackfilm.
- YOUNGBLOOD, GENE (1970). *Expanded cinema*. Nueva York. E.P. Dutton.

## ÁLVARO ARROBA

Licenciado en Filología Inglesa. Fundador de la revista *Letras de cine* junto con Daniel V. Villamediana. Profesor de crítica de cine en la escuela El Observatorio. Jurado en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici). Colaborador del suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*, *Diario de Sevilla*, *Archivos de la Filmoteca*, *Panic*, *Rouge*, *Sight & Sound*, *Cinema Scope* o *Lumière*. Editor del libro *Claire Denis, fusión fría* (2005) para el Festival Internacional de Cine de Gijón. Programador del

ciclo «Abierto por reforma. Ficciones tras la muerte del cine» (ZINEBI, 2011). Ha contribuido en varios libros, entre los que destacan *El batallón de las sombras*, *La mirada del vampiro*, *Movie Mutations* (edición española), y en varios congresos, entre otros el MICEC (Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo), o en la mesa redonda «Cero en conducta» en el CGAI.

aarroba@gmail.com