

Entrevista amb Alexander Horwath. Sobre la programació i el cinema comparat.

Interview with Alexander Horwath: On Programming and Comparative Cinema

Álvaro Arroba (en col·laboració amb Olaf Möller)

RESUM

En aquesta entrevista amb Alexander Horwath (amb la col·laboració d'Olaf Möller), aquest parteix de la conferència de Jean-Luc Godard, *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma* (1979) i del seu film *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), per a abordar les següents qüestions: la programació com a forma de cinema comparat, la possibilitat de contemplar les cinemateques com un lloc de producció, els tipus de crítica i escriptura de la història, la comparació espacial enfront de la temporal (o *consecutiva*), el vídeo com a eina per a donar lloc a una forma dispositiva diferent del propi cinema, la programació com a historiografia en el context d'una filмотeca i els diferents mètodes per a concebre les sessions (amb exemples com el programa de Peter Kubelka «Was Ist Film», o el programa del propi Horwath per a la documenta de Kassel de 2007). Finalment, Horwath comenta en què va consistir la col·laboració de Kubelka al congrés de la F.I.A.F. de 1984, celebrat a Viena, dedicat a les pel·lícules “no industrials”; l'existència d'una certa tradició crítica “ètic-realista” francesa enfront de l’“experimental”; el treball de la programadora Nicole Brenez; el paper dels principals cineastes del moviment d'avantguarda austríac en relació amb el Filmmuseum el 1968; i la pràctica de l'anomenat “cinema expandit”, que Horwath distingeix de les actuals dinàmiques museístiques o dels nous formats digitals que *predominen* avui dia.

PARAULES CLAU

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, programació, Filmmuseum, Peter Kubelka, «Was Ist Film», documenta de Kassel, cinema comparat, avantguarda austríaca, “cinema expandit”, 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 aquest primer número de la revista, s'ha decidit prendre la intervenció de Jean-Luc Godard a la Cinémathèque Suisse, el 1979, com a punt de partida de cara a una sèrie de discussions entre crítics i *film curators*, sobre la tasca de programació i alguns cicles en concret com a formes de cinema comparat. Ens agradaria iniciar aquesta conversa preguntant si comparteix l'opinió de Godard sobre el paper de les cinemateques. Va existir un impuls similar en la vostra direcció en el Filmmuseum?

A.H.: He de començar dient que no crec entendre del tot el text de Godard. Però una de les coses que destaca i que “entenc” és que el significat es crea a través de la comparació entre dues coses. Reunir conjuntament dues pel·lícules produeix una cosa nova, i això és òbviament significatiu per a tot tipus de programació. No obstant, crec que seria un error reduir el significat a aquesta unió de dos; una agrupació de deu o vint –en un programa de curtsmetratges o en una sèrie més llarga– pot ser igualment productiva.

També comparteixo l'opinió que una filmoteca o un museu de cinema, o qualsevol museu en realitat, ha d'entendre's com un lloc de producció, que és al que es redueix el text de Godard. Però hi ha dos aspectes específics de la seva noció de l'escriptura de la història i de la crítica que em semblen dignes d'una “inspecció” més propera, ja que semblen estar en contradicció entre si. Em refereixo al seu ideal historiogràfic i a la seva idea de comparació.

El seu model implícit per a l'escriptura de la història i la crítica sembla ser la crítica literària i la historiografia de la literatura. Això és així perquè es fa servir la mateixa forma d'expressió que la de les obres que s'estan criticant: per exemple, el llenguatge escrit respecte a la literatura. Tenint en compte el desinterès de Godard en les històries escrites sobre cinema i, en canvi, el seu interès en la producció de pel·lícules com a historiografia cinematogràfica, és evident que s'esforça per a obtenir aquest model també al cinema. Els tipus

de crítica i escriptura de la història “habituals” –escriure sobre música, pintura, cinema, etc.– no utilitzen el mateix mitjà que les obres de què parlen. Això no els ha impedit convertir-se en tradicions intel·lectuals importants, però sempre han hagut de bregar amb el problema persistent de tractar de transmetre un determinat mitjà en les formes d'un altre. Així, hi ha gent que diu que “escriure sobre música” o “escriure sobre cinema” és tan limitat o tan impossible com “ballar sobre arquitectura”. Nicole Brenez va dir alguna vegada que la millor crítica d'una pel·lícula és una altra pel·lícula, la qual cosa significa que els millors crítics de cinema i historiadors serien els propis cineastes, o almenys aquells que fan cinema al servei del cinema com a tal. I així també és com Godard ho veu quan diu que «no hi ha diferència entre fer cinema i escriure la història del cinema», que «el cinema escriu la seva pròpia història en fer-se».

Quant a la comparació, no obstant, ell utilitza un model diferent, i més o menys basat en la pintura i la història de l'art. Quan parla de la comparació entre pel·lícules, pensa en dues imatges una al costat de l'altra, com en una exposició de pintura, amb la finalitat d'«indicar certes relacions en el moment en què es veuen». Godard pensa que al cinema hem d'arribar al mateix tipus de comparació: per exemple, tenir una imatge de Sergei Eisenstein i una de D.W. Griffith, una al costat de l'altra. Aquí admet que «la col·locació d'una sala de cinema al costat d'una altra és bastant difícil», però estem a la fi dels 70, i Godard acaba de descobrir un nou mitjà, el vídeo, on les pel·lícules ara poden ser col·locades unes al costat de les altres, «i ser comparades». El que ell no veu, almenys des del meu punt de vista, és que un mitjà temporal com el cinema produeix la seva pròpia forma de comparació i ho fa d'una manera completament diferent. Si acceptem la integritat de les obres, l'única forma de comparar les obres cinematogràfiques és consecutiva: no «una al costat de l'altra», sinó una *després* de l'altra. Hem de comparar “en el temps”, no en l'espai. Per això, la memòria simplement no pot ser

descartada: és la base per a la comparació d'una cosa *després* de l'altra. Quan dona exemples dels seus cursos a Mont-real, fa exactament això, posar una pel·lícula després d'una altra. Però Godard considera que d'alguna manera això limita, per la qual cosa converteix el vídeo en una espècie de salvador, però sense reconèixer-lo com una forma d'expressió i com una forma *dispositiva* molt diferent al cinema...

A més, l'exemple de la «imatge d'Eisenstein al costat de la imatge de Griffith» redueix el cinema a l'aspecte de les imatges, i amb això a les imatges estàtiques. Les qüestions de la temporalitat, el ritme o el so haurien d'ometre's; i arribaríem exactament al lloc on es troben els que «escriuen sobre música» o «dansen sobre arquitectura». Si un pensa sobre la música i com dues obres musicals poden ser críticament comparades, és immediatament evident que això només pot ocórrer consecutivament i no posant-les «una al costat de l'altra», o potser amb l'excepció d'aquells pocs treballs on diferents “músiques” realment s'executen en paral·lel o una contra l'altra, com en les actuals pràctiques de *mash-up* o en algunes obres del compositor americà Charles Ives a començaments del segle XX. Dues obres musicals no poden ser realment copresentades, i el mateix ocorre amb el cinema. La més petita fracció de música o de cinema es converteix en memòria tan aviat com passa, i per a mi aquesta és una de les coses essencials a tenir en compte quan es pensa en una «historiografia comparada» que realment vulgui seguir sent fidel al mitjà que tracta.

Personalment, també estic d'acord amb totes les altres formes no cinematogràfiques de comparar i d'«escriure sobre»... Per descomptat, podem presentar de manera productiva les pel·lícules, una al costat de l'altra, en dos monitors, o crear textos escrits útils sobre cinema. I, per descomptat, podem usar el vídeo o Internet per a discutir sobre cinema, fins i tot molt poèticament. *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), del propi Godard, que va desenvolupar a partir de les seves experiències a Mont-real, és un perfecte

exemple d'això. I avui veiem molts llocs web o instal·lacions multipantalla on diverses imatges en moviment estan copresents. Només estic tractant d'assenyalar que això no és cinema, és una altra forma d'expressió.

Així que vostè diria que *Histoire(s) du cinéma* no és cinema en si mateixa...

A.H.: El tema d'*Histoire(s) du cinéma* és el cinema, però la seva forma és el vídeo. Un fantàstic vídeo, he d'afegir. Aquí, molt del que Godard fa es féu possible per a ell a través de mitjans i mètodes de treball directament relacionats amb el vídeo. Fins i tot si les seves idees sobre confrontar i reelaborar múltiples fragments de pel·lícules, paraules, imatges, escrits, etc., són molt anteriors, només es van convertir en una pràctica concreta per a ell a través d'aquest nou mitjà. Godard podria també haver considerat les opcions del cinema experimental, el *found-footage*, però mai ho va fer. La mera existència del vídeo com un conjunt d'eines li va fer pensar d'aquesta manera: certes formes de reunir imatges, superposar diferents fonts i transformar-les, barrejant l'una en l'altra... Curiosament, a *Histoire(s)* no fa servir l'enfocament de les «imatges costat a costat», tan sovint com es podria pensar després de llegir el text de 1979. Gairebé tot està sostingut consecutivament, almenys en el que es refereix a les imatges.

O.M.: Però tot el que ell fa podria haver-se fet també a través del cinema.

A.H.: No ho crec. *Histoire(s) du cinéma* està plena de moviments estètics específics que només la màquina de vídeo permet fer, certs efectes que juguen amb el color, per exemple.

O.M.: Però ho hem vist a les pel·lícules d'avantguarda! Només que és més complicat fer-ho en cinema, ja que porta molt més temps.

A.H.: Sí, però si es pensa en una pel·lícula de Len Lye, per exemple, sempre es “parla de” els seus propis mètodes específics de creació; el

joc de colors en Len Lye és també un discurs sobre la impressió de la pel·lícula analògica. I el mateix succeeix amb *Histoire(s) du cinéma*, només que en un mitjà diferent. A nivell temàtic, aquest treball pot parlar de cinema, però com qualsevol treball artístic autoconscient també parla sobre les seves pròpies eines, el seu propi ser-creat per aquestes eines. Al final, això significa que *Histoire(s) du cinéma* parla de la transformació o reparació del film/cinema mitjançant un altre conjunt de mitjans. La imatge de Godard assegut enfront de la màquina d'escriure electrònica, que és relativament prominent al principi, juntament amb el so específic que fa, em sembla una al·legoria de la remediació. Per a Godard, el “mètode del vídeo” supera el pesat treball de la taula d'edició analògica. Per a ell, el vídeo es converteix en una mena de “caméra stylo” d'avui, una màquina d'escriure electrònica flexible que està al servei de l'autor d'una manera molt més directa del que mai va creure possible amb el cinema.

Avui existeix una àmplia gamma de malentesos i de falta de coneixement quan la gent veu obres experimentals. Alguns cineastes com Peter Tscherkassky, per exemple, utilitzen les propietats de la pel·lícula analògica –només d'aquesta– molt específicament en les seves obres. No obstant això, el públic actual de Tscherkassky sol preguntar-se sobre quines eines digitals o quin programari usa per als efectes que aconsegueix. Avui en dia, es dóna per descomptat que es treballa amb mitjans digitals. Crec que gran part d'aquest fenomen té a veure amb el fet que no estem aprenent la història del cinema i la d'altres mitjans de comunicació d'imatges en moviment de la mateixa manera profunda en què aprenem la història de l'art. No hi ha pràcticament res sobre la història material de les imatges en moviment, excepte en algunes filmoteques, perquè encara estem obsessionats amb les nocions de “contingut” i de “transparència” quan pensem en el film. A la història de la pintura i de l'art, és molt comú parlar de la part dispositiva i de les propietats del material de l'obra com un aspecte central de la seva temàtica. Se'ns ensenya sobre la forma en

què el propi procés de producció s'imprimeix en el producte, com la comprensió del producte és inseparable dels materials i de les “màquines” que li van donar vida. I això no s'ensenya en absolut en relació amb les imatges en moviment.

O.M.: Crec que a *Histoire(s) du cinéma* Godard veu el vídeo a través dels ulls del cinema en comptes de treballar a través de les particularitats del vídeo per a veure cinema.

A.H.: Posem per cas que ens trobem enmig d'una fase de recuperació. D'acord amb Bolter i Grusin, que van escriure un llibre sobre això, es produeix sempre un gran mimetisme quan un mitjà atrapa, mitjançant una lenta “ruptura”, un mitjà més antic, igual que el cinema als seus propis inicis. El cinema digital, avui dia, a més de la seva autodeclaració promocional de ser “millor” que la pel·lícula analògica, òbviament s'esforça a imitar les formes bàsiques i els efectes de la pel·lícula. Es correria el risc de perdre l'audiència incorporada del cinema mundial si s'evidenciés o posés en escena la diferenciació, molt més contundent, que és potencialment capaç de fer respecte al cinema. Crec, no obstant, que amb Godard es tracta d'un assumpte diferent. Godard volia veure la història del cinema, però, com deixa clar en el text de 1979, sentia que encara no tenia les eines adequades. No estava satisfet amb la forma en què va treballar a Mont-real. Mentre que, al meu entendre, la situació que allí es donava era bastant ideal, almenys per la disposició dels elements bàsics que són necessaris per a parlar de cinema amb el cinema. Veig tot el projecte de Mont-real com un exemple important per a les capacitats educatives o historiogràfiques d'un museu de cinema o un arxiu filmic. Però sembla que ell no acabava de creure en el que aquestes institucions podien fer o estaven disposades a fer. Amb el vídeo, Godard ja no necessita una institució; assumeix el paper de l'individu poeta-escriptor de la història de les imatges en moviment. És el que volia fer en primer lloc; perquè la institució era només un mal necessari per a ell, i només per un breu moment.

Estic en part d'acord amb l'Olaf, per tant, quan diu que a les *Histoire(s)* Godard no està tan interessat a transformar les capacitats úniques del vídeo en un tema en si mateix, o, almenys, no explícitament, ja que està massa ocupat amb el cinema i la seva relació amb les arts clàssiques i la història del segle XX. El nou mitjà es converteix en un dels principals temes, però només de forma implícita. Per això, es tracta d'un treball "tardà" o malenconiós: les seves principals energies estan dirigides a revisar les petjades de la seva vida, la seva socialització cinèfila, la seva comprensió de la meitat d'un segle de cinema. El fet que utilitzi una tecnologia "postcinemàtica" i un enfocament "paracinemàtic" per a fer-ho, pot ser més aviat una decisió pràctica per a ell. Però per a mi, com a espectador, segueix sent un dels aspectes més fascinants de l'obra.

O.M.: Crec que va treballar en vídeo perquè era una tasca menys intensa i més fàcil que fer-ho en cinema, i perquè per a ell aquest sistema és més proper a la forma immediata de l'escriptura. No és només una qüestió de textura, sinó també una qüestió de treball.

A.H.: En la meua experiència, crec que he descobert que la programació de cinema com a historiografia, com una "promulgació" de la reflexió històrica sobre el film, es pot fer definitivament en el context d'una filmoteca. Com ja he dit, pot ser que fins i tot sigui l'únic lloc on es pot fer això, sempre que es busqui un discurs que s'articuli en el mateix "llenguatge" que aquell amb què l'estàs relacionant. Per a això, és necessari que hi hagi un conjunt d'elements: còpies de la pel·lícula, tecnologia, un tipus d'espai i certa quantitat de temps... Amb un sistema de treball pots crear una cosa que no és només una simulació o una referència indirecta, sinó un exemple real de l'articulació cinematogràfica. Es poden mostrar obres completes, però també, amb la finalitat d'efectuar una concentració, es pot presentar un extracte o un rotlle de pel·lícula. Es poden estructurar els termes del discurs, ja sigui presentant diverses pel·lícules seguides, alternant extractes i pel·lícules, etc. O es pot

trencar el model i parlar enmig... L'espai d'aquesta experiència és generalment fix, però de vegades l'experiència depèn del *film curator*. Per descomptat, cada pel·lícula té el seu propi temps fixat, però la cerca d'una comparació o el fet de desenvolupar idees i arguments, et poden conduir a solucions temporals molt diferents. Crec que aquesta és la base del meu treball, i si ho entenc correctament, també és la base de com Godard volia apropiarse a la història del cinema abans d'enamorar-se del vídeo.

O.M.: Cal dir que a la història del cinema li agrada articular-se a través de dicotomies: Méliès enfront de Lumière, Eisenstein enfront de Vertov, etc. Però crec que aquesta és, com a mínim, una idea molt limitada. La idea de fer sessions dobles és molt atractiva, però el que em sembla encara més atractiu és la construcció d'un programa conjunt de dues sessions dobles. Així, no només dues pel·lícules podran reflexionar sobre si mateixes; estic més interessat a forçar els camps per a la creació d'espais intel·lectuals. Programar només una pel·lícula en relació amb una altra és una cosa molt limitada. M'interessa tot el que tingui algun tipus de narració, ja que estic interessat en la història i a reflexionar sobre aquesta història. Això és quelcom que no es pot fer bé amb només dues pel·lícules, ja que condueixen a una observació simplificada.

A.H.: Probablement aquesta és la raó per la qual el programa de curtmetratges s'ha convertit en el mitjà preferit d'expressió dels *film curators*. Gairebé no existeix literatura sobre la programació de cinema, però en la majoria dels casos, quan els programadors tracten de reflexionar sobre la seva pròpia pràctica, es parla del model de 90 minuts o de dues hores de programació, és a dir, amb no només dues, sinó 8, 10 ó 15 obres curtes que entren en joc i creen un diàleg entre elles. El que no es considera en general, pel que fa als desafiaments i l'atractiu de la programació de cinema, és que el mateix potencial discursiu es pot aplicar a una sèrie de pel·lícules llargues, si bé el públic i els programadors han de ser plenament conscients de la quantitat de temps involucrada.

Solem pensar en blocs de 90 ó 120 minuts de temps lliure, que és més o menys el “format temporal” que pauta la visita a un museu d’art, un concert o una pel·lícula. Així que, per a fer de debò el que suggereix l’Olaf, amb pel·lícules de totes les durades, caldria tenir en compte les exigències de temps enormement diferents que això implica. Si pensem en 8 ó 10 funcions dobles, també hem de pensar en unes 30 hores de visionat... Aquest és el fosc i silenciós secret de totes aquestes comparacions entre les diferents formes d’art i les pràctiques *curadorials*. Pot sonar trivial, però explica per què una retrospectiva de cinema completa mai serà el mateix “blockbuster” d’assistència que pot arribar a ser una exposició en un museu.

O.M.: En realitat, es triga molt més temps. Cal considerar no només el temps de la projecció, sinó també el temps que es triga a anar a la sala de projecció i després tornar a casa, i després –amb sort– el temps per a pensar en això, així que el fet de veure amb un enfocament adequat el programa durant setmanes és un enorme treball i un esforç de la memòria. Al final, un encara ha de ser capaç de recordar la primera pel·lícula que va veure, ja que estarà relacionada amb l’última. Així que fins a cert punt cal mantenir-se intel·lectualment actiu durant tres setmanes per a un únic programa. I això és molt exigent, que és una cosa bona.

A.H.: Quan es formulen certes necessitats com aquestes, es comença a abordar una relació totalment diferent amb el públic. És l’oposat a la forma en què moltes institucions d’art funcionen actualment. A elles els agrada enfrontar-se a una massa, sovint un públic turista, anunciant que en només dues hores es podrà obtenir el màxim coneixement sobre l’impressionisme francès o les obres de Vermeer... Així que és evident que existeix una lògica diferent al cinema respecte a l’exhibició en la història del cinema. Però, com hem dit abans, també hi ha altres formes més concentrades que permeten experimentar sobre un argument històric respecte al cinema: per exemple, els formats educatius que treballen amb extractes, o els programes d’obres breus, o

el model de mostrar simplement dues pel·lícules que dialoguin entre elles. Ahir vam projectar *La Jetée* (Chris Marker, 1962) juntament amb *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006). Es podria dir que la plusvàlua estètica i intel·lectual adquirida en aquesta relació entre dues obres és bastant limitada. Però, d’altra banda, els programes enfocats com aquest també poden ser essencials per a la comprensió d’altres de majors i més ambiciosos. Si només tens els grans “programes de comparació”, sense un programa-nucli més petit, més “centrat”, serà molt més difícil fer-se entendre més enllà d’unes poques persones.

També està el cas del cicle de Peter Kubelka «Was Ist Film», que consisteix en 63 programes i que compta amb una durada d’un any i mig, amb un programa cada setmana. El més comentat d’aquests programes és la combinació que Kubelka efectua entre *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) i *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963). És el cas més extrem, en el seu cicle, ja que un film “colpeja” l’altre amb tanta força que salten les espurnes i permet el sorgiment de pensaments nous i inesperats. És un exemple molt clar de com a Kubelka li agrada mirar el mitjà cinematogràfic. Però, al mateix temps, no és un cas en absolut típic del cicle en el seu conjunt. És possible que funcioni bastant bé per si mateix, però no representa la totalitat del projecte. Les nostres cinc projeccions de pel·lícules de Tony Scott i Chris Marker, que representen un capítol de la sèrie «Utopie Film», són un cas molt més simple. Hem volgut retre homenatge a dos cineastes molt interessants, tots dos morts aquest estiu. La idea no era dir que les seves obres són similars, sinó que podria ser productiu aprofitar una trista coincidència i veure aquests dos cineastes “costat a costat”, amb tres pel·lícules de cadascun, malgrat que els debats filmics en general els col·loquin en diferents extrems de l’espectre cinematogràfic. Em vaig sentir afortunat –o recolzat– pel fet que *La Jetée* i *Déjà Vu* en realitat es creuessin en els seus interessos temàtics, a saber, viatges en el temps o el vertigen del temps. Això ja és suficient. Així que el nostre treball és sovint una interacció entre petites i grans cèl·lules de programació.

Després, està també la tasca educativa que es dirigeix a un públic diferent, un públic més específic que el dels nostres programes de les tardes. Per exemple, mentre parlem hi ha un programa per a nens de l'escola que s'ocupa de l'*anime*. M'agrada veure aquests elements com una altra pista paral·lela que, amb el temps, podria connectar els espectadors amb el que fem als nostres programes "regulars". Suposo que aquesta és l'esperança idealista de qualsevol persona que estigui activa en un context educatiu, que una persona de 14 ó 16 anys d'edat, durant una projecció matutina a l'escola, sigui introduïda per primera vegada a la idea o el concepte de comparar diferents pel·lícules en projeccions consecutives, ja que podria tornar i estudiar altres elements del programa. O fins i tot podria començar a estudiar el cinema de forma seriosa quan aquesta persona compleixi els 18 o els 20 anys, ja sigui com a creador o com a crític. Sempre seran molt pocs els que ho facin, entre aquests alumnes, però després d'onze anys de treball aquí, puc dir que cada any hi ha alguns que acaben realment "infectats" pel cinema a través d'aquests programes escolars o universitaris, i acaben convertint-se en membres professionals del panorama cinematogràfic cultural a Viena.

Això ens condueix a un altre text que serveix de base conceptual per al primer número de la revista, en què Langlois explica com revaluà el seu criteri sobre Ozu i va descobrir el seu veritable valor, en projectar en les seves classes bobines de les seves pel·lícules al costat d'altres de Mizoguchi i Kurosawa: mitjançant el contrast, va poder apreciar millor l'estil i abast d'Ozu.

O.M.: Sí, també cal recordar que això va succeir en un moment en què hi havia menys coneixement sobre el cinema. No hem d'oblidar que existeix una falsa dicotomia entre Mizoguchi i Kurosawa, i l'apreciació del cinema japonès vivia sota clixés com aquest. Així que, de nou, situes Ozu enmig i alguna cosa fonamental canvia. No obstant, estic segur que aquesta observació realment només funciona en determinats contextos històrics.

A.H.: Jo també crec que és important tenir en compte que es tractava d'un moment històric particular. Les filmoteques i museus havien de provar models diferents com el que esmentes, però al mateix temps, és important entendre que entorn de 1970 –que és probablement quan apareix aquesta "escena Langlois"– les filmoteques eren gairebé l'únic lloc on es podia experimentar realment la història del cinema, a més de la lectura dels llibres i les revistes. No es pot passar per alt el fet que avui dia ens enfrontem a una situació completament diferent. Existeix la idea, fins i tot entre un públic més ampli, que estem envoltats per tots els materials que possibiliten el coneixement de la història del cinema. Això no és necessàriament encertat, però existeix la sensació que després de la televisió, el vídeo, el DVD, i ara Internet, tenim tot a les nostres mans... Si vull veure com és una pel·lícula de Mizoguchi, necessito tan sols uns segons: aniré a YouTube i trobaré diversos extractes per triar. Un veu un moviment de càmera concret, llegeix que aquest és un "pla Mizoguchi", i se sent informat. Aquesta és, almenys, la creença que es rep d'Internet. Llavors, què passa amb, diguem, la generació de 1971? Què és el que tenien a la seva disposició al món de parla alemanya? Hi havia algunes institucions més que el 1960, però no eren moltes: el Filmmuseum, per exemple, l'Arsenal de Berlín, el Museu de Cinema de Munich, això és tot. Però també estava la televisió alemanya, que oferia una increïble varietat de programes on existia una tasca *curatorial*, especialment als tercers canals, i a les regions, de manera que d'aquí provenien la majoria de les oportunitats per a la comparació i la informació. Deu anys més tard, va aparèixer un altre "canal". Podria ser un bon exemple per a aquesta generació, ja que jo tenia 16 anys el 1981, quan vaig començar a aprendre la història del cinema, no només en llocs com aquest, el Filmmuseum, i no només a través dels programes de televisió, sinó també –en major grau– a través de les cintes de vídeo, dels enregistraments realitzats per mi, de les cintes intercanviades i copiades amb els meus amics, de les versions rares de vídeo trobades i llogades, etc. El que significa que aquestes "experiències tipus Langlois" no

poden ser directament transcrites en experiències actuals amb la història del cinema. El públic, els programadors, els escriptors, els professors que estan en actiu avui dia provenen de posicions completament diferents quant a la seva pràctica cinèfila. La idea d'una "agrupació" consecutiva entre Mizoguchi, Ozu i Kurosawa produeix un sentit, sí; però funciona de manera molt diferent avui dia ja que tothom porta la seva pròpia idea d'aquests cineastes, un "coneixement" rebut durant la socialització cinèfila de cada individu, a través de les múltiples imatges en moviment vistes en fonts diferents a la de la projecció del cinema en una sala.

Per això, en certa manera, ara la gent és molt conscient de la història del cinema, de la naturalesa del treball d'alguns cineastes i de les relacions que intervenen entre un moviment estilístic i un altre. Ignorar aquesta realitat no té cap sentit. Però com bé diu l'Olaf, no s'hauria de deixar de fer-ho com Langlois. No oblidem el que va fer, encara que tampoc esperem que les seves conseqüències siguin iguals el 2012.

O.M.: La televisió no només emetia pel·lícules. En realitat, establia relacions entre la història del cinema. Per a esmentar un exemple: no només emetien una retrospectiva de Jack Arnold, també feien pel·lícules "amb" i "sobre" Arnold per a acompanyar cada pel·lícula.

A.H.: No estic gaire segur de quina era la situació, però crec que el model de *Cinéastes de notre temps* va jugar un paper molt important. M'agrada molt aquesta sèrie, però és menys analítica. Convidaven cineastes contemporanis a retratar els vells directors i sempre es basaven en les entrevistes amb aquells artistes. El que l'Olaf acaba de descriure sobre Alemanya anava en una direcció diferent. Potser fos una cosa molt "germànica", però des dels 60 fins a començaments dels 90 van entendre la televisió pública com una institució d'educació massiva. Va ser una tasca autoassumida. Avui, aquest acostament gairebé s'ha oblidat, ja que per a competir amb la televisió privada (que va aparèixer a la fi dels 80) van canviar per complet el

concepte de "televisió pública". Abans s'assumia la televisió com l'escola d'una nació i, d'alguna manera, una matèria com el cinema i la seva història va penetrar en aquesta "escola" perquè hi havia molt poques institucions culturals al nostre voltant. Em refereixo a les institucions com les cinemateques, i a la tradició de les projeccions de repertori del cinema clàssic a les sales comercials, que a Alemanya ni de lluny es difonia tant com a França. Així que Alemanya, encara que amb retard, es va posar a aquest nivell gràcies en part a la televisió. Fins i tot avui segueix havent-hi molta diferència. El FilmMuseum de Berlín, per exemple, és un lloc que focalitza la seva activitat en exposicions d'objectes i artefactes, publicacions de llibres, etc., però no tenen realment una programació fílmica, excepte una retrospectiva a l'any durant la Berlinale. Existeix una altra institució a Berlín anomenada Arsenal, Institut für Film und Videokunst, que s'apropia de part del treball que s'esperaria d'una cinemateca. També està el FilmMuseum de Munich. Però no hi ha gaires més institucions que es puguin comparar amb una cinemateca francesa a l'ús.

O.M.: *Cinéastes de notre temps* i *Cinéma, de notre temps* van guanyar reputació gràcies a la relació amb la Nouvelle Vague i amb *Cahiers du cinéma*. El nostre model seria més el de *Cinéma, Cinémas* (1982-1990), el projecte que va dur a terme Claude Ventura. Una mica més relacionat amb els noms famosos. D'altra banda, clar, succeeix que els alemanys tenim una relació extremadament neuròtica amb el cinema. A causa de certes raons històriques molt clares, i sobretot en comparació amb els francesos, no estem centralitzats. Si penses en Alemanya, tens cinc grans ciutats; a França només està París. Així són les coses. Des d'un punt de vista polític i cultural, és molt més espinós. Alemanya funciona a través d'aquest procés descentralitzat, som realment una Federació. I cada estat, per bé o per mal, ha de cuidar de si mateix en molts sentits. Així que la televisió és una barreja estranya del federal i del nacional. Mentre es gestionava tot el garbuix educatiu a nivell federal, aquests programes anaven deambulant d'una banda a una altra. Per exemple, per a mi

una cosa molt important va ser el programa de Giuseppe de Santis, que va néixer a Baviera, i que després va començar a estendre's per les diferents emissores regionals, fins que va acabar a North Rhine-Westphalia, el meu estat. Així funcionava. A diferència de la resta d'institucions, per diverses raons, la televisió comptava amb la capacitat d'actuar com un intermediari. Quan era jove, el meu "professor de cinema", per a anomenar-lo d'alguna manera, anava amb més freqüència a Luxemburg o a Brussel·les a veure pel·lícules que a cap altre lloc, perquè de fet estan més prop de Colònia. Fins i tot Frankfurt, i no diguem Hamburg, o especialment Berlín, que en aquells dies era un maleït formiguer.

Caldria comentar àmpliament una altra qüestió que té moltes ramificacions. És una cosa relacionada amb la història del Filmmuseum a la fi dels 60, i els moviments radicals que van conduir a la segona generació de cineastes d'avantguarda austríacs a ocupar aquesta institució al gener de 1969. Pel que sembla, el codirector del Filmmuseum, Peter Kubelka, es va negar a programar les seves pel·lícules en detriment dels programes de cinema avantguardista nord-americà, tal com s'esmenta en el llibre de Peter Tscherkassky *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema* (TSCHERKASSY, 2012: 24-25). Gairebé trenta anys després, Kubelka va incloure aquelles pel·lícules al programa «Was Ist Film», el seu personal relat de tota la història del cinema. També cal preguntar-se per l'absència de tota pel·lícula de Hollywood en aquest programa. Ens agradaria que ens comentés això. Ens preguntem si el de Kubelka va ser un gest radical que compregui. Vam veure el seu programa per a la documenta de Kassel, el 2007, on el cinema de Hollywood dialoga amb films experimentals.

El cicle «Was Ist Film» encara s'assembla al de fa 16 anys, quan va començar. Va ser una elecció conscient per part meua seguir presentant-lo tal com està, és a dir, com una declaració històrica específica. I, en qualsevol cas, Kubelka no hauria

volgut canviar-lo. El cicle va transcórrer el 1995/1996 durant el centenari del cinema, ja que en aquest esdeveniment el Filmmuseum va rebre cert finançament públic extraordinari, així que adquirírem noves còpies i vam poder conservar les que ja estaven a la col·lecció. La selecció de Kubelka va arrencar a la fi de 1996. Des de llavors, només hi ha hagut dos petits afegits. El primer va ser un programa que va incloure el 2005, perquè es va començar a interessar per Fassbinder com un "inexpert" i no deformat cineasta narratiu. Li vaig dir a Kubelka amb quines pel·lícules de Fassbinder comptàvem a la col·lecció, i va triar *Katzelmacher* (1969). La va programar amb *Outer Space* (1999), perquè també volia presentar el treball de Peter Tscherkassky en el cicle, com un dels estendards importants de la tradició avantguardista austríaca. Desconec les raons concretes que el van portar a combinar aquestes dues pel·lícules. També va fer un segon afegit el 2009, amb la idea de destacar la pel·lícula de 8 mm., el cinema de baix calibre, com a forma d'expressió artística. Així que Kubelka va optar per l'obra d'un dels seus antics estudiants a Frankfurt, Günter Zehetner, autor d'un original treball en 8 mm. que Kubelka troba admirable. Zehetner treballa també en vídeo i 16 mm., però el seu focus principal és la pel·lícula en super-8. El va triar per a rendir tribut a un jove cineasta i autor específic, a més de fer-ho a les potencialitats intrínseques del cinema en 8 mm. A part d'aquests dos afegits, va voler preservar el cicle en el seu estat original, i vaig acceptar aquest concepte: al cap i a la fi, es tracta d'un posicionament històric i d'una afirmació personal basada en tota una vida pensant en les pel·lícules. Dues coses al mateix temps: ho recomanaria sempre a tot estudiant del mitjà fílmic com una forma molt profitosa de ponderar les capacitats inherents al cinema, en el curs de 63 programes. Però el programa ja és matèria per a l'escriptura històrica, i em refereixo a la història cinematogràfica del cànon i de la programació, i a les diferents temptatives modernes de definir el cinema mitjançant una selecció fílmica. Raó per la qual també vam editar un llibre sobre el programa que incloïa una llarga conversa amb Peter Kubelka. En qualsevol cas, no hi ha una sola "veritat fílmica", així que vaig tractar

de posar el programa en relació amb altres sèries. «Utopie Film» és més senzilla, més flexible i no tan “cristal·lina” com «Was Ist Film». No vaig voler desenvolupar una “contra-llista” de 200 obres cisellades en pedra anàlogues estructuralment al programa de Kubelka; per això «Utopie Film» és més àgil en fonaments i està organitzat en capítols, que ens porten mensualment una nova constel·lació de pel·lícules. Les dues sèries es mostren cada dimarts, així que es disposa de dues “exhibicions” en marxa que veuen la història del cinema en general, i que funcionen de forma diferent. Comprenc per què Kubelka volia una regularitat estricta en el model cíclic, i per què avui és un gest de resistència, fins i tot major, que ens diu que hauríem de seguir el cicle en una dosi setmanal. Els qui segueixen el cicle com una pràctica contínua reben realment un antídote profús contra la idea més aviat consumista de la “història del cinema en fragments”, tan habitual avui dia, i també un antídote molt ric davant la saviesa convencional relativa al “cànon del cinema”. És una de les raons per les quals necessitem les cinemateques.

Tot això em porta al programa que vaig confeccionar per a documenta el 2007. Per descomptat és una cosa molt diferent al fet d'estructurar un programa museístic a llarg termini, però hi ha semblances. Tots dos models tenen a veure amb la creació d'una mena de “teranyina”, sobre les espurnes que poden saltar quan dues línies o energies s'enfronten en aquest teixit. En el nivell més elemental, aquesta idea no només està present en el paral·lelisme entre «Was Ist Film» i «Utopie Film», sinó també en la manera en què organitzo els “titulars” d'un programa mensual, o els “artistes estel·lars” que defineixen un calendari, com aquell mes en què vam comptar amb retrospectives de Val Lewton, Andréi Tarkovski i Apichatpong Weerasethakul, que van arribar a connectar-se tant que vaig afegir el subtítol «Històries de Fantasmes» com una corba que abastés els tres. El programa de documenta va ser el somni, l'esperança o l'intent de dur a terme moltes d'aquestes idees, però en el transcurs d'un sol estiu, en l'ampli arc de 100

dies i 50 programes, dels quals molts ja eren en si petits arcs que produïen ressons en diversos nivells. Com ja ocorria en el cas del programa «Was Ist Film», de vegades vaig jugar amb la boja suposició que per a captar el sentit del programa es necessitava veure les 50 sessions. Hauries de viure a Kassel o als voltants, i acudir al Cinema Gloria cada segona nit durant més de tres mesos. Fins on jo sé, diverses persones de Kassel van anar realment a moltes sessions, però em temo que el nombre d'aquells que van veure *tot* va oscil·lar entre zero i tres persones. La majoria del públic visita documenta durant dos o tres dies, és clar, així que has de pensar en els que només poden veure entre un i tres programes. Per això vaig intentar concebre cada programa en si mateix com un missatge potencial del tot. No va ser possible, per descomptat...

A diferència de Peter Kubelka, crec que la “circumstància mercantil” del cinema, el seu costat industrial, és tan vàlida com la seva “forma d'art elevat” a l'hora de definir o descriure el mitjà. Però és important saber veure que Kubelka no només s'interessava en exclusiva per la “forma d'art elevat”; sovint parla –i exhibeix– sobre materials tals com metratge publicitari, *home movies*, noticiaris, etc. Va fer una cosa molt important, per exemple, al congrés de la F.I.A.F. de 1984 a Viena. La F.I.A.F. és la Federació Internacional d'Arxius Fílmics, i tots els seus membres es reuneixen anualment en una ciutat diferent per a un congrés que inclou un simposi de dos dies sobre una matèria determinada. El 1984, en el paper de l'Arxiu Fílmic amfitrió, Kubelka i el Filmmuseum van decidir centrar-se en el tema “La pel·lícula no industrial”. Era la primera vegada que assumptes com el cinema *amateur*, les pel·lícules científiques o el metratge usat en els esports com a eina d'entrenament es convertien en el subjecte d'un congrés de la F.I.A.F.; el cinema d'avantguarda, els diaris filmats, el cinema personal, també van formar part d'aquesta idea de “cinema no industrial”. Així que allí tenies a tota aquesta gent de l'àmbit museístic i de l'arxiu fílmic de tot el món, amb les seves nocions hegemòniques del que constitueix “la nostra herència fílmica”,

escoltant a metges, entrenadors d'atletes o a Jonas Mekas parlar sobre els increïblement amplis usos del cinema i les seves múltiples funcions socials; sobre tots els temes, excepte l'única funció amb què aquells arxivistes i programadors solien identificar el cinema: la comercial, i els llargmetratges d'entreteniment.

Però quan van convidar Kubelka a programar o a coprogramar seleccions àmplies, la força principal de la seva argumentació anava sempre en la direcció del cinema personal i d'avantguarda; a això em referia amb la noció de cinema com a “art elevat”, pel qual sobretot es decanta per a representar l’“essència” del cinema. És una característica òbvia dels seus tres programes majors —«Essential Cinema» per als arxius dels Anthology Film Archives de Nova York, entre 1970 i 1975, on formava part d'un petit grup de programadors; l'encàrrec a mitjan 70 de crear la col·lecció filmica del Centre Pompidou en la seva inauguració; i el cicle «Was Ist Film» a Viena, el 1995/1996—. A l'entrevista per al nostre llibre sobre «Was Ist Film», diu que hi havia certs elements que li hauria agradat incloure, però que no va poder fer-ho per problemes de drets. Esmenta, per exemple, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925) i potser alguna comèdia nord-americana muda. En general, no obstant això, va optar sempre per una línia d'elecció clara d'allunyament de l'anomenat “cinema comercial”.

Dir que el cinema ha de ser vist com un “gran art” no és necessàriament ni bo ni dolent. Però crec que reduir-lo a aquesta funció limita el nostre enteniment del mitjà, de la mateixa manera que limitar-lo —com fa el 99% de la població— a la seva funció d'entreteniment industrial. En certa manera, i a petita escala, era el que esperava mostrar amb el programa per a documenta: que el lloc especial del cinema en la història cultural, i la seva riquesa i estranya novetat tenen molt a veure amb els seus múltiples camps de força. I l'enteniment hegemònic — el cinema com a entreteniment d'una vetllada— és només això: un dels molts possibles. I no es tracta, tampoc, que sigui només

necessari definir el cinema per la seva capacitat de servir com a testimoni històric i enfocar-lo cap al seu “compromís amb el real”. Aquesta idea del cinema domina la tradició cinèfila francesa des de Bazin fins a Daney i més enllà. A *Histoire(s) du cinéma* és el mode de reflexió més destacat que percebem, i de forma molt important, perquè a l'esfera social, àmpliament entesa, hi ha una molt escassa percepció dels espais interiors que existeixen entre Història i cinema. Però a causa d'aquesta forta tradició “ètic-realista” a la crítica i la pràctica filmica franceses, sembla també que la cultura cinematogràfica d'aquest país té un problema general amb la tradició oposada: aquell cinema que comença per mirar la seva pròpia realitat material i es mostra escèptic davant de tot “realisme”, i que pertany més a la genealogia de l'art modern. Parlo d'una tradició que se sol denominar “experimental” o d’“avantguarda”. Per descomptat, hi ha excepcions, si es pensa en Nicole Brenez o en Raymond Bellour. Però si llegim a Christian Metz, per exemple, l'avantguarda cinematogràfica li resulta un anatema. I a Godard tampoc mai li va interessar gaire aquest camp tan ric. Els cànons de la cinefilia francesa poden semblar opressius si ens fixem en el que exclouen.

Per a mi hi ha un horitzó —potser utòpic— on tots aquests elements realment es relacionen entre si i no es divideixen en discursos separats i “estils de vida” cinèfils. Visualitzo a un espectador que ve a veure el cicle «Was Ist Film» cada dimarts i altres projeccions de cinema d'avantguarda, i que també està interessat en una sessió dedicada a William Wellman, per posar un exemple; i també en una presentació de films *amateurs* en el context de l'urbanisme, i així successivament. Aquest horitzó tan farcit és bàsicament la meua forma de relació quan penso en un programa extens. Alguns aspectes d'aquest acostament es van representar, espero, en la selecció de documenta. Les dues primeres nits incloïen *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953), *Jazz Dance* (Roger Tilton, 1954), *Lights* (Marie Menken, 1966) i *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953). Així que existia, d'una banda, la idea de

començar “en cru”, a l’època en què documenta va arrencar a inicis-mitjans dels 50 –que també és el començament de la segona meitat del cinema i, quant a tendències, de la “imatge-temps” que teoritzà Deleuze–. I, en segon lloc, de representar el cinema –just des del principi de la mostra– a través de la confrontació de quatre *línies* que em resulten igualment vàlides. Un altre programa, per citar un exemple, va unir *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) amb *The Act of Seeing with One’s Own Eyes* (Stan Brakhage, 1971). Crec que el meu treball, fins a cert punt, és just això, però no a causa d’una mena de missió abstracta global, sinó perquè és la meva pròpia experiència *corporal* entorn de les capacitats del mitjà. És el resultat de veure pel lícules amb bastanta intensitat durant més de trenta anys, de descobrir noves classes de films; de romandre cec davant alguns al principi, després començar a veure alguna cosa, i així successivament. És l’experiència d’ enamorar-te de l’expressió fílmica sense importar si es tracta d’una relat hollywoodenc, o d’un intercanvi amb el mitjà “destruccionista” –com el cas d’Ernst Schmidt Jr, quan va esquinçar una tira de fotogrames el 1965–, o fins i tot de commocionar-se increïblement davant un metratge anònim de fa un segle –la presa *phantom ride* d’un tramvia que creua Ringstrasse a Viena durant tres minuts, el 1906–. Ningú coneix els individus que s’hi van veure implicats, així que és el fet absolut de filmar, o el gest expressiu, o l’“acte de testificar” amb què m’identifico. Té a veure amb participar en accions de registre i reproducció que no estan preestructurades com allò dominant, i el vessant mercantil del mitjà de la imatge en moviment normalment sí que ho està. Un jove d’avui potser veuria aquest impuls consumat en Internet –travessar la jungla d’imatges en moviment on line i descobrir ressons i sorpreses al llarg del camí–. Per a mi és el cinema en si mateix i la seva història el que ho aconsegueix. No vaig néixer amb Internet, vaig crear la meva pròpia “Internet” mitjançant el visionat de pel lícules.

Reprement la seva pregunta sobre aquell moment el 1968... Va ser un moment de confrontació, en què constantment es van

desenvolupar formes de disputa. Potser una debilitat de la nostra cultura fílmica avui és que adoptem una mirada d’acceptació sobre tot, i hi ha molt poques “batalles” disputant-se en aquest camp. Hi ha milers de festivals, grans i petits, i tot sembla encaixar per a brillar en *algun lloc*. Es tracta més d’una afirmació constant que del qüestionament d’un model bàsic econòmic i cultural. De tota manera, al text sobre *l’expanded cinema* en els 60 del recent volum al que es referia, Peter Tscherkassky reconstrueix els principals desafiaments articulats pels protagonistes d’aquest moviment a Àustria. D’una banda, escriu sobre un aspecte local enormement lògic: la interessant, encara que curta, confrontació entre un grup de cineastes d’avantguarda i el Filmmuseum, el 1969. Quan van posar en escena la seva protesta enfront del Filmmuseum al legaren que Peter Kubelka tractava la institució com un “museu privat” a favor dels treballs dels seus amics del New American Cinema i dels seus propis. I que mai mostrava els altres films austríacs d’avantguarda, com els de Kurt Kren, Ernst Schmidt Jr., Peter Weibel, Valie Export, Hans Scheugl, etc. Era un enfrontament que tenia a veure amb la inclusió i l’exclusió; volien aconseguir una “expansió” del programa del Filmmuseum perquè els seus propis treballs també s’hi veiessin representats. I havent-se iniciat a principis dels 70, això aviat es va anar evaporant. El Filmmuseum va adquirir les obres d’aquells cineastes i també les va exhibir. D’altra banda, hi havia un major desafiament, per descomptat –atacar el model hegemònic del cinema, l’“aparell”, com després el van denominar, la constel·lació relativament anquilosada de projecció-espectador-pantalla que hi ha al cinema normal i que veuen com “ideològicament sospitós”–. Clamar per un cinema *expandit* va ser un mitjà de participar en el moviment general d’atac contra el consens fordista de la postguerra, tant en el camp polític i econòmic com en el cultural. Aquesta energia “expansionista” es dirigia igualment cap a l’Estat imperialista, cap a la fàbrica com a espai de treball i cap al cinema com a espai de distracció.

El grup d'Export, Weibel, Scheugl, etc. va jugar un paper important en aquest moviment internacional, fins a on concernia al cinema i les arts. Des d'un punt de vista polític el mecanisme tradicional del cinema es veia com a part d'un aparell ideològic que apuntava a la distracció, a mantenir els ciutadans en un estat d'obediència i passivitat –l'equivalent del temps lliure fordista del mode en què s'organitzaven la fàbrica, l'espai de treball, i l'estat social–. Per tant, per a aquells “expansionistes”, l'espai del cinema com a tal, la relació de l'espectador amb l'espectacle i la noció completa d'il·lusió fílmica i de representació es van convertir en un terreny per a la contestació: «Expandim o explotem aquestes relacions, impliquem l'espectador, reemplacem la il·lusió projectada per l'activitat real, juguem amb la maquinària de la projecció i introduïm elements *a-fílmics*, deixem córrer un fil de tela pel projector en lloc d'un rotille de cinema», etc.

És bastant irònic, no obstant, el fet que fos també el moment històric en què el propi sistema fordista havia començat a comprendre que necessitava canviar, “expandir-se” i fer-se més flexible per a sobreviure. I era el moment, per tant, en què la televisió va ocupar –a partir del cinema– el rol de l'aparell cultural i del temps lliure dominant només perquè la suplantés o reemplacés més tard la cultura digital. Així que, en certa manera, la lluita pel “cinema expandit” va perdre aviat al seu oponent major, i molts dels seus militants com Weibel i Export, per exemple, viraren cap a un compromís crític amb la televisió i amb les noves economies del temps lliure. Els anys 70 i 80 van ser una època en què el cinema “no-expandit” ràpidament –i feliçment, al meu entendre– va perdre el seu paper d’“aparell de repressió” major. No importa si avui tenim encara Hollywood i la indústria global cultural, l'important és que, almenys des de l'any 2000, l'espai del cinema i l'experiència del cinema ja no s'emmotllen tan fàcilment als modes dominants de comportament i de control social com a mitjan segle passat. El subjectivisme post-fordista i les mentalitats del govern ja no es reflecteixen tant en la maquinària del cinema com en els règims flexibilitzats de les

imatges en moviment electròniques o digitals que defineixen el nostre present social i cultural. Per a mi, el món de l'art, dels museus corporatius i de les biennals, amb el seu relativament recent però intens interès per les imatges en moviment s'ha convertit, fins a cert punt, en part d'aquest règim. És per això que sempre em diverteix que els curadors del món de l'art, per a assenyalar la seva “posició crítica” amb la societat dominant, ens diguin que les instal·lacions d'imatges en moviment dels museus satisfan la utopia del “cinema expandit” respecte a l’“espectador alliberat” –com si l'adversari polític encara fos l’“espectador anquilosat i passiu” del cinema tradicional, o el model econòmic fordista–. Per a mi és just a l'inrevés: el passejant “alliberat” del museu, passejant d'una pantalla a una altra, d'una imatge en moviment a una altra, o d'una instal·lació a la següent, és l'expressió perfecta del que experimentem dia sí, dia no: nosaltres, ciutadans “flexibles”, “creatius”, “actius” i “superindividualitzats” d'avui dia –ja no treballadors, sinó cot treballadors, participants de les estratègies econòmiques de les nostres empreses– estem perfectament representats i, per descomptat, ens sentim atrets pel sistema predominant, flexible i dispers de les imatges en moviment. Els nostres hàbits mediàtics, que segueixen amb fluïdesa les imatges des de l'iPhone a l'iPad, o fins a les pantalles públiques de l'ordinador i potser de la televisió de tant en tant (però ja no tant), són la perfecta expressió del nostre comportament còmplice. *Aquest és el “cinema expandit” dels nostres dies –i res té a veure amb la seva homònima de 1968, ni amb l'ímpetu crític que ompliren d'energia aquells artistes–.*

Ja no ens obliguen a estar a l'oficina a les 8 del matí o a asseure'ns en la línia de producció en cadena. Ja no som el Charlot de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936). Treballem allà on se'ns *acomoda*. I ja no ens obliguen a asseure'ns “passivament” en un auditori enfosquit per a formar part de l'espectacle. No, l'espectacle s'ha expandit i ara ve a nosaltres, als centres comercials, a les nostres cases, al lloc de treball,

allà on portem les nostres pantalles o visors. Per tant, si en alguna cosa s'ha convertit el “cinema tradicional no-expandit” és en una eina potencial respecte a aquest règim. M'interessa molt observar les maneres en què les persones miren les imatges en moviment, i sovint em topo amb aquesta mena d'“estrès” –a centres comercials, a museus o a Internet–, amb persones que senten que no poden o que no haurien de focalitzar la seva atenció en una sola imatge, perquè sempre hi ha una altra i una altra; sempre hi ha alguna cosa més, potencialment més interessant. «M'enganxa en els primers trenta segons? No, molt. Aquella cosa vermella parpellejant d'allà sembla bastant intensa, anem-hi...». Sóc conscient, és clar, que aquesta és una sensibilitat obertament acceptada, i no desitjo moralitzar sobre ella en absolut, però no manté cap relació amb les pel·lícules o el cinema.

La memòria no participa d'això...

A.H.: Exacte; així és difícil deixar una petjada. Quan parlem del film com a testimoni que és a punt d'imprimir una petjada, llavors la memòria ha d'haver vist alguna cosa realment, i després veurà una altra cosa com a veritable confrontació, i això és un factor important en aquest procés. Si el fi és desenvolupar una “memòria activa”, no crec que l'experiència de passejar entre les imatges en moviment d'una exposició en un centre comercial resulti especialment útil.

Com va sintetitzar Daney, és l'audiovisual en relació amb (i probablement *contra*) el cinema.

A.H.: Sí. És interessant que Catherine David, a la documenta de 1997 ja imprimís tots aquells textos de Daney, i també va incloure Frieda Grafe i *Histoire(s) du cinéma*. Però en aquest cas l'“audiovisual” de Daney encara feia referència a la televisió. Va morir el 1992, així que no parla sobre Internet o el desenvolupament del món de l'art. Avui, quinze anys després, un curador de documenta que treballés sobre els textos de Daney també hauria de referir-se a la manera en què l'“audiovisual” ha entrat al món de l'art.

Al volum que van editar, *Film Curatorship*, es refereix a un tipus de programació basat en els cicles temàtics i, més enllà d'això, també trobem models de cicles més històrics a París o, per exemple, la cinemateca de Lisboa, amb «Historia Permanent del Cinema». Quina és la seva posició respecte a aquests dos mètodes de programació que semblen alternatius (potser complementaris) respecte a la pràctica *curatorial* sobre cinema comparat?

A.H.: Les institucions que esmentes, de fet, treballen aquests dos models. Cap cinemateca presenta les seves projeccions avui dia *només* sota l'encapçalament «Història Permanent del Cinema». Potser a Lisboa i a París aquesta part ocupa un segment més ampli del programa complet que a la majoria de les altres cinemateques que conec. Però cada cinemateca destaca un nombre de sessions temàtiques o monogràfiques a cada mes o cada quinze dies –com a titulars del programa–. En el cas del Filmmuseum, el visionat d'aquesta noció de “col·lecció permanent” es tradueix als programes del dimarts, «Was ist Film» i «Utopie Film». Sumen un total del 10 o el 15% del total de la programació. D'altra banda, si es reemplaça la qualitat temporal d'una cinemateca per la qualitat espacial del museu tradicional, es troben certes semblances: la majoria dels museus disposen d'una col·lecció permanent a la vista, envoltada de diferents retrospectives que canvien regularment. Un museu de cinema, com un museu d'art, hauria de trobar el lloc per a representar la seva pròpia col·lecció i transparentar els seus focus i punts de força. És molt bell aconseguir que les col·leccions dialoguin, encara que es tracti d'una col·lecció comparativament petita com és el nostre cas. Aquesta és una part essencial de la curadoria fílmica. També complementar la col·lecció amb préstecs i formes de situar certs temes o obres sota una llum diferent a cada ocasió que la tornes a projectar. Jack Smith, per exemple, ha estat una de les fixacions del Filmmuseum durant dècades, però en aquest cas, per a aquesta sessió de novembre de 2012, hem creat un marc sòlidament expandit mitjançant préstecs, i els treballs inacabats de nou disponibles, que

han estat preservats, a més, a través del punt de vista del curador Jim Hoberman, que ha descrit el «Cosmos Smith», que va més enllà dels seus propis films.

En realitat, em sembla que –transcendent el punt de vista nacionalista– hi ha històries del cinema específiques relacionades amb llocs específics. Part del nostre treball de pensament del cinema consisteix a ser conscients d'aquestes diferències específiques. Per això comparem les relacions francoalemanyes a través de la cinefília i fins i tot la televisió. Aquestes diferències tenen molt a veure amb les institucions individuals i amb les seves col·leccions, així com amb les cultures locals de la crítica i amb les accions de certs individus en moments puntuals. Per exemple, percebo un “punt de vista vienès” sobre el cinema que s’ha desenvolupat durant aquestes dècades, que inclou el treball dels cineastes, per descomptat, però també la crítica i l’erudició, els festivals com la Viennale, les institucions com Sixpack Film o el Filmmuseum, etc. Hi ha una característica definitòria de la cultura fílmica vienesa que té a veure amb l’alt interès en les genealogies del cinema d’avantguarda. Però això se sol relacionar amb altres punts de vista internacionals; i ja que Àustria és un petit país i la cultura fílmica vienesa un “jugador” encara menor en l’escena internacional, amb prou feines hi ha risc de xovinisme. Part de la meua crítica cap a la cinefília francesa va per aquí: l’objecte de les genealogies locals, dels interessos crítics específics, és aplicable tant a París –o la resta de França– com a Viena, Berlín o Buenos Aires, però l’aïllament és de fet molt major a París, perquè allí els nostres col·legues no solen reflexionar sobre la constructivitat, i això limita la seva idea del cinema. Des que va tenir tant “èxit” –en termes d’abast global i, almenys, per una temporada–, la cinefília francesa ha anat perdent –potser mai la va tenir– l’habilitat per a posar en perspectiva les pròpies veritats que els eren evidents. Països més petits o cultures amb menor “força global” ho fan per necessitat, tenen menys “autoconfiança”. Les seves posicions, la seva tradició crítica i les seves cultures fílmiques s’han marginat al llarg del

procés. També és de gran importància la quantitat de producció cinematogràfica del país en qüestió, per descomptat, i per aquesta raó decisiva França i els EEUU van ser tan dominants tant de temps.

A la introducció de *Cinema, A Critical Dictionary*, Richard Roud afirma aproximadament: «No ens enganyem, el discurs cinèfil important que es produeix avui dia, germina de París, Londres o Nova York». En aquest cas, l’assumpció bàsica es verbalitza molt directament. No se sol ser tan directe, però a tot arreu ho percebem entre línies. No vull dir que el gran paper jugat per París o Nova York en el context de la “imatge global” no tingui base, però inevitablement desemboca en la perspectiva aïllada que esmentava. I crec que en aquests temps hauríem de ser capaços de transcendir-lo. Per exemple amb la internacionalització de l’escena de la crítica i de les publicacions online, ningú gosaria escriure línies com les de Richard Roud a la fi dels 70, ja que sabem que no és cert. No obstant això, una crítica de cinema tan important com Frieda Grafe, de les més grans de la història del mitjà, és encara una figura més o menys desconeguda a nivell internacional, mentre que Serge Daney no. I estic segur que hi ha casos semblats en l’òrbita castellanoparlant dels quals mai he sentit res. Per tant, no és que visquem en una situació ideal, però sí em sembla molt millor que fa vint o trenta anys. En aquest temps, els “centres mundials estàndard” de la cinefília i els seus discursos simplement han perdut part del seu interès, de la seva utilitat i de la seva aplicació. Poden arribar a ser fins i tot estranyament provincials.

No té la sensació que aquests “centres mundials estàndard”, com diu, han *conquerit* els centres locals utilitzant una forta ideologia que perviu durant generacions? El cas més obvi és el parisenc, amb *Cahiers du cinéma* i la seva noció de la política dels autors. Edgardo Cozarinsky va fer un documental sobre la revista en què Jean-André Fieschi va sentenciar: «Cahiers va guanyar la batalla». A l’antíc director del BAFICI, Quintín, li sol agradar recordar-ho.

A.H.: Si parlem del paradigma crític hegemònic durant la segona meitat del segle XX, estic d'acord. El prisma dominant a través del qual la cultura fílmica ha vist el cinema és molt "autorista", encara que també s'han reforçat altres òptiques en els plans d'estudi. Però no s'han tornat tan influents a escala massiva com l'autorisme. A la televisió anunciaren: «*Seven Women*, de John Ford». No ho enunciaven així als anys 60 ó 70. Però això no manté cap relació amb el *Cahiers du cinéma* de l'actualitat; prové d'un moment històric en què no només existia *Cahiers*, sinó una confluència de tradicions crítiques més àmplia, que incloïa moltes altres branques –de vegades més veteranes– que van conduir a aquesta visió canònica. El fet de veure tot això com una "batalla", d'altra banda, és bastant infantil, com si afirméssim que l'"art modern" va guanyar la batalla contra els pintors acadèmics de 1870. Ens preguntariem: i què? Si parlem del "gust de *Cahiers*" i del seu llegat en relació amb alguns cineastes concrets i ideologies fílmiques, no crec estar d'acord amb aquesta afirmació. De fet, aquest gust ha quedat bastant obsolet.

Ens agradaria que ens parlés una mica sobre «Jeune, Dure et Pure !», l'extremadament personal retrospectiva sobre la història del cinema experimental i d'avantguarda francès que ha concebut la seva companya Nicole Brenez. Ella viu i imparteix les seves classes a París, però, de fet, sembla un exemple d'algú no centralitzat. Quin seria el contrast entre les seves respectives aproximacions programàtiques al cinema experimental i d'avantguarda?

A.H.: Si s'observa el treball de la Nicole, i també el de Raymond Bellour, sense anar més lluny, s'aprecien interessos que difereixen de la norma, almenys a França. Ella promou diferents classes d'"acció fílmica". Li interessa molt la militància cinèfila, però també es compromet amb alguns cineastes narratius que se solen arraconar, com Abel Ferrara. El seu treball no és monolític. Em resulta difícil establir comparacions entre els nostres treballs, no només perquè som amics.

Treballem en constel·lacions molt diferents. En primer lloc, perquè ella és professora universitària i, sobretot, una escriptora molt activa; en segon lloc, perquè els programes que organitza tenen lloc en diferents institucions i ciutats. En canvi, jo, estic molt més "lligat" a aquesta institució, el Filmmuseum, i ben envoltat per cadascun dels seus detalls, incloent els administratius. Em sembla que ella estructura les seves activitats d'acord amb un "contrapunt" ideal, una cosa que no em sento capaç de realitzar en el meu treball actual. Potser els interessos de la Nicole han canviat una mica amb el temps des que la vaig conèixer, des de mitjan 90 fins avui. Però Godard, per exemple, ha perseverat en aquests anys com la seva pedra de toc fonamental. De tota manera, en el que s'especialitza cada vegada més –i per això l'admiro– és en tota aquesta pràctica fílmica que fa front a l'estàndard cinèfil: el cinema experimental militant, les pràctiques underground que amb prou feines tenen espai en la cultura cinematogràfica general. I ho fa més fortament que jo. Potser sigui una debilitat per part meua, però quan em trobo en una posició de "responsabilitat pública" o comptable –per exemple, com a director del Filmmuseum, o quan vaig organitzar la Viennale entre 1992 i 1997– intento en primer lloc esbrinar quines són les obligacions elementals que se suposen inherents a les institucions. Existeixen, ja que la societat civil, els polítics de la cultura i els contribuents han arribat a la conclusió –més o menys de bona gana– que finançar institucions com aquesta serveix a un bé comú. Per tant, sempre són necessaris els activistes que situïn aquestes institucions en primera línia –i així provar (o no) que la institució que van fundar serveix per a un propòsit comú per a la societat; que no és un mer "museu privat", sinó un lloc on certs propòsits culturals i educatius legítims es reuneixen per a diversos grups socials–. Si aquestes institucions sobreviuen a la seva fase d'establiment, es converteixen en alguna cosa més que en una activitat personal o grupal, ja que, de fet, ja han influït a la societat en diversos nivells. D'aquesta manera arriba a formar-se una "missió" general, perquè, en començar el

teu treball en un lloc així, crec que és important analitzar en què ha consistit aquesta missió, quin és l'enteniment general del rol de la institució a la societat, què i com ho van fer els teus predecessors, quins aspectes van enfocar i quins altres els importaven menys. A partir d'aquí es poden implementar els canvis que es creguin necessaris –sempre sobre la base d'un model existent, no del pur aire–.

En el camp de la preservació fílmica i en el treball arxivístic, per exemple, aquí van deixar de succeir moltes coses durant els anys 90 per raons pressupostàries. Per tant, una de les activitats principals amb què hem bregat en els darrers anys va ser precisament enfortir aquesta àrea. Ampliar personal a l'arxiu, treballar més en les col·leccions, dur a bon port la gran col·lecció Vertov –ja que és un gran tresor de les col·leccions del Filmmuseum–, i iniciar projectes relacionats amb la recerca. A més, van recomençar les publicacions de llibres i comencem a editar DVDs. En termes de “continguts” i a nivell d'aproximació, tot això es va basar, amb molta solidesa, en allò que la institució havia emprès en el passat, en el que havien aconseguit els meus predecessors. Una altra part intrínseca de les responsabilitats d'una institució com aquesta consisteix a donar a la gent d'aquest país –via mostres, retrospectives, etc.– un panorama històric substancial del que el mitjà va poder i pot fer. I s'ha de desenvolupar una relació amb el que se suposa “important” a la història del cinema –però també amb el que no– per als espectadors i els estudiants dels nostres dies. Solc pensar en les generacions que acudeixen al Filmmuseum: cada persona que emprengués un estudi “seriós” del mitjà, hauria de comptar amb l'oportunitat de –en un marc d'entre 10 i 15 anys– poder experimentar tots els aspectes rellevants del cinema, incloent no només als artistes “majors”, sinó també totes les formes d'expressió, tots els gèneres, etc. A més, aquest és el període mitjà en què crec que un programador o el director d'una institució hauria de responsabilitzar-se de la mateixa. Al llarg d'un període així i per mitjà d'un “mapa”,

es pot tractar d'assentar una sèrie de nocions, al servei d'aquells que desitgin aprendre tan intensament com els sigui possible. Encara que només tinguéssim en compte aquest factor, ja implicaria que la meua perspectiva hauria de ser diferent de la de, per exemple, Nicole Brenez.

Potser les pel·lícules de Santiago Álvarez puguin exemplificar el que tracto d'explicar: estic convençut que la Nicole treballa amb els seus films en el marc dels seus projectes sobre cinema revolucionari o militant, però potser no pensi en una possible relació amb Robert Mitchum en aquest context. D'altra banda, per què hauria de fer-ho? En el cas del Filmmuseum, optarem per situar els films de Santiago Álvarez al costat dels de Robert Mitchum a la capçalera del nostre programa del mes de desembre de 2011. Com he dit abans, aquesta classe de “tensions”, al meu entendre, s'ajusten molt bé al context d'un museu de cinema, que ha d'adoptar un punt de vista que se situï “per sobre de tot”. Tot i així, he d'aclarir que en molt poques ocasions hem concebut els programes sobre la base del treball d'un actor. No obstant, des de fa un temps, he començat a pensar en la idea de l'actor com a autor, de manera que Mitchum s'ajustava bastant bé a aquest propòsit: en molts aspectes, la seva carrera i la seva profunda aproximació al cinema mostren clars signes d'“autoria”, aconseguits per la via de la interpretació. Així que, que Robert Mitchum i Santiago Álvarez pertanyessin a la mateixa generació i, el que és encara més important, que tots dos passessin els seus anys de formació viatjant pels EUA durant la Depressió, treballant en tot tipus d'estranyes ocupacions i acabant un d'ells com a membre del Partit Comunista de Cuba i, l'altre, filmant a Hollywood –gairebé al mateix temps–, em va portar a veure'ls com les dues cares d'un LP. És el tipus d'idees que m'agrada oferir al públic.

Però hi ha alguna cosa més: avui, els curadors en cap de les cinemateques ja no són directors o administradors. Crec que sóc una de les poques excepcions. Penso també en Haden Guest, director del Harvard Film Archive, que

al meu entendre és un dels grans curadors-directors que mai hagin gestionat un arxiu filmic o una cinemateca. M'agrada especialment el fet que encara quedin unes poques persones que mantinguin ambdues responsabilitats, l'administrativa i la de programació, ja que es fa cada vegada més rar. A mesura que aquestes grans institucions creixien en els anys 70, 80 i 90, sovint també es convertien cada vegada en més burocràtiques. Ara, el model de "management cultural" és el del director que "domina", treballant així mateix amb un departament de programació separat que sol estar al nivell dels llocs de "màrqueting" o de "comunicació" –i de vegades en una jerarquia encara menor–. Jo, en canvi, em sento més proper a un "model autoral" –en el sentit tradicional, per descomptat, ja que provinc d'aquest ambient, de l'escriptura i de la curadoria, més que d'un domini clàssic de gestió–.

Tornant al seu comentari sobre Nicole Brenez, crec que també hi ha diferències en la manera en què cadascun ha "crescut amb el cinema". En el meu cas, simplement, m'enamoren massa aspectes del cinema com per poder centrar la meva atenció únicament en uns pocs. Crec que aquestes relacions múltiples amb el cinema són necessàries per a obtenir el meu propi benestar. Sento gran passió per la tradició dels cineastes "radicals", ja sigui a nivell formal o polític –des de Robert Kramer fins a Owen Land o Santiago Álvarez–, però la pèrdua intel·lectual o emocional que sofriria personalment seria massa gran si hagués de deixar de relacionar-me amb allò que es diu el "costat mercantilista brut" del cinema.

Però no existiria aquest cinema de pressupostos radicals sense l'altre cinema, o almenys no se semblaria al que és.

A.H.: Exacte! Cap pot existir realment sense l'altre. Hi ha films "bojos" i radicals que es van realitzar perquè un grup d'immigrants, d'emprenedors il·letrats, van decidir marxar-se a l'oest, a Hollywood, el 1910. I això es va

deure a l'estupidesa, a l'avarícia i a les formes probablement no gaire humanes. A través d'aquestes causes, el "cinema" va arribar a existir com a força global, i fins i tot per la manera en què la religió, la propaganda i l'Estat dictatorial van jugar rols majors en tot l'assumpte. El cinema es va crear a causa de totes aquestes "impureses"... Així que suposo que haig de complementar el títol de la Nicole amb un altre: «Jeune, impure et dure!». Crec que "tu" també seria correcte, ja que el cinema també és "vell", i fins i tot "molt vell"! Tot i això, entenc el que la Nicole volia fer veure amb el seu títol en relació amb la tradició experimental francesa –de fet, és un gran títol–. He de dir que sempre m'ha encantat parlar amb ella de cinema, ja que tots dos tendim a ser molt "salvatges" a l'hora d'establir relacions entre una sèrie d'elements que solen mantenir-se separats. Quan la vaig conèixer fa 15 ó 20 anys, no podia creure que existís una altra persona que, sense la menor ironia, pogués donar veu a la següent seqüència de paraules en una mateixa oració: «Brakhage-Mizoguchi-amateurs-terroristes-Epstein-de Palma». És tan impura com jo!

Les relacions que estableix són, per a tornar de nou al text de Godard, com una mena de muntatge. Quan afirma que intenta llegir una contribució "autoral" a aquesta institució, per tant, en certa manera està creant un nou pensament.

A.H.: Espero que sí, encara que sigui a un nivell molt simple. No sóc tan teòric quant al cinema com per a ser capaç de desenvolupar pensaments molt llunyans. Hi ha una gran diferència entre un gran curador i un gran teòric del cinema. Tampoc diria –com creuen alguns al món de les belles arts– que els curadors i els artistes siguin més o menys el mateix. Els considero bastant diferents, encara que tampoc pensi que un sigui "millor" que un altre. Les seves respectives activitats comporten pràctiques i professions diferents, amb altres objectius, però amb el suficient solapament "autoral" com perquè tingui sentit dir –com hem fet al començament

d'aquesta conversa—: «D'acord, anem a veure com el Godard filòsof i cineasta ens parla sobre la idea de muntatge, sobre la comparació i la programació, i vegem com es relaciona amb l'activitat dels curadors». Trobarem algunes semblances, però no serem capaços d'afirmar que el seu treball sigui el mateix. Hi ha un film de Gustav Deutsch, *Welt Spiegel Kino* (2005), que mostro amb bastant freqüència en els nostres cursos de “programació filmica” per als estudiants universitaris, ja que aporta una idea molt interessant sobre la curadoria, igual que *Histoire(s) du cinéma*. I, al mateix temps, la pel·lícula de Deutsch és completament diferent. Si volgués parlar sobre Lisboa el 1929, o sobre Viena el 1910, com fa Deutsch a *Welt Spiegel*

Kino, triaria igualment algunes de les pel·lícules que ell va seleccionar en els seus fragments, però clarament no els tractaria igual que ell. Ell pensa en la música, en la “composició”, a jugar amb la temporalitat i amb certs detalls de la imatge, etc., de forma diferent al que plantejaria jo com a curador. M'agrada aquest àmbit de diferència i de superposició. Si de les meves paraules s'ha pogut desprendre la impressió d'estar en contra del que diu Godard en el text que m'heu mostrat, en realitat, no ho estic en absolut. Veig una preocupació bàsica compartida, però és en els petits detalls —quins films i com haurien de ser comparats, com se'n hauria d'encarregar el cinema— on sorgeixen les diferències més interessants. ●

*Declaracions recollides a Viena, el 7 de desembre de 2012.
Transcrites i traduïdes per Álvaro Arroba amb la col·laboració
d'Alexander Horwath i María Merino*

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- 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 i 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*. Nova York. E.P. Dutton.

ÁLVARO ARROBA

Llicenciat en Filologia Anglesa. Fundador de la revista *Letras de cine* juntament amb Daniel V. Villamediana. Professor de crítica de cinema a l'escola *El Observatorio*. Jurat en el Festival de Cinema Independent de Buenos Aires (Bafici). Col·laborador del suplement *Cultura/s* de *La Vanguardia*, *Diario de Sevilla*, *Archivos de la Filmoteca*, *Panic*, *Rouge*, *Sight & Sound*, *Cinema Scope* o *Lumière*. Editor del llibre *Claire Denis, fusión fría* (2005) per al Festival Internacional de Cinema de Gijón. Programador

del cicle «Obert per reforma. Ficcions després de la mort del cinema» (ZINEBI, 2011). Ha contribuït en diversos llibres, entre els quals destaquen *El batallón de las sombras*, *La mirada del vampiro*, *Movie Mutations* (edició espanyola), i a diversos congressos, entre d'altres el MICEC (Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani), o a la taula rodona «Zero en conducta» en el CGAI.

arroba@gmail.com