



I 50 ANNI DELL'ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM

The 50th Anniversary of Österreichisches Filmmuseum

Programma a cura di / Programme curated by Alexander Horwath

208-304

Nel 1964 in Austria la produzione cinematografica commerciale registrava il suo minimo storico, non c'era nessuna 'nouvelle vague' all'orizzonte e l'unico contributo degno di nota era rappresentato dalle creazioni di tre o quattro artisti dell'avanguardia viennese. La fondazione dell'Österreichisches Filmmuseum nel febbraio di quell'anno dovette dunque apparire come una sorta di intervento alieno. Naturalmente i due giovani fondatori, Peter Konlechner e Peter Kubelka, dovettero condurre un'impegnativa battaglia politico-culturale contro il paternalistico mondo della critica cinematografica austriaca. Fu una strada tutta in salita. Il loro piccolo oggetto non identificato riscosse un successo enorme e quasi istantaneo presso la nuova generazione di cinefili e fece parlare di sé anche all'estero. Oggi l'istituzione è spesso citata quale fulgido esempio della vita culturale austriaca e ha il posto che le spetta nella rete internazionale di cineteche e archivi.

Sulla carta possono sembrare ovvie e finanche 'logiche' le convinzioni e le pratiche con cui l'Österreichisches Filmmuseum si conquistò una reputazione internazionale negli anni Sessanta e Settanta: eppure allora furono percepite come 'estreme' dalla cultura tradizionale, e in parte sono ancora (o sono tornate a essere) posizioni di minoranza nel panorama contemporaneo del patrimonio cinematografico.

1. In un museo del cinema lo spazio espositivo è lo schermo.
2. Il cinema è la forma artistica più importante del ventesimo secolo; i suoi risultati devono essere esposti e preservati con la stessa cura e la stessa sensibilità intellettuale riservate alle altre opere d'arte.
3. I film sono anche documenti storici, e come tali vanno esposti e preservati.
4. In un museo i film devono essere il più possibile fedeli alla loro forma originale e proiettati in versioni integre e non doppiate, nel rispetto del formato e della velocità originale ed evitando il trasferimento su altri media.
5. Se lo scopo che ci si propone è una seria educazione cinematografica, è necessario schivare la volubilità dei gusti dominanti e l'attenzione selettiva per i 'classici': bisogna mostrare i film sistematicamente, in ampie retrospettive, e riproporli ciclicamente.
6. Poiché l'industria cinematografica esaurisce solo una parte delle possibilità del mezzo espressivo, un museo del cinema deve concentrarsi anche sulle opere e le concezioni non 'commerciali', e sulle conoscenze e le esperienze estetiche maturate in queste aree.
7. Non è possibile separare il passato e il presente del cinema: la 'storia del cinema' comprende anche le opere e i dibattiti di oggi.

L'omaggio di questo festival all'Österreichisches Filmmuseum è una grande gioia per me e per tutti i miei colleghi. I cinque eventi che compongono il programma sono solo un assaggio dell'attività della nostra istituzione, che ha spesso incrociato le iniziative del Cinema Ritrovato.

Alexander Horwath

In a country whose commercial film production had reached its lowest point ever, with no 'New Wave' in sight and the handmade creations of three or four Viennese avant-gardists as the only praiseworthy achievement in cinema, the founding of the Österreichisches Filmmuseum in February 1964 must have appeared like an extra-terrestrial intervention. Actually, of course, the cultural-political battle that the two young founders Peter Konlechner and Peter Kubelka had to fight was of a very earthly nature – and it was uphill all the way, as far as the paternalistic world of back-slapping 'film appreciation' in Austria was concerned. But as their little U.F.O. enjoyed almost immediate and enormous success with a newly cinephile generation of Austrian baby-boomers and with foreign and local commentators alike. Today, the institution is often named as a beacon of cultural life in Austria, and it enjoys the respect of the international community of film museums and archives.

The convictions and concrete practices by which the Film Museum, in the 1960s and 70s, gained its reputation in the German-language region and beyond, may seem relatively obvious on paper or even 'logical' today – but like most logical approaches they were perceived as 'somewhat radical' by the cultural mainstream, and in part they are still, or have once again become, minority positions in our contemporary cultural cine-patrimoine landscape.

1. For a film museum, the exhibition space is the screen.
2. Film is the most important art form of the 20th century; its results need to be preserved and exhibited with the same amount of physical care, intellectual consideration and perceptual intensity as other works of art.
3. Films are also historical documents and need to be preserved and exhibited as such.
4. In a museum, films need to be shown in a manner that approaches their original shape and integrity: in uncorrupted and undubbed versions, respecting their original screen ratio and speed, and not transferred to other media.
5. The flightiness of mainstream taste and the selective focus on 'classics' need to be avoided if your aim is a serious education in cinema: films need to be exhibited systematically, in extended retrospectives, and they must often be re-seen, in cyclical fashion.
6. As the industrial uses and concepts of film represent only a segment of what the medium is capable of, a film museum must also focus on its non-industrial uses and concepts – and on the human knowledge and aesthetic intensities achieved in these fields.
7. The past and the present of cinema cannot be separated; 'film history' always already includes the most current production and discourse.

This festival's tribute to the Österreichisches Filmmuseum is a great joy for me and all my colleagues. The five-part program can give just a few random glimpses of our current work; it should be seen in context with the various other elements that the Film Museum has contributed to Cinema Ritrovato.

Alexander Horwath

THE MERRY WIDOW

USA, 1924-25 Regia: Erich von Stroheim

■ T. it.: *La vedova allegra*. Sog.: dal libretto di Victor Leon e Leo Stein dell'operetta *Die lustige Witwe* di Franz Lehár. Scen.: Erich von Stroheim, Benjamin Glazer. F.: Ben Reynolds, William Daniels, Oliver T. Marsh. M.: Frank E. Hull. Scgf.: Cedric Gibbons, Richard Day. Int.: Mae Murray (Sally O'Hara), John Gilbert (Danilo), Roy D'Arcy (Mirko), Tully Marshall (barone Sadoja), George Fawcett (Nikita I), Josephine Crowell (regina Milena), Dale Fuller (cameriera di Sally), Albert Conti (aiutante di Danilo), Wilhelm von Brincken (aiutante di campo di Danilo), Don Ryan (aiutante di Mirko), Hughie Mack (locandiere), Ida Moore (moglie del locandiere), Sidney Bracey (domestico di Danilo), George Nichols (portiere). Prod.: MGM ■ 35mm. L.: 3086 m. D.: 130' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

La vedova allegra, grande successo di pubblico e 'miglior film realizzato a Hollywood nel 1926' secondo le critiche d'epoca, segue di due anni il colossale quanto spettacolare crollo di *Greed*, mutilato e smembrato da Irving Thalberg, *tycoon* della Metro Goldwin Mayer. Sarà sempre Thalberg a proporre a Eric von Stroheim *La vedova allegra*, dall'operetta omonima di Franz Lehár. Pur non apprezzando il testo, Stroheim si applica con attenzione al progetto, scrivendo una sceneggiatura molto personale, che ha il pregio di trasformare la limpida aria da operetta in una crudele e feroce satira dell'ambiente mitteleuropeo. Montebianco è il luogo immaginario in cui si svolgono i fatti: nessuna ricostruzione in scala naturale, come era accaduto per la Montecarlo di *Femmine folli* (1921), piuttosto un puntuale *décor* che allude al Montenegro (cui rimanda pure lo stile delle uniformi, disegnate dallo stesso Stroheim). Ritroviamo in *La vedova allegra* il gusto eccessivo di Stroheim per la ricostruzione scenografica: il film è una inesauribile

rassegna di meraviglie architettoniche, pavimenti luccicanti, scalinate sontuose, colonne maestose, divise sfarzose, smodata propensione al dettaglio ornamentale. Tale attenzione per il dettaglio non ci deve ingannare. In *The Merry Widow* (e sempre in Stroheim) la scenografia, l'abito, non sono figli di uno sterile piacere del lusso, ma corrispondono a una vera e propria scelta di regia. L'abito, la scenografia, si definiscono come vero e proprio *habitus*: una forma comportamentale, sociale. Che verrà qui sbeffeggiata, trattata come materiale satirico. In *La vedova allegra* il dettaglio suggerisce un'alterazione, un'irregolarità, una sproporzione, che va trasformandosi in pulsione, motore di azione (il corpo di Sally, le porte monumentali, i crocefissi enormi alle pareti, un foglio di carta moschicida). La sproporzione è un ingrandimento, una dilatazione di senso – ad esempio, l'acuto senso olfattivo che emerge nell'istante in cui osserviamo il letto di Sally coperto da petali di fiori. Da questo punto di vista le scelte stilistiche di Stroheim attivano un regime contrastivo. Si pensi alla lotta tra i bianchi e i neri all'interno dell'inquadratura, al vaporoso flou che circonda il volto di Sally in primo piano, al vapore dell'*eau de toilette* a contatto con la pelle sudata di uomo in divisa. Si pensi al biancore della luce emanata dal volto di Mae Murray cui fa da contrasto la nera movenza marionettistica del principe Mirko. O al salone Chez François è un delirio che oscilla tra il bianco e il nero. Stroheim non dimentica una tagliente vena ironica. Due innamorati sotto una romantica luna; l'abominio e la crudeltà sono qui mostrati insieme alla dolce brezza di una notte luminosa.

Rinaldo Censi

La partitura di *The Merry Widow*

Quando ho accompagnato per la prima volta *The Merry Widow*, anni fa, sono stata colpita dall'adattamento estremamente creativo e inventivo dell'operetta compiuto dal geniale

regista Erich von Stroheim. Mi sono subito accorta che il mio 'semplice' accompagnamento per canto + pianoforte non era all'altezza di un film tanto brillante e intenso. Ho iniziato così a ragionare su una partitura adatta al film e nello stesso tempo ho avuto l'enorme fortuna di ottenere dagli eredi di Lehár il permesso di usare e rielaborare, ove necessario, la musica originale del film. Questa partitura si basa oggi in parte sull'operetta di Lehár e in parte sulla musica da me composta. Mi ha dato la possibilità di integrare nell'accompagnamento le sfumature cupe e satiriche di von Stroheim. La scelta dei punti in cui posizionare i motivi di Lehár è stata una sfida interessante e impegnativa.

Considero molto importante che questo film straordinario possa essere proiettato il più possibile, ed è per me un vero onore esibirmi a Bologna!

Maud Nelissen

The Merry Widow, a huge public success and the "best film made in Hollywood in 1926" according to the critics at the time, came two years after the enormous and spectacular flop of Greed, which had been disfigured and mutilated by the Metro Goldwin Mayer Tycoon, Irving Thalberg. It would always be Thalberg who put forward The Merry Widow (from the Franz Lehár's opera of the same name) to Eric von Stroheim. Although he had not appreciated the text, Stroheim gave the project his full attention, writing a very personal screenplay, which made it possible to transform the project's limpid air into a cruel, savage satire, set in Central Europe. Montebianco is the imaginary place where the story unfolds: there would be no full scale reconstruction, as had been the case for Monte Carlo in Foolish Wives (1921), but rather the accurate decor which alluded to Montenegro (as did the style of the uniforms, also designed by Stroheim). The Merry Widow also contains his excessive tastes in set reconstruction: the film is a limitless showcase of wonderful architecture, shiny floors, sumptuous



ous stairways, majestic columns, ostentatious uniforms and an unrestrained appetite for decorative detail. We must not let these details deceive us. In *The Merry Widow* (as always with Stroheim) the set design and wardrobe are not born out of a sterile love of luxury, but are the result of the director's own choice. The costume and set design can be defined as a real habitus: a behavioural and social form; which was being mocked and treated as material for satire. The details in *The Merry Widow* suggest an alteration, an irregularity, a disproportion becoming an impulse or driving force for the action (Sally's body, the monumental doors, the huge crosses on the walls, a piece of flypaper). The disproportion is an enlargement and an expansion of the senses – for example, the acute olfactory sensation that emerges in the instant we see Sally's bed covered in flower petals. From this point of view, Stroheim's stylistic choices trigger a contrast: the struggle between black and white in the frame, the blurry focus on Sally's face in the foreground, the smell of perfume from the contact with the sweaty skin of a man in uniform. Think of the whiteness of light emanating from Mae Murray's face, which is contrasted with the black puppet-like movement of Prince Mirko; or the *Chez François* salon, the chaos that oscillates between black and white. Stroheim did not forget to include a sharp, ironic vein. Two lovers beneath a romantic moon: the abomination and cruelty are shown here together with the gentle breeze in the moonlight.

Rinaldo Censi

The Music score for The Merry Widow

When I first accompanied *The Merry Widow* years ago, I was totally struck by this highly creative and inventive film adaptation of the operetta, directed by the genius Erich von Stroheim. Immediately I realized that my 'one' piano + singer accompaniment wasn't at all enough to serve this brilliant and intense film. I started a serious quest to develop a suitable score for the film, and at the

same time had the great good luck to get official permission from the Lehár Estate to use and rearrange, where necessary, the original operetta music for the film. This music score is now partly based on the captivating lyrical music of Lehár and partly on my own music. It gave me the opportunity to bring a bit more Stroheimian darkness and satire into the accompaniment. The decision of exactly where to place the Lehár motifs in the film was a very interesting and challenging puzzle to solve.

For me it's very important that this unique film can be shown more and more in the future and it's wonderful and a true honor to perform in Bologna!

Maud Nelissen

DOKFAH NAI MEU MAAN

Thailandia, 2000

Regia: Apichatpong Weerasethakul

■ T. int.: *Mysterious Object at Noon*. F.: Prasong Klinborrom, Apichatpong Weerasethakul. M.: Mingmongkol Sonakul, Apichatpong Weerasethakul. Int.: Somsri Pinyopol, Kannikar Narong, Chakree Duangklao, To Hanudomlap, Duangjai Hirsri. Prod.: Gridthiya Gawee Wong, Mingmongkol Sonakul ■ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione thailandese con sottotitoli inglesi / Thai version with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum ■ Restaurato nel 2013 da Österreichisches Filmmuseum e The Film Foundation World Cinema Project a partire da un internegativo 35mm depositato da Apichatpong Weerasethakul e conservato presso l'Österreichisches Filmmuseum / Restored in 2013 by Österreichisches Filmmuseum and The Film Foundation World Cinema Project from the 35mm internegative on deposit from Apichatpong Weerasethakul at Österreichisches Filmmuseum

Il regista thailandese Apichatpong Weerasethakul, vincitore della Palma d'oro a Cannes nel 2010 per *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, è

oggi uno dei cineasti e artisti visivi più celebrati. Alla fine degli anni Novanta, quando realizzò il suo primo film, non poteva forse prevedere l'incredibile carriera che lo aspettava, ma la dolcezza, l'intelligenza e la stravaganza che oggi siamo abituati ad associare alla sua opera erano già al massimo del loro fulgore. *Dokfah Nai Meu Maan*, prodotto con pochi soldi e girato su pellicola 16mm bianco e nero, con la sua estetica 'low fi' tradisce l'influenza del *cinéma vérité*. L'intreccio turbinoso, tuttavia, è un misto di *fantasy*, *road movie* e *cadavre exquis*, il gioco amato dai surrealisti. Il regista parte da Bangkok per dirigersi verso sud; in viaggio, viene a conoscenza di una storia che ripete poi agli abitanti di un villaggio thailandese perché la elaborino. Negli incontri successivi la storia si amplia e si trasforma fino a diventare un oggetto collettivo, una sorta di fiabesca docufiction (e guarda caso il film si apre con le parole "C'era una volta...").

Il titolo può essere tradotto approssimativamente "Fiore del Paradiso nella mano del Diavolo". *Dokfah* è anche il nome della donna che appare nella storia all'interno del film nel ruolo di insegnante di un ragazzo paraplegico. Il titolo richiama gli intricati melodrammi che affollavano gli schermi thailandesi durante la giovinezza del regista. Nelle mani di Weerasethakul assume però un nuovo significato, trasformandosi in una meta-narrazione epica: "È un film a sé stante, con un titolo che attraversa la nostra percezione come un'astronave aliena. Alla fine, quando un gruppo di scolari riddacchianti inventa la storia di una strega che si trasforma in tigre, si finisce per restare profondamente incantati da questo genere atipico di intrattenimento che potrebbe segnare la nascita di una nuova forma d'arte, il surrealismo rurale. Il film di Weerasethakul è come un pezzo di musica da camera che lentamente e sapientemente si dilata in un movimento sinfonico" (Elvis Mitchell, "The New York Times").



Dokfah Nai Meu Maan

Le modeste circostanze produttive del film hanno reso il restauro particolarmente urgente. La pellicola invertibile 16mm originale è andata perduta e si è dovuto ricorrere all'internegativo per ingrandimento a 35mm contenente sottotitoli inglesi permanenti. Questa fonte è stata sottoposta a scansione e a restauro digitale: la polvere, i graffi e altri segni visibili sono stati rimossi mantenendo intatti l'aspetto (e i difetti) del materiale di partenza. La correzione digitale del colore si è svolta nel laboratorio LISTO di Vienna. Il negativo 35mm della colonna sonora ottica è stato trasferito al laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna e sottoposto a restauro digitale alla Technicolor Ltd di Bangkok. L'intero processo si è svolto in stretta collaborazione con Apichatpong Weerasethakul e completato nel giugno 2013. I risultati sono un nuovo internegativo 35mm e un negativo di conservazione della colonna sonora ottica, un DCP

per le proiezioni digitali e una nuova copia di proiezione 35mm.

Oliver Hanley, Alexander Horwath

Thai director Apichatpong Weerasethakul, winner of the 2010 Golden Palm for Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, is one of the most acclaimed filmmakers and visual artists today. When cobbling together his first feature during the late 1990s, he may not have foreseen the incredible arc his career would take, but the sweetness, intelligence and extravagance that we now associate with his oeuvre was already in full bloom. Mysterious Object at Noon was produced on a shoestring, shot on 16mm black and white stock, and its 'low fi' visuals betray the influence of cinéma vérité. The whirlwind narrative, however, is a mix between Road movie, Fantasy and corps exquis – a game played by the French surrealists. Starting in Bangkok, the filmmaker journeys south; along the way, he hears a story

which he later repeats to a group of Thai villagers so they may flesh it out. With each further meeting, the story expands and mutates, until it becomes a collective object – a kind of docu-fiction fairytale (appropriately, the film opens with the words, "Once upon a time...").

The original title, Dokfah Nai Meu Maan, roughly translates as "Heavenly Flower in Devil's Hand". 'Dokfah' is also the name of the woman who appears in the story-within-the-film as a teacher to a young paraplegic boy. The title is reminiscent of the overwrought melodramas that populated Thai cinema screens during the filmmaker's youth. In Weerasethakul's hands, however, it gains a new meaning, inaugurating a new kind of epic – and of meta-narrative: "It's a film unlike any other, complete with a title that sounds like a remark that would result from a U.F.O. sighting. By the end, when a group of giggling schoolchildren start a new anecdote about a witch who becomes a tiger, you're likely to be utterly

enchanted by this unique dish of entertainment that may be the beginning of a new art form: Village Surrealism. Mr. Weerasethakul's film is like a piece of chamber music slowly, deftly expanding into a full symphonic movement" (Elvis Mitchell, "The New York Times").

The film's modest production circumstances accelerated the need for its restoration. The original 16mm camera reversal element is lost, so the next best element was used as a source: the 35mm "blow up" internegative containing burned-in English subtitles. It was scanned and digitally restored, with dust, scratches and other visible marks removed while keeping the specific look (and defects) of the source material intact. Digital colour grading took place at the LISTO laboratory in Vienna. The 35mm optical soundtrack negative was transferred at L'Immagine Ritrovata laboratory in Bologna and digitally restored at Technicolor Ltd in Bangkok. The entire process was conducted in close collaboration with Apichatpong Weerasethakul and completed in June 2013. The results are a new 35mm internegative and optical soundtrack negative for preservation, a DCP for digital cinema screenings, and a new 35mm projection print.

Oliver Hanley, Alexander Horwath

MONUMENT FILM

Austria, 2012

Un'opera di Peter Kubelka

■ 35mm: *Arnulf Rainer* (1960, L.: 177 m. D.: 7') e *Antiphon* (2012, L.: 177 m. D.: 7'). Durata totale / Total duration: ca. 90', incluse le introduzioni del regista / including introductions by the filmmaker. Bn. ■ Da: Peter Kubelka, Vienna

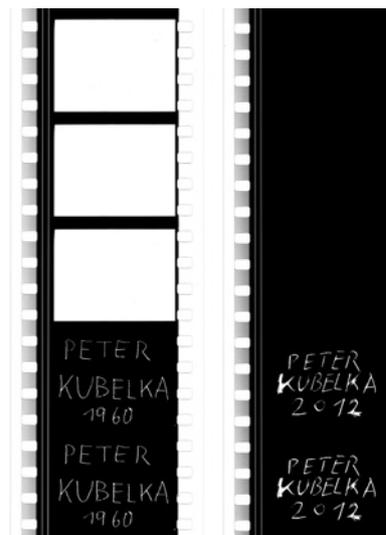
"Amo il mio mezzo espressivo e lo uso come una nave per raggiungere luoghi in cui non sono mai stato, o nessuno è mai stato prima, e dove ogni scoperta è interessante a priori. Ho realizzato *Arnulf Rainer* senza sapere esattamente come sarebbe apparso sullo scher-

mo perché non avevo la possibilità di proiettarlo o guardarlo a un tavolo di montaggio: non potevo permetterme- lo. Allora ero molto povero. E come spesso accade, quando si è poveri si è anche più coraggiosi perché non si ha niente da perdere" (Peter Kubelka).

In *Arnulf Rainer*, il 'film metrico' più famoso di Peter Kubelka, il mezzo espressivo è magnificamente ridotto alle sue quattro componenti essenziali: luce, buio, silenzio, suono. A cinquantadue anni di distanza il regista ha deciso di produrre un seguito del film. Non è stata una scelta arbitraria: oggi l'esistenza stessa del cinema analogico è gravemente minacciata da quella che Kubelka considera un'"acquisizione ostile" da parte della tecnologia digitale nell'ambito della produzione e della proiezione dei film. Il co-fondatore dell'Österreichisches Filmmuseum ha dunque sentito la necessità di tornare a quei quattro elementi fondamentali riflettendoli specularmente. Da amante della musica, Kubelka ha intitolato il film *Antiphon*, termine che si richiama alla forma musicale basata sull'alternanza di due voci e che deriva a sua volta dal greco *antiphōnos* ("che suona in risposta"). Ciò che in *Arnulf Rainer* era nero in *Antiphon* è bianco, dove c'era il suono c'è il silenzio (e viceversa).

Antiphon fa non solo da contrappunto ma anche da complemento al film precedente: insieme essi sono alla base di un'installazione – *Monument Film* – che si apre con la proiezione di *Arnulf Rainer* e prosegue con quella di *Antiphon*. Nel secondo movimento della performance, i due film sono proiettati uno accanto all'altro e infine uno sopra l'altro, fondendosi in uno spazio condiviso dominato dallo sfarfallio delle lampade dei proiettori.

Il carattere monumentale dell'opera è sottolineato dal ruolo assegnato all'apparato di proiezione. L'opera e il suo mezzo finiscono per coincidere. I proiettori 35mm, liberati dalla cabina, vengono collocati tra gli spettatori. Gli altoparlanti sono posti davanti e non dietro allo schermo.



Monument Film

Descritto dal suo creatore come un "appello a tener duro" in un mondo nel quale l'obsolescenza (in questo caso del cinema analogico) economicamente e ideologicamente indotta è troppo spesso considerata un fenomeno 'naturale', *Monument Film* porta in primo piano la materialità della celluloido. L'alternanza di bianco e nero richiama il processo negativo-positivo che è alla base della duplicazione fotografica analogica. La fisicità della pellicola viene esposta sullo schermo e nello spazio visivo. Proiezione dopo proiezione, sulla pellicola si accumulano graffi, sporco, polvere e altri segni, ricordando allo spettatore che il cinema non è solo un'arte plastica ma anche una performance che ha per palcoscenico la 'scatola nera' del grande schermo.

Oliver Hanley

"I love my medium, and I use it as a ship to go on a journey to places that I haven't been to, or nobody has ever seen before, and whatever will be found there is fine. I made my film *Arnulf Rainer* without having a precise idea of what it would look like on the screen, because I couldn't project it or look at it on an editing table, because I had no means. I was very poor back then. And as with almost everything, when you are poor, you are more

courageous because you have nothing to lose" (Peter Kubelka).

The most famous of Peter Kubelka's 'metric films', Arnulf Rainer saw the medium of film magnificently stripped down to its four essential components: light, darkness, silence and sound. His decision to finally produce a follow-up film 52 years later was not an arbitrary one: with the existence of analogue film severely threatened by what Kubelka observes as the "hostile takeover" of digital technology within film production and exhibition, the original co-founder of the Österreichisches Filmmuseum felt the need to return to those same four basic elements, reversing them in the process. Music-aficionado Kubelka named the resulting film *Antiphon* after the call-and-response musical form, itself deriving from the ancient Greek words for "opposite voice". What was black in Arnulf Rainer is white in *Antiphon*, where there was once sound now there is silence (and vice versa).

Antiphon serves not only as a counterpoint but also as a companion piece to

the earlier film. Together they form the basis of a 'projector performance' – Monument Film – which begins with a solo projection of Arnulf Rainer, followed by *Antiphon*. In the second movement of this event, the two films are screened side-by-side. And as a finale, they are screened on top of each other, melting into one another in a shared space, leaving the flicker of the projector lamps as the dominant visual element.

The monumental character of the work is also emphasised by the incorporation of the projection apparatus within the performance. Work and 'working system' become one and the same. The 35mm film projectors are freed from the booth and placed amongst the rows of spectators. The speakers, meanwhile, are situated in front of the screen, rather than being hidden away behind it.

Described by its creator as a "call to dogged resistance" in a world where economically and ideologically forced obsolescence (in this case, of analogue film) is much too easily viewed as a 'natural' phenomenon, Monument

Film brings the materiality of the celluloid medium to the fore. The alternating black and white stretches recall the negative-positive process that forms the basis of analogue photographic duplication. The physicality of film is laid bare on the screen, and in the viewing space itself. With each successive projection, new instances of scratches, dirt, dust and other marks accumulate on the film strip, thereby reminding the viewer that as well as being a plastic art, film is still very much a performance art, with the cinema's 'black box' as its stage.

Oliver Hanley

DAS TEUFELCHEN

Germania, 1917 Regia: Dr. R. Portegg
(Rosa Porten, Franz Eckstein)

vedi pag. 1 see p. 50

THE CLOCK, OR: 90 MINUTES OF FREE TIME

1/48"

Messico, 2008

Un film di Jorge Lorenzo Flores Garza

■ 35mm. D.: ca. 1'. Bn ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN

Germania, 1912-14

■ Prod: Gaumont ■ 35mm. L.: 20 m (frammento). D.: 2' a 16 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie Tedesche / German intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

THE CASE OF LENA SMITH

USA, 1929 Regia: Josef von Sternberg

■ 35mm. L.: 107 m (frammento). D.: 5' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

NOTES ON FILM 03: MOSAIK MÉCANIQUE

Austria, 2008

Un film di Norbert Pfaffenbichler

■ 35mm. D.: 9'. Bn ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

HA.WEI. 14. MÄRZ 1938

Germania, 1938

■ 16mm. L.: 110 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

SPARE TIME

GB, 1939

Un film di Humphrey Jennings

■ 35mm. D.: 15'. Bn. ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

YOURS

USA, 1997 Un film di Jeff Scher

■ 35mm. D.: 4'. Col ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

RECREATION

Francia-USA, 1956-57

Un film di Robert Breer

■ 16mm. D.: 2'. Col ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

SCHWECHATER

Austria, 1958 Un film di Peter Kubelka

■ 35mm. D.: 1'. Col ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

ANTHEM

Thailandia, 2006

Un film di Apichatpong Weerasethakul

■ 35mm. D.: 5'. Col. Versione thailandese con sottotitoli inglesi / *Thai version with English subtitles* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

ROLLER COASTER RABBIT

USA, 1990 Regia: Rob Minkoff

■ 35mm. D.: 8'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

THE PRESENT

USA-Svizzera, 1996

Un film di Robert Frank

■ 35mm. D.: 24'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Perché questo tipo di programma?

La scelta di collocare uno accanto all'altro nella programmazione di una serata film diversi per epoca, genere, formato e visione estetica ha precedenti numerosi e autorevoli. Eppure è ancora considerata un approccio 'sperimentale' e perfino irritante, soprattutto negli ambienti in cui la cinefilia si associa più o meno fedelmente al cinema narrativo e di finzione stringendo segreti legami con l'industria che produce questi film. Anche se tali cinefili spesso attaccano l'industria identificandola con il nemico della vera arte cinematografica, non riescono comunque a prescindere da essa. La loro ossessione per i 'migliori film di sempre' (o 'di questo mese') produrrà sempre elenchi di lungometraggi narrativi prodotti dalle grandi case cinematografiche, con l'aggiunta magari di un documentario. E se tra cent'anni i ruoli e le funzioni, le ambientazioni e le connotazioni storiche del mezzo cinematografico fossero identificate altrove? E se la ricchezza prodotta in 120 anni di cinema risiedesse non tanto nei singoli prodotti pensati per soddisfare una necessità di 'svago', quanto nel dialogo tra oggetti filmici che venivano considerati 'troppo brevi', 'troppo densi', 'troppo poco commerciali' o 'troppo intensi'?

In cosa consiste questo programma?

The Clock è il tentativo un po' surreal-populista di narrare una storia del Ventesimo secolo. Di fatto riassume tre diverse visioni della temporalità cinematografica. 1. Parla del tempo libero, un'area della vita solitamente associata con la frequentazione delle sale cinematografiche. 2. Guarda all'età del cinema, un periodo transitorio che produsse anche nuove visioni della storia e della memoria, nozioni che – proprio come il cinema – stanno rapidamente sbiadendo. 3. Celebra il nostro imprigionamento nel 'tempo del film' quando sperimentiamo il meccanismo della proiezione in sala (la specifica durata di un film), il suo

irrevocabile avanzare alla frequenza di n fotogrammi al secondo.

Nel loro scorrere, questi dodici film trasudano follia, mistero e gioia, dialogano tra loro, con il cinema, con il passato e con il presente. Da un'immagine fissa circondata da un'oscurità in movimento alla conferma della fissità attraverso il movimento; dagli attori e dagli spettatori pre o proto-cinematografici a Chaplin e Hitler quali attori dell'iper-cinema e del 'cinema ritrovato' di oggi; dalle attività ricreative alla vigilia (e nel mezzo) della Seconda guerra mondiale alla reinvenzione del tempo libero (e dell'estasi indotta dalla birra) da parte degli artisti sperimentali del dopoguerra; dai mondi circolari dello spettacolo e della fuga dalla realtà al luogo in cui ogni fuga deve necessariamente concludersi; dalla memoria conservata alla memoria sradicata, e viceversa.

Alexander Horwath

Why this sort of program?

The curatorial approach of placing films of different types and backgrounds alongside each other in an evening's program, freed from their traditional groupings by era, genre, format, aesthetic, etc., has had a long and influential history. Nevertheless, it is still viewed as an 'experimental' or even irritating approach in many quarters. I'm speaking of those quarters where the culture of cinephilia is more or less monogamously attached to narrativefictional filmmaking and, therefore, secretly invested in the industry that produces these films. Although such cinephiles often attack the industry as the enemy of 'real film artists', they can still only imagine an industry-based film art. Their search for the 'best films of all time' (or 'of this month') will always result in a list of feature-length, industry-produced narrative films, sometimes with one token documentary thrown in. But what if, a hundred years from now, the roles and functions, the essential 'locations' and historical markers of the film medium will be detected elsewhere? What if the actual riches generated by



The Case of Lena Smith

120 years of cinema reside not so much in the individual products intended to satisfy the need for an 'evening of entertainment', but in all those open-ended conversations between film artefacts that used be seen as 'too small', 'too dense', 'too un-entertaining' or 'too intense'?

What is this program?

The Clock is a somewhat surreal-populist attempt at telling a story of the 20th century. In a more serious vein, it relates to three different notions of cinematic temporality. 1. It talks about leisure or 'free time' – a realm of life usually regarded as the province of movie-going. 2. It addresses the 'time of film' – a passing

era that also produced new concepts of history and memory, both of which (like film itself) are now becoming more tenuous by the nanosecond. 3. It celebrates our imprisonment in 'film time' when experiencing the clockwork of a theatrical projection – the distinct duration of a film, its irrevocable passing at a specific pace of X frames-per-second.

While they pass, these 12 films also exude madness, mystery and joy, with numerous doorways and exits as far as their capacity for conversation is concerned – they are in dialogue with each other, with cinema as such, and with the outer limits of the past and the present. From a single still image in the midst of moving

blackness to a demonstration of stillness via movement; from pre- or proto-cinematic actors and audiences to Chaplin and Hitler as actors in the hyper-cinema and 'found cinema' of today; from leisure activities on the eve (and in the middle) of World War II to the reinvention of recreation (and of beer-fueled ecstasy) by postwar avant-gardists; from the endlessly circular worlds of entertainment and escapism today to the place where each escape must end; from memory preserved to memory eradicated, and back again.

Alexander Horwath