

BOOKS

Regulations of the third international experimental film competition

1
In order to encourage free artistic creation and the spirit of research, the Royal Film Archive of Belgium is organizing another International Experimental Film Competition.

2
This Competition, the third one, will take place at Knokke-Le Zoute, from December 26th 1963 to January 2nd 1964.

3
The term experimental film will be interpreted as embracing all works created for cinema or television, which give evidence of an effort to regenerate or extend the film as a medium of expression.

4
Two juries, one entitled a selection Jury and the other entitled a competition Jury will be appointed by the Board of Directors of the Royal Film Archive of Belgium.

5
The third Experimental Film Competition will be restricted to films not previously shown.
The selection Jury may however accept little-known films which have already been presented at other international exhibitions or even shown to the public, provided they were completed since the second Experimental Film Competition in 1958 and that their experimental interest remains valid.

6
Each competitor may enter one or several films, 16 mm or 35 mm, standard picture or wide screen, sound or silent.

For 35 mm sound films, combined prints (picture and optical sound on the same film) must be submitted.

Prints of 16 mm sound films may be either combined (picture and sound, optical or magnetic, on the same support) or separate (picture and magnetic sound on separate 16 mm copies).

7
For each film entered, a questionnaire, as shown below, will have to be completed and addressed to the Royal Film Archive of Belgium by October 1st 1963 at the latest.

Together with this questionnaire must be forwarded the text of the dialogue or commentary on the film and some stills for press purposes. Extra copies of the questionnaire will be sent on request.

8
A registration fee must be paid to the Royal Film Archive of Belgium for every film entered, namely 500 belgian francs (10 dollars USA) for films of 40 minutes or less, and 1.000 belgian francs (20 dollars USA) for films with a running time of more than 40 minutes.

9
Films must be sent to arrive in Brussels by November 1st at the latest. Transport and insurance expenses, to and from Brussels, must be borne by the producer.

The Royal Film Archive of Belgium will bear the costs of storage and insurance of the copies during their stay in Belgium.

In the event of any copy being lost or damaged, the responsibility of the Royal Film Archive of Belgium will be limited to the cost of printing a new copy.

10
The selection Jury will decide whether the films entered comply with article 3 and will select those to participate in the Competition. Films submitted to the selection Jury may be accom-

panied by a statement of the maker's intentions.

11
The competition Jury will make the following awards:

Grand prix Gevaert of 250.000 belgian francs (5.000 dollars USA);

Prix Bell Telephone of 100.000 belgian francs (2.000 dollars USA);

Prix Baron Lambert of 100.000 belgian francs (2.000 dollars USA);

Prix Comte de Launoit of 100.000 belgian francs (2.000 dollars USA);

Prix Solvay of 100.000 belgian francs (2.000 dollars USA);

Prix Radio-Télévision Belge of 100.000 belgian francs (2.000 dollars USA) awarded to an experimental film made for television;

Prix Belgische Radio en Televisie of 100.000 belgian francs (2.000 dollars USA) awarded to an experimental film made for television.

The award of all these prizes is obligatory. None of them may be divided.

12
The organizers reserve to themselves the right to present a short excerpt from any of the entered films, for use in television programmes dedicated to the Competition.

Furthermore, the Royal Film Archive of Belgium reserves to itself the right to organize, during the month of Januari 1964, five non-commercial showings of the prize-winning films.

13
A copy of each of the prize-winning films must be deposited at the Royal Film Archive of Belgium which undertakes not to make any public use of these copies without the express permission of the copyright-owners.

14
Participation in the Competition implies acceptance of the present regulations.
The organizers will decide on all matters not provided for in these regulations.
The decisions of the organizers and the juries are final.

het onzuivere van het woord experimenteel aanduiden en meteen aanvaarden dat het onmogelijk blijkt hiervoor een betere of nauwkeuriger uitdrukking te vinden.

Tijdens de laatste beraadslaging heeft de selectiejury er de aandacht op gevestigd dat de meerderheid

der juryleden de esthetische en experimentele eigenschappen van de film *Flaming creatures* van Jack Smith (V.S.A. 1963) hebben erkend, doch zij moesten meteen allen aanvaarden dat deze film om wille van de belgische wetgeving onmogelijk kan vertoond worden.

The work of the selection jury

The selection jury, exclusively Belgian and the members of which you will find opposite, has held 39 viewing sessions totalizing 117 hours of projection (every evening for over a month and supplementary sessions

in the afternoon Saturdays and Sundays).

Of the 364 films viewed, it has chosen 107 which are distributed geographically as follows:

U.S.A.	47 films chosen (of 143 films screened)
France	15 films chosen (of 46 films screened)
Germany	10 films chosen (of 30 films screened)
Japan	7 films chosen (of 9 films screened)
Great Britain	5 films chosen (of 23 films screened)
Belgium	4 films chosen (of 29 films screened)
Canada	4 films chosen (of 5 films screened)
Switzerland	3 films chosen (of 6 films screened)
Holland	2 films chosen (of 14 films screened)
Sweden	2 films chosen (of 7 films screened)
Czecho-Slovakia	1 film chosen (of 9 films screened)
Austria	1 film chosen (of 5 films screened)
Hungary	1 film chosen (of 2 films screened)
Italy	1 film chosen (of 5 films screened)
Mexico	1 film chosen (of 3 films screened)
Poland	1 film chosen (of 3 films screened)
Venezuela	1 film chosen (of 1 film screened)
Jugo-Slavia	1 film chosen (of 3 films screened)

Thirteen countries were completely eliminated.

As in 1958, the jury's regulations provided that the acceptance of a film needed less votes than his refusal, which means that in case of equality of votes the film was accepted, the jury estimating it more serious to prevent a film from participating in the competition than leaving out a film when its experimental character might be arguable. A maximum limit of 30 hours of screening had been fixed for the competition, but the jury could not bring himself to do it, and the films finally chosen totalized nearly 34 hours. Even this result was only reached after 10 hours of debate (from 7 in the evening till 5 in the

morning). The discussions, of course, dealt with the experimental quality of certain films, but also and principally with the signification of the word experimental itself. An eternal question of which other echoes may be found on the blue pages which follow and which state opinions expressed by the juries as well as by certain participants in the competition of 1958. We note, once more, the inadequacy of the term experimental and at the same time the impossibility of finding a better or less vague expression.

During its final deliberation, the selection jury decided to state expli-

city that the majority of its members recognized the aesthetical and experimental qualities of the film Flaming creatures by Jack Smith (U.S.A., 1963), but had to ascertain unanimously that the showing of it was impossible in regard to Belgian laws.

A l'issue de la compétition de 1958, quelques questions ont été posées à certains participants et aux membres des jurys. Voici quelques fragments des réponses à deux de ces questions. On verra qu'elles n'ont rien perdu de leur actualité.

Na de competitie van 1958, werden de deelnemers en de leden van de jury's geraadpleegd. Zie hier gedeeltelijke antwoorden op twee vragen. Ze hebben blijkbaar iets aktueels.

After the competition in 1958 some questions were put to a number of people in the audience, among them members of the competition jury. Here follow some fragments of the answers received to two of the questions. You will see that they are still valid.

Question : Une définition plus précise du film expérimental s'est-elle dégagée de la compétition ? Le choix du terme « expérimental » fut-il heureux ?

Vraag : Is na de competitie een nauwkeuriger bepaling van het concept « experimentele film » tot stand gekomen ? Is de keuze van het woord experimenteel te verdedigen ?

Question : Has the competition resulted in a more precise definition of the experimental film ? Was the term « experimental » a good choice ?

Alexandre Alexeïeff : Les critères du film expérimental (...) se cristalliseraient, semble-t-il, autour de l'originalité de l'œuvre (« origine » étant pris au sens de « source »). Mais n'est-ce pas là le caractère de toute œuvre d'art authentique ? Toute œuvre d'art véritable ne tire-t-elle pas sa valeur de son invention et de sa singularité ?

Raymond Borde : Peut-être. En définitive, le film expérimental a un double caractère : il est spectacle (pour le différencier du film scientifique, technique, spécialisé, et pour souligner qu'il s'adresse en théorie à tous les spectateurs), mais il est un spectacle inhabituel, scandaleux, insolite, trop ancien (ce qui le distingue de la simple avant-garde) ou au contraire trop nouveau, trop fidèle à des formes d'expression valables, mais abandonnées, ou au contraire trop précurseur.

Le choix du terme « expérimental » fut heureux, faute de mieux. D'ailleurs, si la compétition de Bruxelles avait lieu chaque année, elle finirait par donner un sens précis à ce mot expérimental, qui jouerait le rôle d'un **concept opérationnel**.

Paul Davay : Le qualificatif « expérimental », pris isolément, était assez vague. Pour preuve, le nombre de concurrents qui se sont mépris sur sa signification exacte. « **Expérimental et poétique** » (Knokke, 1949) laissait moins de doutes. Mais d'autre part, comment, dans un règlement, définir le cinéma expérimental ? le cinéma poétique ? Il me semble que cette définition est impossible a priori, et même

a posteriori, ce n'est que maintenant que l'on arrive à circonscrire ces notions d'une façon quelque peu plus précise. En fin de compte, il eût suffi, peut-être, de terminer la définition telle qu'elle figure au 3^e du règlement, par « qui témoigne d'une tentative de renouvellement esthétique » plutôt que « d'une tentative de renouvellement ou d'élargissement de l'expression cinématographique ». Parbleu, on sait bien qu'il s'agit de cinéma et pas d'autre chose.

André Farsch : Hoewel het woord « experimenteel » met betrekking tot de film wel altijd omstreden zal blijven, kan men — generaliserend — onder een experimentele film verstaan : een filmwerk, waarbij de regisseur, onafhankelijk van een bepaalde publiek smaak, onafhankelijk ook van commerciële doeleinden, op autonoom filmische wijze heeft kunnen uiting geven aan een in hem levende spanning (van welke aard ook). Het is duidelijk, dat deze artistieke vrijheid een verruiming en verdieping van de zelfstandige filmexpressie tot gevolg kan hebben, die voor de filmkunst van onschatbare waarde kan zijn. Hierin schuilt de grote betekenis van het cinematographisch experiment. En in deze zin was de keus van het woord « experimenteel » voor de internationale film competition dan ook op zijn plaats.

Cynthia Grenier : I believe that « Experimental » is perhaps not the most happy choice for a word to describe this genre of film. By its very definition, it implies a false emphasis on the

original and leads the spectator to expect novel technical devices or innovations. A term such as « Free Cinema » although it has certain connotations in England, might better suit the actual nature of films presented.

John Grierson : I here was much concern on the jury about the definition of experimental. The difficulty was that some of us thought that any film of any creative sort whatever was bound in its nature to be something of an experiment. On the other hand, so long as there is this wider definition of the word experiment it is good to keep it.

Hilary Harris : There is no question of choosing the title « Experimental film ». That is the name. The name that has sprung up for a purely visual kind of film. In 15 years perhaps it will have a different title, but in the meantime it is provocative name for a blundering, courageous, wonderful baby of the arts. (...) It is a film within whose form we find a new conception, a new method of expression. And in fact that new method is largely in the using of images for their purely visual impact and value. An experimental film communicated through a form which is shaped by a more purely visual experience than in any other kind of film. Its form is born out of a new organization of seeing. (...) A typical experimental film has no story or literal message. Its message or meaning is solely with the eyes. As is so often the case with the dance, painting and photography. It is possible to read the book or scenario from which a dramatic film has been made and to understand and to even feel the same message which is in the film. This close literary counterpart is quite non-existent in the experimental film as it also is with dance and painting.

Wilhelm Herrmann : Ich glaube nicht, dass das Wesen des Experimentalfilms durch den Wettbewerb genauer definiert worden ist, da die technischen Möglichkeiten zu experimentieren immer

mehr zusammenschrumpfen, bis sich wahrscheinlich einmal das Wort Experiment nicht mehr auf die Technik sondern nur noch auf den Gegenstand des Films beziehen lassen wird. (...) Da das sogenannte filmische Experiment heute immer irgendwie epigonal anmutet, habe ich (...) das Wort « Outsider-Film » anstatt « Experimentalfilm » gewählt.

John Huntley : The choice of the word « experimental » is satisfactory but it should be subject to wider interpretation. Sometimes it seemed to have been interpreting as meaning — if the selection jury could not understand the film then it was experimental.

Norman Mc Laren : The word « experimental » in English is far from perfect — it suggests too much of the incomplete test or tentative piece of research rather than the finished work of art. However, I cannot suggest any other English word that is more suitable. « Avant-garde » is in some ways more accurate, but perhaps it has to be ruled out because of historical associations. The « free film » does not strike me either as particularly apt.

Gordon Malthouse : The competition did not bring out a more precise definition of experimental film for me, but I did not expect it to. I do not think the word « experimental » a good choice, but it is very difficult to think of even an adequate alternative. Perhaps « creative cinema »?... One objection to this is the implication that anything not so labelled is ipso facto non-creative, but the same objection — though to a less degree — could be urged against « experimental ».

Man Ray : Already at the time of the jury's convocation I had expressed my disapproval of the word experimental. Once a film is produced it becomes a definite realization. The experimenting is then being made by the spectator or the jury in their acceptance or rejection of the film. I should call such films « individual or free-lance films ».

Amos Vogel : I did not expect the competition to bring about a more precise definition of the term « experimental film » — nor did it do so in my opinion. I have never been happy with the word « experimental », yet I use it conti-

nuously, since neither I nor others here have ever been able to arrive at a more satisfactory term. However, we also use the term « avant-garde » and often refer to « independent film makers ».

Question : Fallait-il montrer des expériences ratées ou fallait-il demander au jury de sélection de les écarter ?

Vraag : Moesten mislukte experimenten vertoond worden, of moest de selectiejury ze afwijzen ?

Question : Was it right to show failures or should the selection jury have discarded them ?

Alexandre Alexeïeff : Tout film, considéré aujourd'hui comme classique, a été « expérimental » dans quelque sens lors de sa parution. Le champ d'action de la compétition devrait donc s'élargir jusqu'à l'intégration du critère « expérimental » dans le jugement porté sur tout film. (Qui n'est pas pour demain). Cet élargissement ne doit pas exclure les soi-disant « échecs » : ce qui paraît sur-le-champ un échec peut l'être non pour l'artiste, mais pour ses juges, du fait même de la nouveauté du critère proposé par l'artiste. Ceci n'exclut pas une discipline d'indifférence à la perfection d'exécution que le jury doit s'imposer quant à la sélection des œuvres admises à la compétition. (Cette perfection étant une valeur, certes, mais industrielle — non artistique).

Raymond Borde : Oui, absolument. En ce domaine, un échec est aussi important qu'une réussite. Il comporte une série de leçons. Il est paradoxalement fructueux.

A.J. Cauliez : L'échec est presque un signe mystérieux : il sanctionne une expérience (rater un film conformiste est le comble de la maladresse et de l'ignorance). Autrement dit, un film expérimental réussi n'est déjà plus expérimental : c'est un « produit » exploitable... Un échec original est plus utile qu'un succès banal.

Paul Davay : Il est très peu d'expériences qui n'aboutissent pas à un échec. Cela est normal. Montrer les échecs fructueux, qui ouvrent de réelles perspectives, est toujours intéressant. Le rôle d'un jury de sélection est de les retenir, en même temps que les

quelques essais accomplis qui ne sont pas des redites.

J. de Vaal : It is difficult to find an objective standard for « failures », for every selection jury (and audience) has its own taste and preferences. So I am convinced that there are still interesting experimentals to be found among the films the jury refused.

John Grierson : Several films in our view should not have been presented. Or accepted. There is a point where you expect in an international festival some maturity of approach, as well as some maturity of execution. Several films were very slight in approach and even frivolous. On the other hand where there was maturity of approach, we didn't at all mind a certain amateurism in execution. The n° 1 test is maturity of approach.

John Huntley : Some kind of initial selection is essential and one must rely on the jury for that.

Norman Mc Laren : As to whether the selection jury should have rejected some of the films which proved to be « failures », I can only say that such a jury cannot be expected to be infallible and the fact that some « failures » got into the final was, in my view, a good thing — if only because it helped to give the public and the final jury a more precise idea of the average quality of the films submitted.

Man Ray : Who can decide which experiences are failures ? And did not the selection jury discard some film which might have found favor with the official jury ? In that case then the official

jury was superfluous ; the selection jury could just as well have made the final awards. Such action could not have been more arbitrary than was, in the opinion of many, the decisions of the official jury. I cannot imagine why an international jury is fairer than a local one. It might be more controversial but in this particular case the international jury was surprisingly unanimous.

A.D. Segaller : I think one or two only of the complete failures should have been left in the competition as a dreadful warning to others. The selection jury should certainly have refused far more than they did. For example, I should have thought no one really wanted to sit through 40 minutes of silent, fast-cut, violently-moving images none of which appeared to tell one anything.

Ludwig Thomé : Es ist selbstverständlich, dass bis zu einem gewissen Umfang *misslungene* Experimente dann vorgeführt werden

sollen, wenn sie in irgendeiner Weise *Neues* bringen oder sonst als « interessant » erscheinen. Die Auswahlkommission sollte bemerkenswerte Fehlschläge nicht zurückweisen, indessen mit der Zulassung eine Begründung geben, warum diese erfolgte.

Amos Vogel : I think the function of the selection jury should not only be to eliminate the obviously non-experimental films, but to be very liberal regarding which of the experimental films should be shown. To put it differently, I do not mind at all having seen the « failures ». In any case, while some of the films were failures in everyone's opinion, others (including prize winners) were considered very definite failures by some but important films by others. The possibility of disagreement even between specialists indicates very clearly that the initial choice of films by the selection jury must be as liberal as possible in order to avoid the rejection of a possibly significant work.

Donateurs des prix
Schenkers van de prijzen
Prizes donated by

Gevaert Photo-Producten, N.V. (Grand prix / Grote prijs / Grand prize :
5.000 \$ U.S.A.) *Parallelisme (70)* *Brooks - Pearl (68)*
Bell Telephone Manufacturing Company (Prix / Prijs / Prize : 2.000 \$ USA)
Le Baron Lambert (Prix / Prijs / Prize : 2.000 \$ USA) *twice a man (49)*
Le Comte de Launoit (Prix / Prijs / Prize : 2.000 \$ USA) *le my (18)*
Solvay et C^o (Prix / Prijs / Prize : 2.000 \$ USA) *renaissance (105)*
Belgische Radio en Televisie (Prix / Prijs / Prize : 2.000 \$ USA) *Nadine (93)*
Radio-Télévision Belge (Prix / Prijs / Prize : 2.000 \$ USA) *A tout premier (88)*

014 Blue Moses

*Force in Force.
Felsward. Film des heim
in will.*

1962/U.S.A.

P. Adams Sitney, Film Makers Cooperative, 414, Park Avenue South, New York City, N.Y., U.S.A.

Direction, script, adaptation, dialogue, commentary, photography and editing: Stan Brakhage / Voice and cast: Robert Benson

16 mm / Optical sound / Standard screen / 11 min. / 24 frames-sec. Language: English / Black and white / Real life

A manifesto of film epistemology in the form of an actor in conflict with the camera eye. « A meat enigma » — Michael McClure.

015 The doors

*misérable Zuhilfener jenseits
junges Glucke. Theres.
Lange, langweilige Transparenz.
Bell!*

1963/U.S.A.

Arnold Gassan, 1460 Lipan Street, Denver 4, Colorado, U.S.A.

Direction, photography, art direction and editing: Arnold Gassan
Script: A. Gassan, G. Blaisdell (critical assistance) / Music: De Wain Valentine / Voices and cast: Richard Collier, Barbara Klein

16 mm / Optical sound / Standard screen / Approx. 950 feet
Approx. 27 min. / 24 frames-sec. / Language: English / Black and white / Real life

« The Doors » is a filmic story, conceived as a series of images which evoke the awareness of horror one feels at a degeneration. The story hardly exists in a verbal equivalent. Two young people destroy one another, yet no blood is shed.

The actions are apparently simple, obvious, and effortless. There has been an avoidance of obvious or heavy symbolism.

The scenes are very nearly real time. In 25 minutes of film a man is reduced to the status of a dependent infant. The film is a comment on the American scene, filmed by a filmmaker with the most economical photographic means as a comment on his contemporaries. The camera was faithfully used, to paraphrase Minor White, to see the actions envisioned by the creator of the film as with the apparent innocence of a bystander. The « person » of the camera is scrupulously maintained. There is no technical trickery, no striving after superfluous effects. With the exception of 5 or 6 lap dissolves the editing was planned as a series of straight cuts.

016 U.S. highball

*Eisenbahn in amerik. Landschaft.
Pollogophonie. Sänge! mit W
Glasscheiben + 14 gelb*

1963/U.S.A.

Madeline Tourtelot, 2719, Sheridan Road, Evanston, Illinois, U.S.A.

Production, photography, art direction and editing: Madeline Tourtelot / Direction of music, script, music and concept: Harry Partch / Voices and musicians: Harry Partch, Dick Borden, Mervin Britton, Michael Colgrass, Elizabeth Gentry, Danlee Mitchell, David Reid, Melvin Wilberger / Conductor: Jack McKenzie / Mac: Thomas Coleman

16 mm / Optical sound / 24 min. / 24 frames-sec. / Language: Sung in English / Colour

« U.S. highball » was conceived and scripted by Harry Partch. The ten instruments — including four large string and four large percussion instruments — which are played in the work, were designed and constructed by the composer over a period of thirty five years.

Based on an actual experience during the depression years Harry Partch's text consists of railroad station names whimsically distorted, a few of Mac's thoughts, bits of boxcar conversations, signs in havens for derelicts, and hobo inscriptions — all as the author thought and heard them.

017 Pêche de nuit

*Abstrakt. Minorende Schreie in,
mit odw. - w. Linien.*

1963/France/Belgique/Suisse

Luc Peire, 54, de Judestraat, Knokke, Belgique

Co-production: Henri Chopin, Tjerk Wicky et Luc Peire / Réalisation, prise de vues et montage: Tjerk Wicky / Film phonétique Graphisme et peintures de Luc Peire / Poème phonétique et voix: Henri Chopin

16 mm / Son optique / Ecran normal / 125 m. / 11 min. 45 sec. 24 images-sec. / Noir et blanc / Animation

« Pêche de nuit » est une co-production de Henri Chopin, Luc Peire et Tjerk Wicky. Au départ il y avait d'une part l'œuvre graphique de Luc Peire et d'autre part l'œuvre de poésie phonétique d'Henri Chopin. Cette œuvre est réalisée à l'aide de mots et de lettres qui deviennent phonémales par enregistrements électromagnétiques. C'est dire qu'ici le mot est choisi en fonction de ses valeurs sonores et non pas précises. Par successions rythmiques et répétitives ainsi que par des variations de diction et de forces

timbres le poème se présente comme une répartition de rythmes syncrétiques entre mots et lettres. Ces deux valeurs sont dès lors soumises à une composition partitive qui emploie en plus les possibilités de l'enregistrement électro-magnétique en utilisant les différentes vitesses du magnétophone.

« Pêche de nuit » représente un long crescendo timbral jusqu'à ce que le poème phonétique obtienne une densité sonore très forte. L'aventure du poème est celle d'une pêche en mer au bord des côtes et contient en elle les mouvements des marées — descendantes et remontantes. Des cris et des clameurs donnent à la fois le rouleau des flots et aussi la vie agitée du bord de mer où les hommes comme les oiseaux participent à l'action de la pêche. Puis la marche des pêcheurs est suggérée. C'est un poème « inscriptif » (l'inscription que représente les valeurs graphiques de Luc Peire qui ne décrivent pas l'anecdote mais provoquent une action, appuiera encore cette volonté) et davantage d'atmosphère et sensoriel plutôt qu'une habituelle description poétique.

Après ces deux éléments le cinéaste Tjerk Wicky a pu choisir les valeurs graphiques de Luc Peire qui souvent s'opposent à la démarche de Henri Chopin dont les œuvres sont souvent lyriques. En opposant le graphisme à la fois sévère et sensible du peintre au lyrisme du poème, le cinéaste se vit obliger d'animer (en accord avec le peintre et le poète) les surfaces picturales de Luc Peire et dès lors le travail de composition filmique se fit à trois auteurs.

Le rythme du film suit les rythmes de poème phonétique. C'est d'ailleurs un des premiers films qui se composent d'après des valeurs sonores et graphiques (et là il y a intégration qui peut résoudre les difficultés son et image). Les densités visuelles montent avec le poème et le graphisme donne des variations visuelles très sensibles et souvent frappantes.

Ce film donc est à la fois abstrait et concret. Il est abstrait par rapport à la figure ; concret, quant aux chocs sensoriels qu'il provoque.

Enfin par le noir et blanc — par le négatif et le positif — par les jeux des valeurs graphiques, « Pêche de nuit » tente l'osmose ou l'intégration des arts : peinture — poésie — cinématographie.

018

Le nez

*lyrique à l'australien
Gogols "Nose" . Welles varlet.*

Pix Lambert 2000

1963/France

Cinéma Nouveau, producteur cinéma publicitaire, 79, Champs-Élysées, Paris 8^e, France

Production : Cinéma Nouveau / Réalisation : Alexandre Alexeïeff et Claire Parker / Adaptation : tiré d'une nouvelle de Gogol
Montage : Madame Ada Rémy / Musique : Hai Minh / Voix : Monsieur Lebrun

35 mm / Son optique / Ecran normal / 313 m. / 12 min. / Commentaire français / Noir et blanc / Ecran d'épingles

Un barbier de St. Petersburg trouve en déjeunant un nez dans le pain. Il essaye de se débarrasser de ce nez. Parallèlement un haut fonctionnaire s'aperçoit, à son réveil, que son nez a disparu. Péripéties pour retrouver son nez.

019

Les fleurs

*les porteurs des halles.
documentaire de alga dynamique
Sequenon. Interview sur Blum on les yeux*

1963/France

André Dyja, 2, rue Sadi-Carnot, Asnières (Seine), France

Produit avec le concours du Centre de la Recherche R.T.F. / Réalisation et scénario : André Dyja / Prise de vues : Mathias Chromceki et Luc Davoud / Montage : Yvonne Martin

16 mm / Son magnétique séparé 16 mm / 120 m. / 12 min. 24 images-sec. / Langue : français / Noir et blanc / Vues réelles

J'ai voulu que mon film « Les fleurs » soit considéré comme une tentative d'élargissement dans le domaine des possibilités qu'offre le cinéma documentaire. Je n'ai pas voulu utiliser la technique des prises synchronisées, telles qu'elles existent dans le « cinéma vérité » et qui réduisent, à mon avis, la richesse des moyens d'expression.

J'ai essayé, au contraire, de lier son et image, pris indépendamment l'un de l'autre, en une sorte de contrepoint. Ce faisant, je crois rendre une vision totale du travail des porteurs de fleurs, en scindant l'objectivité de celui qui regarde pour la première fois le marché aux fleurs, et sa prise de conscience subjective des problèmes qu'expriment eux-mêmes les porteurs.

Je crois que cette forme cinématographique m'a offert l'avantage de pouvoir travailler avec une plus grande liberté, tout en me permettant de construire un témoignage, dont la portée humaine dépasse, je l'espère, le cadre d'un simple reportage.

020 Kino I – Geschwindigkeit

1962-63/Bundesrepublik Deutschland

Edgar Reitz, Insel-Film, München, Karlsplatz 19, Deutschland

Produktionsfirma : Insel-Film, G.m.b.H. & Co. / Regie, Buch, Kamera und Schnitt : Edgar Reitz / Musik : Josef Anton Riedl

35 mm / Magnetton 4-kanalig/oder Lichtton / Cinemascope (Ultrascope) / 352 m. / 12 min. / 24 Bilder-sek. / Sprache der Untertitels : deutsch oder französisch / Schwarz-weiss / Real

Der Versuch, mit äusserst ökonomisch verwendeten filmischen Mitteln zu zeigen, wie sich die Erscheinungsformen der Welt unter dem Einfluss der Geschwindigkeit verändert haben. Neben der Geschwindigkeit werden Formen der Erstarrung dargestellt, sodass der Film zu einem Bekenntnis für Bewegung wird.

*sehr formalistisch - rasante Fahren - Einzelbilder
zwischen 360° - Schwenk + Gegenstand
einige kurze bewegte Sujets*

021 Ahouse

1963/Japan

Sakio Hirata, Ltd. Corp. Nichiei Scientific Film Production, 828 Komabacho Meguroku, Tokyo, Japan

Production : Ltd. Corp. Nichiei Scientific Film Production / Direction and editing : Sakio Hirata / Photography : Takahiko Iimura Music : Yoshiko Miyake / Cast : Hisashi Aizawa and Miyuki Oka

16 mm / Optical sound / Standard screen / 18 min. / 24 frames-sec. / Black and white / Real life views

Two fellows tear up a curious house through a whole day.

2. beiden in Ham ab. Komisch in der Uhrwerkzeug? der Filmati men

022 Csendelet

1963/Hongrie

Hungarofilm, Budapest, V., Bãathory u.lo., Hongrie

Production : Budapest Filmstudios / Réalisation : Már Novák
Prise de vues : János Toth / Musique : Imre Sulyok

35 mm / Son optique sur film / Ecran normal : 1:1.85 / 1 min. 30 sec. / Noir et blanc / Vues réelles

(Vielleben m. Fisch + Glas. Toth = dramatisches Gesch.

Des pensées contre les expériences de guerre atomique, exprimées par les moyens particuliers du film.

jeunes Rosinle der jugendlichen Welt um 10. Feste. Soliloquium, Bessigungspunkte, (Ladendruck, Yacht, Radio München (Trotzentschied) Rom.

023 Um Zwanzig

Mars 1961 - Octobre 1963/Suisse

Televiso S.A., Gockhausen, Zürich 44, Suisse

Production : Televiso S.A. / Réalisation, prise de vues et montage : Ferry Radax / Musique : Son original et disques

16 mm / Son magnétique / Ecran normal / 1.200 m. / 100 min. Langue : allemand, français, anglais / Noir et blanc / Vues réelles TV

« Am Rand unserer wohlorganisierten Gesellschaft leben junge Leute, die scheinbar niemals schlafen, die irgend etwas wach hält. Vielleicht warten sie auf etwas. Vielleicht hoffen sie auf etwas. Nacht um Nacht, scheinbar ohne Anfang, scheinbar ohne Ende. Wie dieser Film. »

Mit diesen Worten beginnt ein Film, der in manchen Dingen die Bezeichnung « Am Rand » verdient. Er berichtet von jungen Menschen, die am Rand unserer wohlorganisierten Gesellschaft leben. Von Städten, die selbst seltsame Randerscheinungen europäischer Zivilisation sind. Von alltäglichen Verrichtungen, die nur am Rand einer fragwürdigen menschlichen Gemeinschaft denkbar sind. Und von einer Menschheit, die sich am Rand zwischen Leben und Atomtod bewegt.

Auch in der Wahl und Anwendung der Gestaltungsmittel weicht dieser Film von der Norm ab — bewegt sich auch hier in den Randzonen :

Er verzichtet auf logische Abläufe : die Einstellungen folgen einander scheinbar zufällig, oft mit erschreckender Heftigkeit, nicht anders als in der Realität unseres Alltags. Der Film verzichtet auf eine kontinuierliche Handlung. Statt dessen fügt er viele kleine

alltäglicher Erlebnisse junger Leute zu einem Mosaik. Diese Erlebnisse haben nur eines gemeinsam: ihre Gleichzeitigkeit. Hässliches und Rührendes, Grausames und Liebliches, Sinnloses und Vernünftiges manifestieren sich in den gleichen Sekunden in Paris, Zürich, Rom, München usw.

Der Film verzichtet auf tragische Figuren. Junge Menschen tauchen bald in dieser Stadt, bald in jener Stadt auf, verschwinden wieder wie sie gekommen sind. Keiner tut etwas Entscheidendes. Keiner wandelt sich im Verlaufe des Films, so wird auch hier das Alltägliche ihrer Aktionen sichtbar.

Und schliesslich könnte dieser Film ohne Anfang und ohne Ende sein. Er beginnt irgendwo um Mitternacht, führt durch einen Morgen, einen Mittag und einen Abend wieder zur Mitternacht. Er endet zur gleichen Zeit und am gleichen Ort, wo er begonnen hat, scheinbar ohne Anfang, scheinbar ohne Ende, einer unendlichen Schleife gleich.

Der Film klagt nicht an, wertet nicht, verteilt keine Zensuren. Er stellt nur fest. Er zeichnet Profile nach. Und zwar dort, wo sie am schärfsten konturiert sind: in den Randzonen.

024 Trois portraits d'un oiseau-qui-n'existe-pas

1963/France

Service de la Recherche R.T.F., Centre Bourdan, 5, avenue du Recteur Poincaré, Paris 16^e, France

Production: Service de la Recherche R.T.F. / Réalisation, scénario, prise de vues et décors: Robert Lapoujade / Montage: C. Biette
Musique: F. Bayle

35 mm / Son optique / Ecran normal / 250 m. / 8 min. / Eastman-color / Animation / TV

Film sur un poème de Claude Aveline.

*Frank Kessler. Hochmüggli, Haidl.
Düsse, Vogel*

025 Two short films

1962/U.S.A.

George Manupelli Films, 436 South 4th Avenue, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

Production, direction, photography, art direction and editing: George Manupelli / Music: Robert Ashley

16 mm / Optical sound / Standard screen / 9 min. / 24 frames-sec. / Black and white / Real life views and animation / TV

1. *Miscellaneous glass objects + Kerosen flammen.*
2. *Johns. w. in Plimmer.*

Part I animates simple objects and things; Part II attempts to reach a threshold of pain.

026 Dimanche

1963/Belgique

Edmond Bernhard, Galerie du Centre, bloc IV, Bruxelles, Belgique

Réalisation, scénario et montage: Edmond Bernhard / Prise de vues: André Goeffers / Musique: Fernand Schirren

35 mm / Son optique / Ecran normal / 600 m. / 20 min. / 24 images-sec. / Noir et blanc / Vues réelles

Sujet: Le problème des loisirs. Destiné à ouvrir le dialogue, l'ambition de ce film n'est pas de traiter un problème mais de l'introduire, d'en proposer et d'en manifester les données.

Sa fidélité sera de respecter cette perspective, la plus vaste a priori mais dont les limites sont néanmoins et par le fait de ce rôle très précises.

Ainsi le traitement restera-t-il en ce qui concerne l'approche des choses — et de parti-pris, il convient de le souligner fortement — en deçà de nombreux développements et explicitations, en deçà aussi d'un certain niveau d'intelligibilité immédiate.

En deçà, et au-delà.

Le problème des loisirs ne sera donc pas « exposé » (ni par l'image ni par le texte) mais comme il a été dit, manifesté, de façon intégrée, et de ce fait assimilable dans un plan de perception globale, reflété dans l'évocation d'un contexte plus complexe et susceptible d'une expérience sensible très générale: celle du « Dimanche ». Les éléments qui suivent ont été choisis et groupés dans cette optique. Ce ne sont cependant que des matériaux, sans grande signification hors des structures auxquelles ils sont destinés.

*Leer Räume. Plätze. Museen
Fluss. Waldweg (Pav.). Vogel + Kiste +
Neus den am Sonntag. Kunst. de.
Kunst. de.
Kunst. de.
Kunst. de.*

038 Jour après jour

Alltagsmalerei. Papierfabrik. Kommentar der Aufgänger und Arbeiter. Kameraführung!! Maschinen. Details.

1962/Canada

Ambassade du Canada, Section Films, 35, rue de la Science, Bruxelles, Belgique

Production : National film board of Canada / Production : Hubert Aquin, Fernand Dansereau, Victor Jobin / Direction : Clément Perron / Adaptation and voice : Anne Claire Poirier / Photography : Guy Borremans

16 mm / Son optique / Standard screen / 28 min. / 24 images-sec. / Language : French / Black and white / Real life views

Jour après jour. Les mêmes gestes. Les mêmes machines. Le même produit. Les mêmes paroles. Les mêmes visages. La même vie. Est-ce monotonie... vide... ennui... Est-ce sécurité... rationalisation... loisirs... Ce sont les questions que pose ce film tourné dans une petite ville du Québec de 6.500 âmes, qui toutes vivent d'une même industrie, le papier. La caméra épie les gestes quotidiens des ouvriers et des ouvrières, non seulement à l'usine mais aussi dans la rue, au restaurant, à la maison. Et elle épie avec une telle insistance, une telle obsession, que chaque geste devient plus que manœuvre précise ; il prend un sens, une portée sociale.

Le commentaire se veut déroutant et donne des dimensions nouvelles aux images.

039 Inclinations

*! selb. w. selb. gut als Mensch
+ d'orient. (Dunkelraum)
Rhythmus! Nachbild
verdrängt dem eig. der Klänge
(opt.) Film + Bild selb. gut
vorgang.*

1962-1963/Suisse

Guido Haas, Rotenbaum, Kaltacker BE, Suisse

Réalisation et montage : Eva et Guido Haas / Musique : The Dave Brubeck quartet : Take five (Disque Philips)

16 mm / Son magnétique sur film / Ecran normal / 60 m. / 5 min. 30 sec. / 24 images-sec. / Noir et blanc (copie Kodak) / Dessin direct sur la pellicule noire de 16 mm

Partant de la technique bien connue du travail sur pellicule noire : évocation de microstructures dans l'émulsion déchirée du film 16 mm, structures parallèles à celles de la peinture actuelle.

040 North beach

farliges Einzelbild der Gasse mit Münchengelumm be unalt. belhisches Gevire, mit Postkarten bequidit. ungeformt + gleichstötung.

1963/U.S.A.

Dion Vigne, 355 Stockton St., San Francisco, California, U.S.A.

Production : Noir studios / Direction, photography, art direction, editing and music : Dion Vigne / Cast : Noir (Miss)

16 mm / Sound : Optical combined / Standard screen / 250 feet 5 min. / 16 frames-sec. / Language : English / Kodachrome / Animated real life views

A surrealistic investigation of the jazz (or beatnik) culture of San Francisco as seen in a microcosmic manner. Subliminal live action is used throughout.

041 Béatrice

Aljufingische Karriere der Ballona. - Du un el pling - Neven - Mexicostall - Ellen (Geg) - Nodesthan - Freep - Kas Bude - Plaris la unntollung. Zuh frünig, un an gen dem Maler alisti 3 du. "Holzbaum et - Marlowe". Sidnes Middelun

1963/Belgique

A. Thomas, Sofidoc, s.a., 33, rue des Champs-Élysées, Bruxelles 5, Belgique

Production : Sofidoc, s.a. et Spiralfilm, s.a. / Réalisation et montage : Emile Degelin / Scénario : Jacqueline Harpman et Emile Degelin / Prise de vues : Paul De Fru / Musique : Arsène Soufriaux / Interprétation : Elisabeth Dulac, Tania Bari

35 mm / Son optique / Ecran normal / 1335 m. / 49 min. / Noir et blanc / Vues réelles

Autour de nous, l'actualité est Enfer, Purgatoire, Paradis. Des adultes sans espoir rôdent parmi la solitude, cherchant à oublier leur détresse.

Des adolescents se débattent, hantés par des images incertaines. Le bronze ou la pierre ressemblent aux rêves, et parfois, dans la lumière, paraît la véritable image de Béatrice, celle qu'on n'avait pas osé concevoir.

Julien Pappé, 17, rue Mathis, Paris 19^e, France

Production : Magic films production / Réalisation, scénario, prise de vues, décors et montage : Julien Pappé / Film de pantomime sans commentaire / Musique : Geneviève Martin / Interprétation : Michel Boschet, Jacques Raynaud et Paul Sengissen

35 mm / Son optique / Ecran normal 1/33 optique / 500 m. 16 min. / 24 images-sec. / Sans paroles / Noir et blanc / Trucages avec des prises de vues réelles

La Mère, le Père, le Fils : trois solitaires cherchent un adversaire.

Handwritten notes:
Hilfsplanung zw. Text & Bild. Versuch der Verknüpfung eines Textes mit der gütigsten Befriedigung.
diffuse Meditation, Wallekamsch - Präzision, dynamischen formalen sehr A. Mielich.
062 27 Min. 45 Sek. Doppelbelichtungen, Real auf dem einen, Kunst auf dem anderen. in unbest. in weltlichem Zufall!
Aufn. ev. durch Doppelung der Gasblinomen.

1960-1963/Deutschland, Schweiz, Frankreich

Gerd Dahlmann, Staatliche Kunstschule Bremen, Am Wandrahm 23, Deutschland

Produktion : Gerd Dahlmann, Staatliche Kunstschule, Bremen
Regie, Buch, Kamera, Ausstattung und Schnitt : Gerd Dahlmann
Bearbeitung, Dialoge und Kommentar : Samuel Beckett / Musik : Charlotte Niemann / Sprecher : Charles Brauer

16 mm / Ton : R zweistufig Magnetband / Normalfassung
27 Min. 45 Sek. / 26 Bilder-Sek. / Sprache : Deutsch, Spanisch, Englisch / Schwarz-weiß Perutz Feinkorn Positiv - Perutz Umkehr
Negativ-Film / Real und Trick / TV

Die Idee ist die Ueberspielung der zeitlichen Modulation und das Herausstellen eines Intervallwertes im Bereich einer imaginären Leerform, die als persönlich erlebte Aequivalenz einer subjektiv schöpferischen Sinnheit gesehen wird.

Gradiation und Vorbereitung auf ein interpunktielles Dingspiel mit weissen Kugeln. Wirklichkeits- und Entfremdungseffekt werden assimiliert als konstituierende Scheinformen. Gebrochene Bewegungsschleifen führen in diesem Anfang zu einer dramaturgischen Spannung.

Aus einem ungewohnten Vorstellungsvermögen resultiert so ein farbiger Reflexwert, der einige scheinbar dingliche Nebensächlichkeiten erscheinen lässt. Hier bereitet sich eine Vernunftsform vor, die das Motiv ausserhalb der Erscheinungsform sucht. Der später im Bild sich vollziehende Interpolationswert hat also hier

bezogene Redundanzform erscheint lediglich als Interpolationswert. Sie greift einer sich bildenden Syntaktik nicht vor. Der sich ständig bildende Prozess einer optisch divergierenden Umkehrung von positiven Formen und negativen Prozesswerten entspricht der gleichen Absicht, eine imaginäre Leerform herauszustellen, die als Grundwert für ein sich abzeichnendes Positiv als spielerischer Seinwert erscheinen lässt. Die Mitteilungsregel ist also zuerst die Koordifizierung einer reduktiv bestimmten Ganzheitsvorstellung.

Das Schattenspiel wird als sächlich ganzheitsbezogener Prozess verstanden. Darin liegt auch seine Assimilierfähigkeit zu naheliegenden Bewusstseinsoptiken. Die Ueberschreitung der kausal bedingten Schattenbildung entspricht dem visuellen Umkehrungswert der für eine Koordifizierung bedeutend sein kann. Die hier sonst bekannte Logik lässt keinen einseitig bedingten Polaritätsumstand zu. (In einigen Versuchen hat sich gezeigt, dass eine kybernetische Fragestellung zu symmetrisch ist.) So erscheint kein dramaturgisch resultierender Erfahrungswert.

Das ist notwendig, um das Absolute am Schlusse des Filmes wieder als subjektive Dingspur erscheinen zu lassen. Erst hier, also wieder, die Anknüpfung an einen lyrisch spielerischen Anfang, aber mit der Auslegungsmöglichkeit einer existentiellen sinnlichen Objektivität.

Hiermit kommt in diesem Film eine viel zu nahe liegende existente Berührungsform in Erscheinung, die durch ihre scheinbare Umgestaltung als objektiv zeitlich divergierende Erlebnisform wahrnehmbar wird. Form erscheint nicht mehr als Masse sondern einfach als Sinnheit. Der unbenannte Artikel wird durch einen Prozess möglich gemacht.

063

Dissent illusion

Handwritten notes:
Beger in schwarzen Turteln
der von Zerklüftung - Zeitraffer
tangl : aber negativ.
Edel porno graphie

1963/U.S.A.

Mildred Goldsholl, director of film dept. & treas. of Morton Goldsholl design assoc., inc., 420 Frontage Road, Northfield, Illinois, U.S.A.

Production : Morton Goldsholl design associates, inc. / Direction, script, photography, art direction and editing : Mildred Goldsholl
Music : Stock / Cast : Neville Black (dancer)

16 mm / Sound : optical / Standard screen / 12 min. / 24 frames-sec. / Black and white / Real life

From a repressive confinement, and in defiance of it, there is a birth of discovery, freedom and joy.

The human spirit frustrates recapture and is victorious in its agile struggle for survival.