

A ROUNDTABLE ON ART & CINEMA

EDITED BY APSARA DIQUINZIO

For more than 50 years, the histories of art and cinema, while remaining continually and productively entangled, have also existed autonomously. During this period disparate fields of academic study (film history and art history) and training have developed. It was the passage from the cinematic underground of the 1950s and 1960s to a subsequent academic context, and the creation of specialized fields of study and practice, that led artist and critic Fred Camper to declare the avant-garde “dead” in 1986 (a claim he would later withdraw).¹ The 1970s and 1980s, moreover, marked the rise of an important new medium, video, which as a documentary tool was largely rooted in the performance art of the time.

Video became expediently integrated into commercial galleries and museums, thanks to its easy-to-handle monitors (and, later, lightweight projectors and players). It was perceived as a threat by filmmakers who, in comparison, sought to keep their analog, transparent medium alive, but found themselves encumbered by precise technical requirements, bulky 16-mm projectors, spatial considerations, and durational constraints. In effect, the historical transitions film and video media have undergone (and all their proliferating formats) seems to have widened the gulf between the cinema and art galleries. Or did it? For this issue devoted to art and cinema, we found ourselves wondering about the challenges time-based media artists and filmmakers encounter today.

In a 2005 interview with Scott MacDonald the esteemed film historian P. Adams Sitney provocatively questioned why no one among a newer generation of film-

makers and media artists—those who operate in subcultures—“seem to want to write about it,” suggesting in turn that “all this work exists in what seems to be a vacuum.”² While this is perhaps an overstatement (artists such as Stan Douglas, Tacita Dean, and Seth Price come to mind), Sitney’s point is well taken. Nearly ten years later, it is still hard to overlook the swelling critical void in a rapidly changing, technology-driven, slightly schizophrenic cultural terrain where celluloid exists in its half-life and the ability to preserve the avant-garde films of earlier generations (in their original form) becomes ever more futile. Seeking to hear from some of those working in this climate, we gathered a group of artists and filmmakers working across distant geographic locales and asked them to probe the current dynamics among contemporary art and moving images at large. The following discussion with Ed Atkins, Eric Baudelaire, Nathaniel Dorsky, Mark Lewis, Lucy Raven, Ben Rivers, Anri Sala, and Hito Steyerl encapsulates some of the salient problematics of our mutating contemporary scenes.

1. Fred Camper, “The End of Avant-Garde Film,” *Millenium Film Journal*, nos. 16–18 (fall/winter 1986–87): 99–124.
2. P. Adams Sitney quoted in *Scott MacDonald, A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley: University of California Press, 2005), 35.

1

Do you make your films or videos for a gallery, for a cinematic context, or both? How has the option to show moving images in a gallery setting, or as an installation, changed the way you present and create work?

2

How have new technologies, modes of production, and distribution impacted filmmaking today?

3

Has the cinematic avant-garde been replaced by, or folded into, the field of contemporary art, or are these still discrete spheres? What problems do these sometimes competing settings pose for each other?

4

What other issues pertaining to filmmaking or artistic production currently interest you, or seem urgent?

ANRI SALA
NATHANIEL DORSKY
BEN RIVERS
ERIC BAUDELAIRE
MARK LEWIS
LUCY RAVEN

HITO STEYERYL
BEN RIVERS
ED ATKINS
MARK LEWIS
ERIC BAUDELAIRE

ED ATKINS
BEN RIVERS
HITO STEYERL

ED ATKINS
ANRI SALA
MARK LEWIS

1

ANRI SALA

In general, when I pursue an idea, I do not decide up front what its final form will be—film, live performance, time-based sculpture—because I want to question and address form throughout the process. In that sense the malleable nature of the gallery space agrees better with my open-ended approach. Also, for me, making time-based work has naturally coincided with the opportunity to present it in a gallery setting. The gallery presents a set of opportunities, which I increasingly take into account when I conceive and display my work, and which can engage the audience in ways the theater setting cannot. I have been increasingly interested in timing the pace of the visitor in accordance with the exhibition’s flow. In my view, exhibition making is not merely an opportunity to present specific works, but a possibility to coordinate different narratives in one continuous space, to have time and space encapsulated in one arena.

NATHANIEL DORSKY

My films are an experience, viewed from beginning to conclusion, in a period of time. Not so odd, considering the nature of music and how it is experienced in a concert situation. There are extremely few galleries that could or would respect the nature of a time-based art form. They would want to turn a piece of music, traditionally heard in a darkened concert hall with an attentive audience, into elevator music. This is the nature of a gallery’s economics. My films are 16-mm projections. Not a digital form that can be endlessly looped at relatively little expense. So, where is the commodity that can be sold? That is the key, of course. All these points are more than obvious, and, tragically, the type of time-based work I am speaking of is now considered worthless compared with the walk-in, walk-out variety.



Nathaniel Dorsky, *August and After*, 2013. Courtesy: Gallery Paule Anglim, San Francisco

Frankly, I am envious of gallery artists who can make a living with moving images. Often they also have more concrete objects for sale. What is often shown as time-based moving images in these cases is far from nourishing, to be polite. I know my work is valuable, and yet on a fiscal level it is, at this time, relatively worthless because I am a “filmmaker.” Perhaps someday my personally supervised prints will have great value. There may be some type of digital version to distribute, or digital sales, but seeing or owning the 16-mm prints would be like going to a museum and seeing the actual painting—an irreplaceable experience.

BEN RIVERS

I make films for both contexts (apart from the feature-length films, which generally stay in the cinema). There have been a few instances where the film (as a gallery installation) came first, but on the whole I make films without necessarily thinking about how I will show them—they are simply things I want to make—and then I usually end up showing them in both cinemas and galleries, and occasionally online. Showing work in a cinematic setting is simpler. You already have a privileged setup where strangers can sit among

A cura di Apsara DiQuinzio

Per oltre cinquant’anni la storia dell’arte e quella del cinema, seppure da sempre strettamente collegate, sono esistite anche in forma autonoma. In quest’arco di tempo sono sorte le più disparate discipline accademiche nel campo della storia del film e della storia dell’arte. Il cinema underground degli anni ‘50 e ‘60 ha lasciato il posto a uno scenario accademico, con la creazione di branche specializzate, tanto in ambito teorico che pratico. Questo ha spinto l’artista e critico Fred Camper a dichiarare “morta” l’avanguardia nel 1986. Una dichiarazione che in seguito avrebbe smentito¹. Gli anni ‘70 e ‘80, tra l’altro, segnarono l’avvento di un nuovo importante mezzo, quello della videocamera, che come strumento documentaristico era profondamente radicato nella Performance Art dell’epoca.

Il video venne a buon titolo inglobato negli spazi occupati da musei e gallerie commerciali, grazie alla sua grande maneggevolezza (nonché, col tempo, alla disponibilità di proiettori leggeri e di lettori). Fu subito percepito come una minaccia dai registi cinematografici, che invece cercavano di tener vivo lo strumento analogico, ma che si videro limitati da precise esigenze tecniche, a cominciare dagli ingombranti proiettori da 16 mm, senza contare i vincoli di spazio e di durata. In effetti la transizione storica che ha coinvolto film e video (e, con essi, tutti i format che via via si sono diffusi) sembra aver ampliato l’abisso esistente tra arte e cinema. È davvero così? In questo numero dedicato proprio ad arte e cinema, ci siamo ritrovati a sondare le sfide che affrontano oggi registi cinematografici e artisti che utilizzano media “time-based”.

In un’intervista del 2005 con Scott MacDonald, lo stimato storico cinematografico P. Adams Sitney chiese per quale motivo, tra la nuova generazione di registi e artisti mediatici che opera nelle sottoculture, nessuno avesse ancora “mostrato di voler scrivere sull’argomento”, e suggerì l’idea che “tutto quel lavoro esistesse all’interno di un vuoto.”² Forse l’osservazione di Sitney è esagerata (basti pensare agli scritti di artisti come Stan Douglas, Tacita Dean e Seth Price), ma è pur sempre valida. A distanza di quasi dieci anni, è ancora difficile non notare l’assenza critica che sempre più caratterizza una realtà culturale in costante mutamento, governata dalla tecnologia e da un andamento schizofrenico, dove la celluloidale ha una semivita e la capacità di preservare nella forma originale le pellicole d’avanguardia delle passate generazioni diventa sempre più vana.

Per calarci in questo clima abbiamo pensato d’interpellare un gruppo di artisti e film maker dalle più diverse provenienze, e di chiedere direttamente a loro di esplorare le attuali dinamiche all’interno dell’arte contemporanea e del cinema. Di seguito, quindi, vi presentiamo un dibattito con Ed Atkins, Eric Baudelaire, Nathaniel Dorsky, Mark Lewis, Lucy Raven, Ben Rivers, Anri Sala e Hito Steyerl, che racchiude alcune delle problematiche salienti di una scena contemporanea in continua trasformazione.

1. Fred Camper, “The End of Avant-Garde Film,” (*“La fine del film d’avanguardia”*) *Millenium Film Journal*, n° 16–18 (autunno/inverno 1986–87): 99–124.
2. P. Adams Sitney, citazione da Scott MacDonald, *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers* (*Interviste con registi indipendenti*) (Berkeley: University of California Press, 2005), 35.

APSARA DIQUINZIO: Realizzate film e video per gallerie, per contesti cinematografici, o per entrambi? Com’è cambiato il vostro modo di presentare e creare un lavoro, grazie alla possibilità di mostrare filmati nel contesto di una galleria o come installazione artistica?

ANRI SALA: In generale, quando sono in cerca di un’idea, non decido in anticipo la forma che avrà – un film, una performance dal vivo, una scultura time-based – perché voglio interrogare direttamente la forma durante il processo, parlarle. La



Anri Sala, *Answer Me*, 2008. © Anri Sala. Courtesy: the artist, Marian Goodman, New York / Paris; Hauser & Wirth Zurich / London; Johnen/Schöttle, Berlin / Cologne / Munich; Galerie Chantal Crousel, Paris



Nathaniel Dorsky, *Winter*, 2013. Courtesy: Gallery Paule Anglim, San Francisco



one another in the dark and have a simultaneously collective and private experience while watching a film from beginning to end. In the gallery the challenges are perhaps greater for artists who prefer their entire work to be seen from start to finish.

These practicalities are some of the things I think about when imagining how best to install a work in a gallery: how to create an environment that encourages the viewer to stay, and not just pass through. If you're working with a good space that has an adequate budget, then the results can be very satisfying, because not only can you create a theatrical experience, but you can also make sure the projection, the sound, the light (or lack thereof), and the color of the walls are all perfect—things you rarely have control of in the cinema. One thing I like about screenings is that filmmakers are often present, and afterward there is an interaction with the audience, usually in the form of a Q&A, so you get this immediate response from the audience. Which is often not the case when you have a show in a gallery.

I think one of the most important things is that the two contexts provoke different interpretations, because of the preconceptions about what those spaces traditionally deliver. So, showing the same work, without change, in both the gallery and theater changes the work in relation to its context. That might be an obvious observation, but it doesn't stop it from being interesting to me, and hopefully to others.

ERIC BAUDELAIRE



Eric Baudelaire, *The Ugly One*, 2013, installation view at Galerie Greta Meert, Brussels, 2013. Courtesy: Galerie Greta Meert, Brussels

I make films that are shown in galleries or institutions, but that are probably better experienced in a movie theater. And I've made films initially planned for an exhibition space that have ended up in festival programs. I think the distinction between the experimental film world and the world of artists making films has been abolished. Or should be abolished, because it is nostalgic. Different objects may have different formal or theoretical lineages, but identifying these lineages and placing them within film history versus art history is an academic pursuit. I think most authors do the same: We consider the field wide open, then think about whether the film is best experienced in a context where people can move around within a space that can be installed without too many constraints, or whether it is the kind of film that is more rewarding to an audience wedged in a row of seats with other people, in a space where one expects to stay from beginning to end during announced screening times.

Then there is the question of money. Sources of funding evolve. Harun Farocki used to fund projects through German television, but those days are long gone. Film industry funding for auteur projects, essay films, and experimental forms has dried up, while interest from contemporary art institutions has increased. So we embrace this shift, find the money where we can, and continue to make films. This has implications for the film as a commodity (a limited edition? a rental? an object? a freely circulating digital file?), but this has more to do with questions of fetishism, rarification, and circulation than the intrinsic nature of the object itself. A film wants to be seen, and filmmakers want to find the means to make more films.

MARK LEWIS

Generally speaking, I make films for gallery and museum exhibitions. That is the way that I began. My work has not 'changed', insofar as I did not make different kinds of films before. Of course, when I first made films, though they were intended to be shown precisely in galleries, like a lot of artists at the time I tried in some way to "deconstruct" the cinema, to make films



Previous page - Ben Rivers, *Origin of the Species*, 2008. Courtesy: the artist and Kate MacGarry, London

Ben Rivers, *Two Years at Sea*, 2012. Courtesy: the artist and Kate MacGarry, London



Eric Baudelaire, *The Ugly One*, 2013, installation view at Galerie Greta Meert, Brussels, 2013. Courtesy: Galerie Greta Meert, Brussels



natura malleabile dello spazio espositivo, così, si conforma meglio al mio approccio aperto. Per me, realizzare opere *time-based* ha coinciso automaticamente con l'opportunità di esporle all'interno di una galleria. Una galleria offre tutta una serie di opportunità, che ho preso sempre più in considerazione nel momento di concepire ed esporre i miei lavori, e che può attirare il pubblico in modi impensabili per uno scenario teatrale.

Trovo sempre più interessante poter sincronizzare il ritmo del visitatore con il flusso della mostra. Secondo me un'esposizione non è soltanto l'opportunità di mostrare un'opera specifica, ma anche di coordinare narrazioni diverse entro un unico spazio ininterrotto, disponendo di tempo e spazio racchiusi insieme entro un'unica arena.

NATHANIEL DORSKY: I miei film sono esperienze che si concludono in un determinato lasso di tempo. Il che non è poi così strano, se consideriamo la natura della musica e il modo in cui viene fruita durante un concerto. Ci sono pochissime gallerie che possono o che vogliono rispettare la natura di una forma artistica *time-based*. Tendono piuttosto a trasformare un brano musicale, eseguito per tradizione nella penombra di una sala da concerti davanti a un pubblico attento, in musica di sottofondo. È questa l'economia di una galleria d'arte.

I miei film sono proiezioni in 16 mm. Non nella forma digitale che consente di presentare il lavoro continuamente con una spesa relativamente contenuta. Dove sta quindi il prodotto da vendere? È questo il punto, ovviamente. Sono tutti elementi più che ovvi e oggi, sfortunatamente, il genere di lavori *time-based* di cui parlo è considerato privo di valore in confronto alla tipologia di esposizioni con un ingresso e un'uscita.

Francamente sono invidioso degli artisti che si guadagnano da vivere facendo film. Spesso dispongono di oggetti concreti da vendere. A essere gentile, devo dire che in questi casi ciò che viene esposto come filmato *time-based* è ben lungi dall'essere arricchente. Io so che il mio lavoro è di valore, eppure sul piano puramente economico oggi non vale nulla, dato che io sono un "film maker". Magari un giorno le stampe realizzate con la mia personale supervisione avranno un grande valore. Magari nascerà una versione digitale adatta alla distribuzione o alla vendita, ma vedere o possedere una stampa in 16 mm sarebbe come andare al museo a vedere un vero dipinto – un'esperienza insostituibile.

BEN RIVERS: Io realizzo film per entrambi i contesti (tranne i lungometraggi, che in genere vengono proiettati nei cinema). In alcuni casi il film (inteso come installazione per il museo) costituisce il primo passaggio, ma in genere quando lavoro non penso necessariamente al modo in cui lo presenterò. È semplicemente qualcosa che intendo creare. E poi di solito finisco per mostrarlo sia al cinema che al museo, se non, talvolta, anche on-line. È più facile esporre un'opera con uno scenario cinematografico. Si ha a disposizione un'installazione privilegiata, dove dei perfetti sconosciuti guardano un film dall'inizio alla fine sedendo al buio uno accanto all'altro, e vivono un'esperienza al tempo privata e collettiva. Una galleria offre maggiori sfide agli artisti che preferiscono mostrare la loro intera opera dall'inizio alla fine.

Questi sono gli elementi concreti a cui penso quando immagino il modo migliore di installare un'opera in una galleria: come creare un contesto che incoraggi lo spettatore a trattenerci e a non passare oltre. Con uno spazio e un budget adeguati puoi ottenere risultati davvero soddisfacenti: non solo puoi dare vita a un'esperienza teatrale, ma anche assicurarti che la proiezione, il suono, la luce (o l'assenza di luce) e il colore alle pareti siano perfetti. Elementi su cui raramente puoi avere il controllo in un cinema.

Una cosa che mi piace delle proiezioni è che spesso il regista è presente, e alla fine c'è un'interazione col pubblico, di solito in forma di domande e risposte, e così si può avere un riscontro immediato. Cosa che solitamente non accade con una mostra in una galleria.

Una delle cose più importanti, secondo me, è il

about the cinematic effect. But very quickly I realized that I wasn't interested in that experiment. (I think perhaps half a dozen, out of the more than 80 films I have made, could be said to address "the cinema" directly and critically in this way.)

About 10 years ago I was struck by something the cinema historian and theorist Raymond Bellour said at a conference where we were both speakers. "The cinema," he said, "is a successful installation" and it reached this perfect conclusion somewhere between the invention of sound and the large-scale dissemination of television (in the mid- to late 1950s). And if this is true (and I agree with Bellour), it follows that we know (and have known for some time, in fact) more or less everything there is to know about the cinema as installation. Thus there is no need for us as artists to deconstruct it. But more importantly what I parse from Bellour's haiku is that the cinema he speaks of is just one *particular* form or installation of the moving image—an iteration, if you like—that has met with some commercial and critical, not to mention popular, success. It's literally just one way to install or look at the moving image.

So, I don't make films about "the cinema," and I certainly don't define my films in relation to the cinema. They are not against it, nor do they aspire to become it. And in the end I am not really interested in questions about the relationship between what I do and the cinema more generally. If I am interested in the cinema at all, it is in what we might call the "cinema before cinema": what the cinema might have become, certainly, but more importantly the moving image forms that occurred (and still do!) naturally and informally (i.e., without a proper name) before the *cinema as we know it* became an installation per se.

LUCY RAVEN



Lucy Raven, *China Town*, 2009. Courtesy: the artist

Surveying the options for showing moving-image work today, one is confronted with a well populated, if vague, terrain. New outlets spring up with frequency, often the projects of individuals or small groups with very little economic support or incentive, but which are nonetheless able to introduce audiences, regularly, to new and unfamiliar work.

At times, however, the adventuresome programming and spatial flexibility of such spaces can be counteracted by subpar conditions for watching movies, especially when what may be desired by the artist is more easily found at the neighborhood gigaplex—darkness, good sound, comfortable seats, and so on. Meanwhile, bigger institutions have been carving out large chunks of their existing spaces to show more time-based work, or adding new wings by annexing adjacent real estate to do so. But just any box won't do (a square peg, et cetera).

Adding to these rocky conditions, the rapid migration of archival master formats has led to a crisis of universal standards for projection and presentation. As the artist Jason Simon says: The artist, and the institution, must reinvent the wheel with every screening. At the same time, many individual moving-image works are constantly, passively re-formed simply by being exhibited. The artist's input is generally not a factor in these adaptations, which occur, for instance, when a film work is shown digitally, when a square-format work is installed on a plasma widescreen monitor, or when ambient light and sound from elsewhere in the gallery affect peripheral vision or create an unintended atmosphere.

Instead of wondering how artists might alter their work to better fit a presentation space, I am interested in a screening context that adapts to support the work: bespoke architecture conceived, designed, and built for unique instances of cinema.



Previous page - Mark Lewis, *Gladwell's Picture Window*, 2005. Courtesy and copyright: the artist

Mark Lewis, *Rush Hour, Morning and Evening, Cheapside*, 2005. Courtesy and copyright: the artist



fatto che i due contesti generino interpretazioni diverse, per via delle idee preconette su che cosa quegli spazi possono trasmettere. E così esporre la stessa opera, senza alcuna modifica, nello spazio della galleria e in quello del cinema, la rende differente in relazione alla diversità del contesto. Potrà sembrare un'osservazione scontata, ma ciò non toglie che, ai miei occhi, rimanga un concetto interessante, e spero lo sia anche per gli altri.

ERIC BAUDELAIRE: Faccio film che vengono proiettati all'interno di gallerie e anche di istituti, ma che probabilmente verrebbero meglio fruiti in un cinema. E ho anche realizzato film intesi inizialmente per uno spazio espositivo, ma che alla fine sono stati presentati nell'ambito di un festival. Io credo che la distinzione tra il mondo dei film sperimentali e quello delle pellicole prettamente artistiche sia stata ormai abolita. O perlomeno che dovrebbe esserlo, perché si nutre solo di nostalgia. Oggetti diversi possono avere una diversa origine formale e teorica, ma identificare tali lignaggi per attribuirli alla storia del cinema piuttosto che a quella dell'arte rimane una sfida puramente accademica. Io credo che gran parte degli autori facciano esattamente questo: mantenendo una visione aperta, ci chiediamo se il film possa essere meglio fruito in un contesto in cui lo spettatore possa muoversi entro uno spazio predisposto senza troppi vincoli, o se sia piuttosto il genere di film che risulta più gratificante a un pubblico raccolto entro una fila di poltroncine, seguendo dall'inizio alla fine tempi di proiezione predefiniti.

Poi c'è la questione dei soldi. Le fonti di finanziamento evolvono. Harun Farocki, ad esempio, finanziava progetti tramite la televisione tedesca, ma quei tempi sono passati da un pezzo. Ormai i fondi dell'industria cinematografica per finanziare film d'autore o d'essai o qualsiasi altro progetto sperimentale sono esauriti, mentre è cresciuto l'interesse per le organizzazioni che si occupano di arte contemporanea. Ci troviamo quindi ad accettare questo cambiamento, a cercare i soldi dove possiamo, e intanto continuiamo a fare film. Tutto ciò coinvolge il film inteso come bene di consumo (come edizione limitata? per il noleggio? come oggetto? come file digitale gratuito?), ma in fondo ha a che fare con i concetti di feticismo, rarefazione e circolazione, più che con la natura intrinseca dell'oggetto stesso. Un film vuole essere visto, e un regista vuole trovare il modo di realizzare più film.

MARK LEWIS: In genere realizzo film da presentare all'interno di musei e gallerie. È così che ho iniziato. E questo non ha cambiato il mio lavoro, dato che ho continuato a realizzare lo stesso genere di film che facevo prima. Ovviamente coi primi film, per quanto destinati alle gallerie, lavoravo anch'io come molti altri artisti dell'epoca, cercando in qualche modo di "decostruire" il cinema. E con questo intendo fare film sull'effetto cinematografico. Ma ben presto mi sono reso conto di non essere interessato a questo tipo di sperimentazione. (Direi che, degli oltre 80 film che ho realizzato, forse cinque o sei si rivolgono al "cinema" in questo senso, in modo diretto e critico.)

Circa dieci anni fa, rimasi colpito da una frase del teorico e storico del cinema Raymond Bellour. Fu nel corso di una conferenza in cui eravamo entrambi invitati a tenere un discorso. Lui sostenne che "il cinema è un'installazione riuscita". E ha raggiunto questo risultato perfetto in un momento che si trova tra l'invenzione del suono e la diffusione su larga scala della televisione (tra la metà e la fine degli anni '50). Se questo è vero (e io concordo con Bellour), ne consegue che conosciamo già (in effetti ormai da parecchio tempo) più o meno tutto quello che c'è da sapere sul cinema come installazione. E quindi non c'è alcun bisogno, per noi come artisti, di decostruirlo. Ma, più importante ancora, analizzando a fondo l'haiku di Bellour io ne deduco che il cinema di cui parla non è altro che una *particolare* forma o installazione di un'immagine in movimento – o se preferite, un'iterazione – che abbia riscosso un qualche successo critico e commerciale, per non dire popolare. Letteralmente, altro non è che un modo di guardare un film.

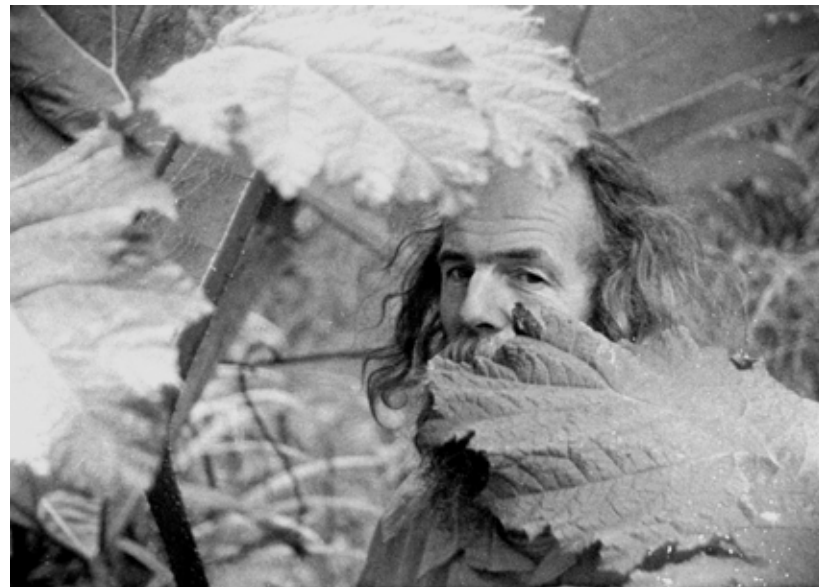
Quindi io non faccio film sul "cinema", e di certo non definisco i miei film in relazione al cinema. I film che realizzo non sono contro il cinema ma

2

HITO STEYERL

In a big way, a massive way. We cannot even call the aftermath “filmmaking” any more unless we massively expand the understanding of what that could be.

BEN RIVERS



Ben Rivers, *This is my Land*, 2006. Courtesy: the artist and Kate MacGarry, London

Home digital editing and CGI have been much more significant than camera technology, I think. I'm often asked questions about using 16-mm film, but what rarely gets mentioned is that I edit on Final Cut Pro, like most other moving-image artists. There is no way I'd make the kind of films I make without digital editing and the possibilities it opens up, especially in terms of sound. There's more of this going on now, the hybridity of mediums—using what makes sense to your work. That's why I continue to use film, because it make sense to me for a number of reasons, as does combining it with digital editing.

People often talk about film as a dying medium. I'm really not sure why there's such a song and dance about it. To me, it's just another medium that I choose to use, and I suppose I like its non-newness, maybe in the same way that I really like some instruments that have been around for centuries and can still produce exciting results in the right hands. I'm really not sure why people are so concerned about the death of something when we talk about new technology. I see it as a widening of choices.

ED ATKINS



Ed Atkins, *Warm, Warm, Warm Spring Mouths*, 2013. Courtesy: the artist; Cabinet, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

New technologies have totally changed the distribution, the market, the economics, the kit, the editing stations, the speed, the labor force, et cetera. But they have not really seemed to change the conceptual fundamentals much, or



Hito Steyerl, *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .Mov File*, 2013. Courtesy: the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam

nemmeno aspirano a diventarlo. E in fin dei conti non mi interessa la relazione tra quello che faccio e il cinema in generale. Eventualmente il mio interesse, a prescindere da tutto, è in quello che potremmo chiamare il “cinema prima del cinema”: ciò che esso sarebbe potuto diventare, certamente, ma, più importante ancora, le forme cinematografiche che si sono generate (e che ancora si generano) in modo naturale e informale (cioè, senza un nome o un'etichetta) prima che il cinema come noi lo conosciamo diventasse di per sé un'installazione.

LUCY RAVEN: Prendendo in esame le opzioni oggi a disposizione per presentare un lavoro basato su immagini in movimento, ci si ritrova su un terreno sovrappopolato e vago al contempo. Nuovi sbocchi si presentano in continuazione, spesso come progetti individuali o di piccoli gruppi con scarsi incentivi e possibilità economiche, ma pur sempre in grado di proporre costantemente al pubblico opere nuove e inaspettate.

Qualche volta, però, i programmi audaci e la flessibilità garantiti da questi spazi vengono neutralizzati da situazioni sfavorevoli alla fruizione di un film, soprattutto quando il desiderio di un artista può essere meglio esaudito all'interno del multisala gigaplex del quartiere: penombra, qualità del suono, comode poltroncine, e così via. Nel frattempo anche istituzioni più grandi hanno scelto di destinare grosse aree alle creazioni *time-based*, o di inglobare edifici attigui per poter aggiungere nuove sezioni dedicate. Questo non significa che qualsiasi spazio sia appropriato (a volte si rischia di essere completamente fuori luogo).

E se queste instabili condizioni non bastassero, occorre anche constatare che la rapida migrazione dei formati master archivistici ha portato a una crisi degli standard universali usati per proiezioni e presentazioni. Come sostiene l'artista Jason Simon, “Artista e istituzioni devono reinventare tutto a ogni proiezione.” Allo stesso tempo, molti filmati vengono costantemente e passivamente ricreati per il semplice fatto di essere proiettati. In questi adattamenti, in genere, l'input dell'artista è ininfluente. Ad esempio, un film che viene ripresentato in versione digitale, o un lavoro in formato quadrato che viene convertito su maxischermo al plasma. Oppure quando luce e musica ambientali provenienti da diversi punti all'interno della galleria incidono sulla visione periferica creando atmosfere inaspettate.

Anziché chiedermi come può un artista alterare il proprio lavoro per adattarlo meglio allo spazio della rappresentazione, mi interessa il contesto in cui si svolge la proiezione. Un contesto che si adatti all'opera: concepito su misura per lo spazio architettonico a disposizione, progettato e costruito per soddisfare il cinema come unica istanza.

APSARA DIQUINZIO: *In che misura le nuove tecnologie e le modalità di produzione e distribuzione hanno influito sulla cinematografia odierna?*

HITO STEYERL: Enormemente direi. A partire da un certo momento non si può più nemmeno chiamarla produzione cinematografica, a meno di estenderne il significato in modo considerevole.

BEN RIVERS: Secondo me la possibilità di eseguire montaggi digitali fai-da-te e la tecnologia CGI hanno avuto un impatto anche maggiore dell'avvento della telecamera. Spesso mi fanno domande sui miei film in 16 mm, ma raramente mi chiedono dei montaggi in Final Cut Pro, una modalità usata anche dalla maggior parte degli altri artisti cinematografici. Non potrei mai realizzare questo genere di film senza ricorrere al montaggio digitale e alle possibilità che offre, specialmente in termini di suono. Accadono molte più cose se usi i mezzi che ti sembrano più efficaci per il tuo lavoro, oggi, con questa moltitudine ibrida di mezzi che abbiamo a disposizione. Per questo continuo a ricorrere ai film: per me ha più senso, per tutta una serie di ragioni, così come ha senso lavorarli usando il montaggio digitale.

Spesso la gente parla del film come di un mezzo moribondo. Non so perché se ne parli tanto. Per me è solo un altro mezzo che scelgo di usare, e direi che mi piace proprio il fatto che non sia una



Ed Atkins, *Warm, Warm, Warm Spring Mouths*, 2013. Courtesy: the artist; Cabinet, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

the very basic formal constraints. Those deeply entrenched analog anachronisms of celluloid rectilinearity—depths of field, lighting, lenses, foley, duration—all of that whatever-category stuff, remains pretty supreme, presumably for a whole raft of reasons. Personally, these conventions are the visible-legible locus for some of the critique in my work, at least maintaining the possibility of discerning between a weapon and a tool. Some of that familiarity allows for the other new and changed stuff to be rendered radical: a *treatment* of a commodity, ahead of the commodity itself changing.

The possibilities of being able to do really advanced post-production, all by yourself, without paying for an expensive studio, has clearly enabled anyone privileged enough to afford a computer the ability to make just about anything they want. The danger with new technology is the huge novelty factor. Work that rests purely on the newness of the medium and the forgetting of form and content isn't necessarily new or interesting work. But the dust has settled, the novelty has worn off, and artists can work more freely with new technology, as it is now simply there.

MARK LEWIS

Here's what I think (and I hasten to add that this is not a theory): The mid-to late 19th-century modern city, with its concentration of reflective glass and metal surfaces and shop and office windows, with its density of rapidly moving people (casting dense and overlapping shadows), with its new possibilities of experiencing the city in motion via automated vehicles and machines (elevators, trams, escalators, revolving doors, and the like), with its complex montage of all of these effects—this city invents the cinema. In fact it *is* the cinema before the latter's formal invention as an increasingly “successful installation.”

The modern city is the first cinema, and artists have long understood this in different ways. What we now call the cinema (the projected moving images that we used to watch in specially designed buildings, and now, increasingly, on computer screens, iPads and phones) is borrowed from the experience of the modern city and places a particular inflection on the moving-image forms, refining them in ways that could also be said to have robbed them of some of their radical intensity. And as this *housed* cinema became increasingly fetishized, commodified (moving images were free to see in the street, but now you had to pay to see them in the cinemas), and separated from the place of their birth, so to speak, perhaps the magic of seeing yourself move across a kaleidoscope of reflections in the street, or the experience of the city rushing by you in blur of concentrated and montaged movement became increasingly invisible or at least less immediately compelling.

ERIC BAUDELAIRE

The tools have become faster, cheaper, and easier to manipulate. I think of Francis Ford Coppola's words in *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, back in 1991: “People who normally wouldn't make movies are going to be making them, and suddenly, one day, some fat girl in Ohio is going to be the next Mozart and make a beautiful film with her father's camera and for once the so-called professionalism about movies will be destroyed forever, and it will really become an art form. That's my opinion.” I think that day has arrived.

3

ED ATKINS

You can feel a tension at certain intersectional film festivals. There are still antagonisms there—some kind of separation of display and audience, and, of course, interpretation according to whatever historical discourses. It's more than likely that there are two completely separate—and discretely exclusive—audiences for both. Maybe it's most evidenced in the first question you posed, about the dichotomy between gallery and cinema, and the respective markets and economies attached to each.

For me, coming from the gallery as a practitioner, and from the cinema as a consumer, the strictures of both provide a wonderful sounding board: specifically the former's relatively private freedoms, and the latter's ideological conspicuity and ubiquitous *intelligibility*.



Mark Lewis, *City Road 04 May 2012*, 2012. Courtesy: the artist and Daniel Faria Gallery, Toronto



Eric Baudelaire, *The Ugly One*, 2013, installation view at Galerie Greta Meert, Brussels, 2013. Courtesy: Galerie Greta Meert, Brussels



Ed Atkins, *The Trick Brain*, 2013. Courtesy: the artist and Cabinet, London

novità, forse allo stesso modo in cui mi piacciono strumenti che esistono da secoli e che tuttora producono risultati sorprendenti, se usati come si deve. Non so perché la gente si preoccupi tanto della morte di qualcosa quando si tratta di discutere delle nuove tecnologie. Io lo vedo come un ventaglio di nuove possibilità.

ED ATKINS: Le nuove tecnologie hanno radicalmente trasformato la distribuzione, il mercato, l'economia, gli strumenti, le stazioni di montaggio, la velocità, la forza lavoro, e così via. Ma evidentemente non hanno modificato più di tanto i concetti base, né i più banali vincoli formali. Gli anacronismi così profondamente radicati nel sistema analogico “rettilineo” della celluloido – profondità di campo, illuminazione, obiettivo, suono, durata, e ogni altro aspetto del mestiere – continuano a godere della più alta considerazione, presumibilmente per un sacco di ragioni. Per quanto mi riguarda, queste convenzioni sono il punto di riferimento visibile di parte della critica del mio lavoro. Perlopiù garantiscono la possibilità di distinguere un'arma da un attrezzo. Questa dimestichezza rende radicale il nuovo: vediamo il *trattamento* di un bene di consumo, prima ancora del bene stesso in fase di cambiamento.

Oggi è possibile ottenere produzioni davvero avanzate con mezzi propri e senza dover sostenere i costi di uno studio di registrazione, e questo ovviamente consente a chiunque possa permettersi un computer di creare più o meno qualsiasi cosa. Il pericolo con la nuova tecnologia è la portata enorme del fattore novità. Un lavoro puramente legato alla novità del mezzo di comunicazione e dimentico di forma e contenuto, non risulta necessariamente nuovo né interessante. Si deposita in fretta la polvere, l'elemento della novità svanisce subito, e l'artista può lavorare liberamente con la nuova tecnologia, semplicemente perché è di facile accesso.

MARK LEWIS: Vi dirò quello che penso io (e mi preme aggiungere che non si tratta di una teoria): la città moderna della seconda metà del Diciannovesimo secolo ha inventato il cinema, con la sua concentrazione di vetrate riflettenti e superfici metalliche, con una densità fatta di abitanti in continuo spostamento (che proietta ombre fitte e sovrapposte), con le nuove possibilità di sperimentare la città in movimento attraverso macchinari e veicoli automatizzati (ascensori, tram, scale mobili, porte girevoli, e simili), e col complesso montaggio di tutti questi effetti messi insieme. Questa città è il cinema prima della sua invenzione formale come “installazione riuscita”, in continua crescita.

La città moderna è il primo cinema, e gli artisti l'hanno capito già da molto tempo e in modi diversi. Quello che oggi chiamiamo cinema (immagini in movimento proiettate che prima guardavamo all'interno di edifici costruiti a questo scopo, e che ora sempre più guardiamo sullo schermo di computer, iPad e telefoni) è mutuato dall'esperienza della città moderna, con un'inflessione particolare sulla forma delle immagini, affinandole in un modo che può sembrare defraudato in parte della sua radicale intensità. Questo cinema “nella città” è diventato sempre più feticistico e mercificato (dal libero accesso alle immagini in giro per le strade, alla richiesta di “pedaggio” all'interno di un cinema), e separato dal suo luogo di origine, per così dire. La magia di vedersi muovere attraverso un caleidoscopio di riflessi sulla strada, o l'esperienza della città che ti sfreccia accanto in una visione sfocata di movimenti concentrati e montati insieme, sono diventate sempre più inaccessibili.

ERIC BAUDELAIRE: Gli strumenti sono diventati più veloci, più economici, più maneggevoli. Mi tornano in mente le parole di Francis Ford Coppola, quando nel 1991 presentò il documentario *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (“Viaggio all'inferno”): “Persone che normalmente non farebbero un film, di certo ne realizzeranno uno; così come un giorno, all'improvviso, una qualche ragazzotta dell'Ohio diventerà il futuro Mozart e magari farà anche un bel film con la telecamera del padre, e il cosiddetto professionismo verrà distrutto una volta per tutte, e diventerà una forma d'arte. Così la penso io.” Io credo che quel giorno sia arrivato.

BEN RIVERS

It may depend on what country you're working in. The UK has a very different situation from the U.S., where I think there is still a strong divide between what some call avant-garde or experimental film versus the art world. Some of which seems to be held onto too dearly, but it's because of a very strong tradition of experimental film, which has persisted through university faculties who still believe in that system.

In Britain, the situation is different. Most people working with what has now been renamed "artist's film and video" are not confining themselves to one particular ghetto. There is more fluidity in terms of how they think about their work and exhibit it. A few institutions and galleries have helped this move in Britain, for instance LUX, which came out of London Filmmakers Co-op (very much in the experimental film tradition) but over the past 15 or so years has reshaped itself as a distributor of artists' films of all kinds, and has helped enable a crossover between the experimental world and artists working in the gallery. Curators have followed through on this, so finally you have really great artists such as John Smith, who at one point would have been called an experimental filmmaker, represented and showing in galleries. This changes things economically, of course. As an artist, you have to decide to accept the commercial nature of the gallery world, or not, and in the case of the U.S. experimental film world there is still a strong resistance to this. But the idea of some kind of avant-garde is hard to imagine now. The term just doesn't work anymore.

HITO STEYERL



Hito Steyerl, *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .Mov File*, 2013. Courtesy: the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam

I don't think the terms "cinema" and "avant-garde" can be placed next to one another at the moment. If it's cinematic, it's not avant-garde. And I wonder if it makes sense to speak of the avant-garde nowadays. Contemporary art is probably over too, by the way.

4

ED ATKINS

I'm not sure the urgency in my video making relates directly to the specifics of video making. I would say that the use of contemporary technologies provides this amazing tool set with which to dismantle the very facade these advancements might propagate. Which goes for the life they instrumentalize so successfully, too. The things I want to make are fully aware of their potential—their sole potential—to speak in immaculate, plastic, deferential mediations, and to make sure that their insufficiency is felt as keenly as possible. I'm into the idea that we need to hold onto structural/materialist anti-illusionism precisely at the point at which we can no longer seem to differentiate between illusion and reality, or even care to do so, let alone have any understanding of how any image, or any technology, works.

ANRI SALA

A certain kind of cinema has produced dominant narratives supported by complex codes and conventions that have proficiently subjugated reception, at the cost of the subjectivity of the spectator. It has premeditatedly distributed sensations and sense, turning the spectator into an audience with no func-

APSARA DIQUINZIO: *L'avanguardia cinematografica è stata rimpiazzata, o forse inglobata, nel regno dell'arte contemporanea, oppure si tratta sempre di due sfere distinte e separate? Quali problemi scaturiscono reciprocamente per i due scenari, talvolta concorrenti?*

ED ATKINS: Una certa tensione si può percepire nell'ambito di alcuni festival cinematografici che si pongono come zone d'intersezione fra i due. Esiste ancora una sorta di antagonismo, una specie di separazione tra presentazione e pubblico e, ovviamente, un'interpretazione dettata dal contesto storico. Con tutta probabilità ci troviamo di fronte a due tipologie di pubblico completamente separate ed esclusive, per ciascuno dei due campi di interesse. Forse questo è meglio evidenziato nella prima domanda che hai posto, quando parlavi della dicotomia tra galleria e cinema, e dei rispettivi mercati ed economie ad essi collegati.

Per me, professionista delle gallerie e fruitore del cinema, le limitazioni di entrambi questi mondi forniscono una meravigliosa cassa di risonanza. Mi spiego meglio: da un lato la libertà relativamente privata della galleria; dall'altro la vistosità ideologica e l'intelligibilità onnipresente del cinema.

BEN RIVERS: Questo può dipendere anche dalla nazione in cui lavori. La Gran Bretagna ha una situazione molto diversa dagli Stati Uniti, dove secondo me esiste ancora una notevole separazione tra quello che alcuni chiamano cinema sperimentale o d'avanguardia, e il mondo dell'arte. C'è infatti chi rimane ancora saldamente legato alla grande tradizione del cinema sperimentale, rimasta viva grazie anche a facoltà universitarie ad esso dedicate.

In Gran Bretagna c'è una situazione diversa. La maggior parte delle persone che lavorano nell'ambito di ciò che oggi è stato ribattezzato "video e cinema d'artista" non rimane confinata entro un particolare ghetto. C'è una maggiore fluidità nel modo di considerare e di mostrare il proprio lavoro. In Gran Bretagna questo cambiamento è stato favorito da gallerie e istituzioni come la LUX, nata dalla London Filmmakers Co-op, orientata principalmente verso la tradizione del cinema sperimentale, ma rimodellata negli ultimi quindici anni come distributore di film di artisti di ogni genere, che ha contribuito a favorire il crossover tra mondo sperimentale e artisti da galleria.

I curatori hanno facilitato questo passaggio, e così alla fine sono emersi artisti di grande valore, come John Smith che è stato definito regista sperimentale e il cui lavoro è stato presentato nelle gallerie e da queste ultime trattato anche dal punto di vista commerciale. Naturalmente questo cambia le cose sul versante economico. Se sei un artista devi decidere se accettare o meno la natura commerciale di una galleria. E nel cinema sperimentale statunitense c'è ancora una grande resistenza all'idea. Ma oggi è difficile immaginare il concetto di avanguardia. È un termine che ormai non funziona più.

HITO STEYERL: Non credo che ora come ora si possano accostare i termini "cinema" e "avanguardia". Se parliamo di cinematografia non possiamo parlare di avanguardia. E poi mi chiedo se abbia ancora senso parlare di avanguardia. In effetti anche l'arte contemporanea probabilmente ha fatto il suo tempo.

APSARA DIQUINZIO: *Quali altre questioni legate alla produzione cinematografica o artistica vi interessano al momento, o vi sembrano pressanti?*

ED ATKINS: Non sono certo che l'urgenza della mia produzione sia direttamente collegata alle specificità della cinematografia. Secondo me, il ricorso alla tecnologia contemporanea fornisce un insieme straordinario di strumenti con cui demolire la superficialità di cui il progresso sa farsi portatore. Il che vale anche per la vita che esso riesce così bene a strumentalizzare. Le cose che voglio realizzare sono pienamente consapevoli della propria potenzialità – la propria esclusiva potenzialità – di comunicare per mediazioni immacolate, plastiche, deferenziali, e di assicurarsi che la loro inadeguatezza sia percepita più chiaramente possibile. Sono convinto che non dovremmo abbandonare questa sorta di anti-illusionismo strutturale e materialista,



Hito Steyerl, *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .Mov File*, 2013. Courtesy: the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam



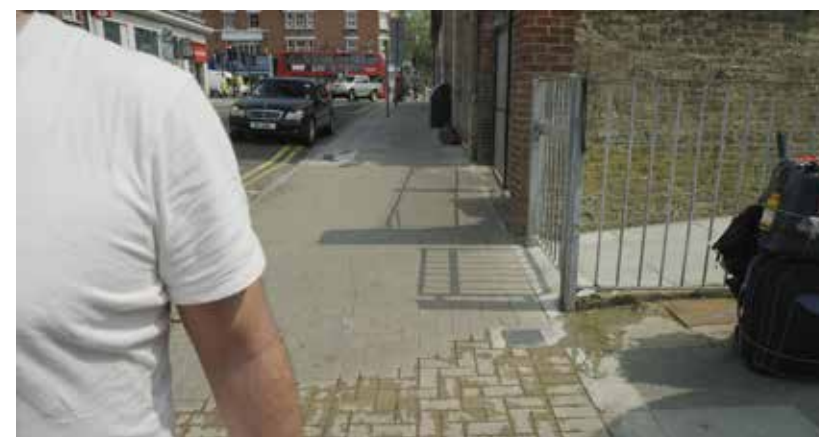
Previous Page, Above and Left - Anri Sala, *Tlatelolco Clash*, 2011. © Anri Sala. Courtesy: Kurimanzutto, Mexico City; Marian Goodman Gallery, New York / Paris; Hauser & Wirth Zurich / London; Galerie Chantal Crousel, Paris; Kaikai Kiki, Tokyo

tion in the construction of meaning. It has been an artful process of dubbing the world and subsequently making sure that it is perceived as designated. In an effort to emancipate cinema from such *settler's want* to dictate meaning, filmmakers have countered the ensuing disservice to subjectivity by stimulating alternative ways of perception, where meaning is suggested without precluding the insight of the spectator.

Thanks to their approach, but also due to other competitive forms of communication and entertainment such as the Internet, TV, and video gaming, the bond between meaning and codes has increasingly eroded. In the aftermath a new landscape has emerged, where the continuous inducement of the audiences has proven more crucial than meaning itself, relegating it without necessarily freeing it from its stipulated role in the narrative.

How can one respond to such a shift, promoting new encounters between public and filmmaking that continue to empower the subjectivity of the spectators and the sovereignty of their take on meaning?

MARK LEWIS



Mark Lewis, *Man*, 2012. Courtesy and copyright: the artist

I am interested in the moving image as a way of understanding how we move through the world and how we make sense of our place there, and in turn how we can use this form of image making to depict something of everyday life. For me, the cinema proper is then just a footnote in the history of the moving image, albeit one that is oversize and often bloated with self-importance.

I love to watch (some) movies. Who doesn't? But I am a bit bored of questions about my work posed in relation to that experience. I see little or no connection between what I do at the gallery and what filmmakers do for the cinema or iPad or whatever. In terms of their subject matter, artists' films are affected by the fact of the cinema; like painting after photography, the moving image after cinema is transformed. Both painting and film have had to confront an apparent weakness: their respective inability to seem as "full" as either photography or the cinema. But what they actually are is different, even if that difference is in some way informed by the existence of both cinema and photography. As I have suggested, the cinema and all the related moving-image technologies that follow (TV, Mpegs, etc.) have perhaps weakened the grip that the naturally occurring moving-image forms have on our collective imagination (the prosaic underside of the magic of cinema, if you like).

What I try to do is imagine how that might *not* be so. And many other artists working today with moving images seem to be busy trying to find vocabularies for their work that are precisely not from the cinema at all. This week alone I have seen the works of two artists working with moving images, Jordan Wolfson and Elizabeth Price. Neither could be said to have any relationship whatsoever with the cinema—its avant-garde or its mainstream. I find that refreshing and provocative and, finally, hopeful.



Mark Lewis, *Man*, 2012. Courtesy and copyright: the artist

al punto che non possiamo più distinguere tra realtà e illusione, o non vogliamo più farlo, né tanto meno possiamo capire come operano le immagini e la tecnologia.

ANRI SALA: Un certo tipo di cinema ha prodotto narrazioni dominanti, supportate da codici e convenzioni complessi che hanno abilmente assorbito la ricezione a spese della soggettività dello spettatore. Quel cinema ha intenzionalmente distribuito impressioni e sensazioni, trasformando gli spettatori in un pubblico privo di voce nella costruzione del significato. Si è avviato un magistrale processo di ridefinizione del mondo, con la premura, poi, di accertarsi che venisse percepito come da copione. Nello sforzo di emancipare il cinema da questo *desiderio di imporre un significato*, i film-maker hanno contrastato il un disservizio alla soggettività stimolando modalità di percezione alternative, dove il significato viene suggerito senza precludere l'intuizione dello spettatore.

Grazie al loro approccio, ma anche al diffondersi di forme alternative di comunicazione e intrattenimento (come Internet, la televisione e i videogiochi), il legame tra codici e significato è andato via via sgretolandosi. Subito dopo si è imposto un nuovo panorama, in cui la persuasione del pubblico si è dimostrata più importante del significato stesso, relegandolo, senza liberarlo, al ruolo imposto dalla narrazione.

Come si può rispondere a un tale cambiamento, favorendo nuovi incontri tra pubblico e regia che continuino a rafforzare la soggettività degli spettatori e la loro sovranità nello stabilire un significato?

MARK LEWIS: A me interessa il film quale strumento per capire come ci muoviamo nel mondo e come troviamo il senso del nostro esistere, e a sua volta come possiamo usare questa forma creativa per descrivere parte della nostra vita quotidiana. Quindi per me il cinema non è altro che una postilla nella storia dell'"immagine in movimento", sia pure smisurata e spesso anche carica di presunzione.

Adoro guardare film, o almeno alcuni film. E a chi non piace? Ma sono un po' stufo delle continue domande sul mio lavoro. Non vedo alcun rapporto tra quello che faccio per il museo e quello che fanno i registi per il cinema o l'iPad o qualsiasi altra cosa. Parlando della loro materia specifica, i film di un artista sono influenzati dal cinema. Così come la pittura dopo l'avvento della fotografia, allo stesso modo i film vengono trasformati con l'arrivo del cinema. Tanto un film quanto un dipinto devono superare degli evidenti punti deboli (ad esempio, l'incapacità di essere "completi" come fotografia o cinema). Ma questa è da sempre la loro condizione, e lo sarà sempre. Come dicevo, ritengo che il cinema e tutta la tecnologia legata alla cinematografia (TV, Mpeg, ecc.) abbiano in qualche modo indebolito la presa che hanno i film sul nostro immaginario collettivo (se preferite, è la banale controparte della magia del cinema).

Quello che cerco di fare è immaginare come potrebbe essere *altrimenti*. E molti artisti che oggi realizzano film sembrano intenti a cercare vocabolari che non facciano parte del mondo del cinema. Soltanto questa settimana ho visto le opere di due artisti che lavorano con l'immagine in movimento, Jordan Wolfson ed Elizabeth Price. Nessuno di quei film sembrava avere rapporti di alcun tipo con il cinema – né con quello tradizionale né con le avanguardie. Questo per me è inebriante e provocatorio. E in fin dei conti anche incoraggiante.