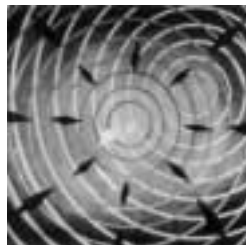


4 – 20 febrer 2003



Unseen Cinema

Un projecte de conservació cinematogràfica degut a la col·laboració d'Anthology Film Archives i Deutsches Filmmuseum, i esponsoritzat per Cineric, Inc.

El gran experiment

Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941 presenta la primera àmplia retrospectiva cinematogràfica de la genial avantguarda americana anterior a Maya Deren. L'examen d'aquests 160 títols en còpies restaurades o preservades de 35 i 16 mm detalla els assoliments fins ara desconeguts dels cineastes pioners que van treballar als Estats Units i l'estranger durant el període de formació del cinema americà. La sèrie postula una visió innovadora i de vegades controvertida del cinema experimental com un producte dels artistes d'avantguarda, els directors de Hollywood i els cineastes amateurs que van treballar col·lectivament o individualment a tots els nivells de la producció cinematogràfica durant l'última dècada del segle XIX i la primera meitat del XX. Moltes d'aquestes pel·lícules no s'havien pogut veure des de la seva creació, fa més de cent anys; algunes no s'han projectat mai en públic, i la majoria no s'han vist mai en còpies de projecció originals fins avui.

A partir de la invenció de la tecnologia del cinema al laboratori d'Edison de Nova Jersey l'any 1890, la cinematografia americana va atreure successives onades d'artistes, escriptors, fotògrafs, poetes, coreògrafs, autors teatrals, dissenyadors i altres creadors. Anomenats afectuosament "amants del cinema" per l'entusiasta del cinema Herman G. Weinberg, els somiadors i maquinadors van elaborar un cos significatiu de pel·lícules que van copsar els elements més essencials de l'atmosfera de l'època. Fins no fa

gaire, les relacions dels estudiosos potser reconeixien l'existència d'una cinematografia alternativa anterior a la Segona Guerra Mundial, però en general consideraven l'obra de Maya Deren com l'autèntic començament del cinema d'avantguarda americana. Res no podria ser més lluny de la veritat. Ella no va ser la primera persona nord-americana a explorar el cinema experimental. La quantitat i la qualitat de les pel·lícules fetes a les primeres sis dècades de la gènesi del cinema que s'han recuperat demostren que als Estats Units hi va haver una cultura cinematogràfica avantgardista de molta importància anterior a Maya Deren. A més a més, l'avantguarda cinematogràfica americana es va desenvolupar al mateix temps o va ser el precedent diverses vegades de molts moviments artístics americans del segle XX. Entre les estètiques de la primera avantguarda cinematogràfica abunden els exemples destacats que tenen una correspondència, tant en l'estil com en la substància, amb el modernisme, el surrealisme, el realisme social, l'expressionisme abstracte i, més tard, amb el minimalisme, l'estructuralisme, el beat, el pop, el punk i el postmodernisme. L'emergència d'aquests moviments artístics en pintura, escultura, teatre, literatura i música va seguir, de vegades bastants anys després, els esforços primerencs dels cineastes experimentals, sovint oblidats.

En general, totes les pel·lícules eren literalment "no vistes" poc després de ser creades; és a dir que la durada de la vida d'una

pel·lícula es limitava al temps en què era una novetat al mercat. Quan ja havia esgotat el seu potencial comercial, es retirava de l'exhibició pública. Aquesta era la pràctica comercial habitual en la distribució cinematogràfica, més o menys fins a l'arribada de la televisió als anys 40 o 50. I en la pràctica el procés s'accelerava per a les pel·lícules d'avantguarda, que tenien ben poc o cap valor comercial. Tot i que a partir dels últims anys 20 va créixer un moviment massiu de cinema amateur, els directors més experimentals només projectaven les seves pel·lícules a casa per a un públic selecte d'amics i familiars. S'han documentat algunes excepcions en què hi va haver exhibició pública de produccions clàssiques amateurs, com ara *THE LIFE AND DEATH OF 9413 - A HOLLYWOOD EXTRA* (1927), *THE FALL OF THE HOUSE OF THE USHER* (1928),

Unidentified film (Edison Manufacturing Company, 1902)

H₂O (1929) i *LOT IN SODOM* (1930-32). A més de les projeccions comercials estàndard, als anys 30 i 40 hi va haver les presentacions teatrals de les pel·lícules musicals abstractes, anomenades "so per veure", de Mary Ellen Bute, al Radio City Music Hall de Nova York, i l'àmplia estrena que va fer la Metro Goldwyn Mayer d'*OPTICAL POEM* d'Oskar Fischinger l'any 1938. Intercalant-se entre les produccions de Hollywood dels anys 30, els números de dansa de Busby Berkeley i els efectes de muntatge de Slavko Vorkapich, van brillar a les pantalles de tot el país amb innovacions enlluernadores que eren vistes per milions de persones. Al mateix temps, produccions pretensament artístiques com ara *SALOMÉ* (1922), *THE SALVATION HUNTERS* (1925) i *THE LAST MOMENT* (1928) van ser un fracàs de taquilla i van desaparèixer ràpidament de les





Suspense de Phillips Smalley (1913)

pantalles. La concepció general que es té del cinema d'avantguarda primerenc o "la primera avantguarda", tal com va indicar Henri Langlois, és que va començar seriosament a Europa cap a la meitat dels anys 20 com a resultat del moviment de cineclubs. Els clàssics de l'avantguarda europea, amb pel·lícules com *LE RETOUR À LA RAISON* (1923), *BALLET MÉCANIQUE* (1924), *ANÉMIC CINÉMA* (1926), *WINGBEAT* (1927), *HÂNDE* (1928), *LIGHT RHYTHMS* (1930), *NUIT SUR LE MONT CHAUVÉ* (1933) i *JOIE DE VIVRE* (1934), eren considerats com models exemplars dins la nova tradició del cinema experimental. Com a contrapunt irònic a aquest context eurocèntric, s'ha de dir que aquestes obres "estrangeres" eren d'autors o coautors americans expatriats que vivien i treballaven fora del seu país: Man Ray, Dudley Murphy i Claire Parker a França, Stella Simon a Alemanya i H. D. (Hilda Doolittle), Francis Bruguière i Hector Hoppin a la Gran Bretanya. Fent un moviment contrari, alguns europeus i russos van travessar l'Atlàntic per treballar a Nord-amèrica, i molts per establir un cap de pont a Hollywood. Els moviments energètics d'anada i tornada entre el Vell i el Nou Món i les subòrbites entre les metròpolis cinematogràfiques nord-americanes de Nova York i Los Angeles van ocasionar una fricció de la qual va sorgir un tipus original i profund d'art cinemàtic.

Les primeres pel·lícules americanes, fetes entre el 1893 i



Nass River Indians de J. S. Watson, Jr. i C. Martin Barbeau (1927-28)

aproximadament el 1913, eren experimentals pel que fa al mètode de producció, utilitzaven les noves tècniques i els nous estils, i van influenciar directament els treballs posteriors, tant els convencionals com els experimentals. A partir de llavors, el cinema experimental va créixer de bracet amb la supremacia de Hollywood com a institució socioeconòmica. La indústria proporcionava a l'americà mitjà tenir a l'abast pel·lícules i tècniques, l'accés als equips i els estocs de pel·lícules i la possibilitat de trobar feina a Hollywood i als negocis que l'envoltaven. Amb aquestes condicions favorables, la creació cinematogràfica va prosperar. Entre el 1925 i el 1929 es pot parlar, no tan sols d'una "edat d'or" del cinema mut de Hollywood, sinó també d'un període igualment vibrant pel que fa a l'activitat del cinema d'avantguarda arreu del país, amb pel·lícules significatives com ara les de Watson i Webber, Vorkapich, Florey, Steiner i Flaherty com a capdavanters. Aquesta situació va culminar als primers anys 30, quan els professionals de la indústria, els amateurs i altres entusiastes del cinema van produir una quantitat impressionant de curtsmetratges i llargmetratges experimentals. Als anys 30, els cineastes treballaven en la tradició renovada del cinema d'avantguarda com a polemistes i formulaven noves propostes i expressions. Pel·lícules com ara *BRONX MORNING* (Jay Leyda, 1930), *PORTRAIT OF A YOUNG MAN* (Henwar Rodakiewicz, 1925-1931), *POEM 8* (Emlen Etting, 1933) i la inacabada *¡QUE VIVA MÉXICO!* (Sergei Eisenstein, 1930-32), totes obres mestres de la construcció cinematogràfica, exploraven noves direccions per a la realització creativa, però no van inspirar noves exploracions posteriors. La Gran Depressió i la consegüent politització d'artistes i intel·lectuals van posar fi al gran experiment artístic, i els cineastes van passar a tractar assumptes d'interès i responsabilitat socials. A partir de llavors, els cineastes

experimentals van treballar aïllats i en condicions anònimes en pel·lícules que eixamplaven el límit del gènere i que van permetre al cinema experimental renéixer a Nova York i San Francisco als anys 40. Durant la resta del segle XX, les noves maquinacions dutes a terme dins les comunitats del cinema experimental de les costes est i oest i de l'estranger seguiren els moviments iniciats en els esforços inconformistes dels pioners americans.

Tal com ho demostra clarament aquesta retrospectiva, les pel·lícules recentment recuperades presenten una història única. Una de les primeres coses que l'espectador podrà apreciar és que la sofisticació dels vells models europeus s'esborra davant una qualitat natural i directa que fa ostentació de la sensibilitat americana, aquella que presenta les coses tal com són. Al principi, moltes de les pel·lícules americanes poden semblar arcaiques i simples, amb arestes punxants i sense polir, però un examen més proper revela una nova presència cinematogràfica. Aquests films es diferencien dels europeus no tan sols pel model comercial de Hollywood, sinó també perquè conformen un pastitx iconoclàstic –estrictament americà pel que fa a l'actitud– fet de drames, abstraccions, pel·lícules casolanes, paròdies, animació, estudis de la natura, experimentació i poesia, que agafa una mica d'aquí i una mica d'allà, però que és molt directe, fresc i variable. El primer cinema d'avantguarda americà és tan impredecible com poc manejable: trenca tabús i convencions, i es posa al servei de la pel·lícula com a art viu. No hi ha dues pel·lícules iguals, però –tornem-hi– tampoc dos americans estarien d'acord a ser vistos de la mateixa manera. El principi obligatori que els uneix sovint desapareix i el furor creatiu continua.

Per a moltes de les pel·lícules que considerem, la *raison d'être* va més enllà de la pràctica estètica avantgardista i adopta una posició activa respecte als problemes socials, polítics o

morals. Les tàctiques alternatives inclouen films que exploren els estats alterats de la ment, denuncien les injustícies o les desigualtats sociopolítiques o adopten obertament visions miops de realitats. Per més bé que es vulguin presentar actualment, aquests atributs defineixen un cinema basat en somnis escapistes personals i fantasies poètiques, i alineats amb els paràmetres evasius de l'obra creativa d'un artista. Des del principi dels temps, el desig de crear ha esperonat els artistes a fer marques i deixar empremtes perquè uns altres les descobreixin. Aquestes marques van il·luminar un lloc individual on no hi havia cap altra forma de comunicació. Una obra d'art, i no hi ha cap dubte que aquestes pel·lícules s'han de considerar com obres d'art, presenta alhora tota mena de desitjos personals incendiàries. El nou mitjà que era el cinema ofería als artistes



Portada del llibre dedicat al cicle editat per Anthology Film Archives

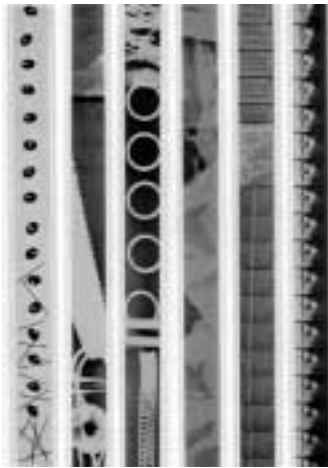


Beggar on Horseback de James Cruze (1925)



The Fall of the House of Usher de J. S. Watson, Jr. i Melville Webber (1926-28)

una forma innovadora amb la qual es podien contemplar les múltiples facetes de la vida. Les pel·lícules també podien incorporar una implicació del cineasta amb la tecnologia sempre en evolució. Una nova lent, estocs de pel·lícules, sistemes d'il·luminació o d'enregistrament del so, accessibilitat a les instal·lacions de postproducció o progressos en el disseny de les càmeres podien donar lloc a descobriments



Le Retour à la raison de Man Ray (1923)

cinematogràfics sorprenents. Produïdes entre aquestes diverses influències, les creixents arrels i branques del primer cinema avantgardista americà poden ser apreciades com uns plançons verges que broten en una vasta frontera cinematogràfica. Un dels conflictes més grans a què s'haurà d'enfrontar l'espectador d'aquesta retrospectiva és com avaluar les nombroses propostes divergents exposades pels diversos cinemes primitius. Com s'afirma al paràgraf inicial, s'ha encoratjat una visió innovadora i de vegades controvertida, per tal de redefinir els mètodes eclèctics utilitzats pels realitzadors americans entre el 1893 i el 1941. Estrictament parlant, les pel·lícules casolanes no són llargmetratges de Hollywood, i cap no es pot considerar com un experiment avantgardista, etc. Però és curiós observar com en poden ser, de semblants, les propostes d'aquest tipus de pel·lícules quan es veuen juntes, com s'esdevé a la retrospectiva. La disparitat entre els gèneres, els experiments i fins i tot els descartaments originals dels rotlles de pel·lícula comparteixen moltes característiques –per bé que els realitzadors no en tinguessin la intenció o no en fossin conscients– amb el cinema d'avantguarda. La juxtaposició, propiciada per la barreja de la retrospectiva, de formats experimentals, documentals i narratius dona una nova llum per examinar aquests esforços experimentals primerencs. Són testimonis de dos extrems de la pràctica cinematogràfica els

films d'Archie Stewart (1902-1998), un venedor de cotxes de Newburgh, Nova York, i el doctor Walter G. Chase, un productor de films mèdics de la zona de Boston. Començant el 1926, les pel·lícules amateurs de Stewart mostren la vida quotidiana i presenten la seva família i les seves activitats a casa i de vacances. Moltes de les seves pel·lícules de 16 mm contenen una banda sonora enregistrada en directe que capta les converses entre els filmats i el filmador. L'efecte sobresortint del cinema d'Archie és el d'una conversa llarga i calorosa amb la família i els amics. Les pel·lícules documentals de Walter G. Chase sobre atacs epilèptics rodades l'any 1905 són el pol oposat a les innocents pel·lícules casolanes de Stewart. Amb la càmera quasi arran de terra i en posició frontal, Chase filmava, amb una atenció impàvida, adults i nens en els diferents estadis de l'atac. Les pel·lícules que en van resultar tenien una intenció didàctica, i moltes es van utilitzar a les facultats de medicina durant prop d'un segle. Els crús films documentals aconsegueixen un efecte esgarrifós, però traspuen una bellesa serena i una elegància formal en la descripció d'un estat de la fisiologia humana malaurat però molt real. Agafats alhora, aquests dos tipus de cinema estan lliures d'intencions radicals però són prou avançats en la forma i el contingut per traçar nous límits per a l'estètica cinematogràfica primitiva. Felicitment ignorant de l'enorme amplitud del projecte de pel·lícula casolana, Archie Stewart va anar acumulant enregistraments íntims de la vida familiar o, si més no, de la ficció de la vida familiar al llarg de la major part del segle XX. I així com el seu refinament constant de les tècniques cinematogràfiques avança paral·lelament al creixement de la seva família, el seu compromís cinematogràfic amb la família transgredeix les nocions convencionals de vida privada que s'associaven a l'estructura familiar durant aquest període de temps. Sense violar la confiança compartida, Stewart presenta, per primera vegada en una pel·lícula, un retrat en profunditat de les interaccions familiars que cobreix diverses generacions. No va ser fins als últims anys 50 que un altre cineasta va començar a considerar les possibilitats cinematogràfiques inherents al grup familiar, que es van dur a la pràctica amb un registre monumental de la vida familiar filmat per l'avantgardista Stan Brakhage. Però, mentre que Brakhage va estetitzar els reflexos de la llum que separen els membres de la família al seu voltant, Stewart interactua amb la família i els amics des de la càmera i com a narrador fora de quadre que encoratja la participació en la trobada cinematogràfica. Efectivament, el



Eugen Sandow de William K. L. Dickson i William Heise (1894)

cinema de Stewart anticipa el "cinema directe" de Pennebaker, Leacock i Drew, i les "pel·lícules casolanes" avantgardistes de Brakhage, Mekas, Frank i Noren, tots els quals buscaven substància cinematogràfica dins les dinàmiques familiars. Les filmacions experimentals dels moviments de l'atac epilèptic rodades per Walter G. Chase presenten fredament uns fets durs, amb la intenció que siguin vistos per ulls professionals. D'una manera molt semblant a les fotografies clíniques de Diane Arbus, les pel·lícules de Chase ofenen la mirada de l'espectador alhora que l'atreuen. La seva obsessió pels aspectes horribles va més enllà del teatre francès del gran guinyol i fins a un món pervers buscat per molts artistes d'avantguarda que van des del surrealisme d'UN CHIEN ANDALOU (1926), de Salvador Dalí i Luis Buñuel, fins a l'univers meticulosament macabre del Greenaway de THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER (1989). Amb les pel·lícules sobre l'atac d'epilèpsia, i sobre molts altres procediments mèdics, com ara MAN HAVING HIS LEG AMPUTED (cap a 1905) o THE FEEBLE-MINDED (cap a la dècada dels 30), l'impacte de les imatges

resulta de veure allò que normalment queda amagat. L'horror de ser testimoni del prohibit és, si més no, macabre, però més enllà del valor de l'impacte, les pel·lícules de Chase presenten una experiència estètica en certa manera relacionada amb els nus fotogràfics de la fi del segle XIX de HUMAN FIGURE IN MOTION d'Eadweard Muybridge. Encara que tots dos comparteixen un intent quasi científic de mesurar moviments humans en pel·lícula, les imatges que creen transcendeixen el seu ús acadèmic formal i donen una visualització revolucionària i artística del cos humà. En les pel·lícules de Chase abunden les ironies sobre l'atac epilèptic, en què la posició de la càmera, tal com s'ha dit més amunt, és cara a cara amb els pacients que s'han desplomats involuntàriament i són presa d'espasmes psíquicomusculars. La tensió generada per la visió de persones nues i vestides que pateixen un atac es trenca amb l'actuació impertorbable de les infermeres, que en moments de màxima insensibilitat professional recol·loquen els pacients dintre del camp de la càmera quan en surten pels tremolors. I per fer



Autumn Fire: A Film Poem de Herman G. Weinberg (1930-33)

més gran la ironia, es crea un interès visual addicional per mitjà del primitiu mètode utilitzat per traslladar les còpies originals en paper a cel·luloide, en què una mena de taques blanques de pols floten per tot el fotograma i interactuen, com si fos fet expressament, amb els qui pateixen l'atac. Una persona sembla que és atrapada per les molècules blanques. Tots aquests elements s'afegeixen a una experiència visual molt rica que actua sobre els sentits de l'espectador en una confrontació agressiva entre l'acceptació i la repulsió pel que fa a l'ocasió filmada.

Per concloure la digressió introductòria al visionat de les primeres pel·lícules de l'avantguarda americana, considerem el film MANHATTA (1921) pel que fa a tàctiques alternatives per a la realització cinematogràfica. Entre el conjunt d'obres de Charles Sheeler que conté el Museum of Fine Arts de Boston, hi ha una dotzena d'ampliacions fotogràfiques de 4x5, fetes a partir del negatiu original de 35 mm d'aquesta pel·lícula, que constitueix una simfonia urbana. Les còpies fotogràfiques, fetes exquisidament, mostren una nitidesa i una claredat que no es troben en les còpies en 16 mm que circulen i, potser, ressituen l'intent original dels fotògrafs, esdevinguts cineastes, Charles Sheeler i Paul Strand, i descarten qualsevol lectura no intencionada de la pel·lícula com a paisatge escènic convencional de la ciutat de Nova York. MANHATTA viu i respira en definició fotogràfica, i la construcció del film imita la construcció dels gratacles novaiorquesos a base d'una seqüència d'imatges altament comprimides. L'ull potser busca un lloc tranquil en aquestes composicions, però aquesta moderna amalgama de moviments desafia l'ull i readapta constantment llums i foscors, línies i punts, masses i formes, amb una informació visual no perceptible prèviament en les còpies en 16 mm de la pel·lícula. Tot i que es poden contemplar aquestes ampliacions fotogràfiques i un gran nombre de fotografies arquitectòniques excel·lents fetes per Sheeler i Strand, la cacofonia visual en moviment duta a terme per la pel·lícula MANHATTA ofereix una intensa experiència visual que arriba a aclaparar l'espectador. La idea que una pel·lícula pot saturar els sentits d'un espectador de cinema és la proposició central i crítica de la retrospectiva *Unseen Cinema*. El terme "aclaparar" s'utilitza metafòricament per proposar una percepció del film com a mitjà visual. La conseqüència és que una pel·lícula pot afectar primàriament l'espectador en un nivell visual, per damunt i més enllà de qualsevol aspecte temàtic. Però la major part dels crítics no tenen en compte la creativitat que acosta el



Miss Tilly Losch in *Her Dance of the Hands* of the Norman Bel Geddes (1930-33)



Object Lesson de Christopher Young (1941)

cinema a la pintura, l'escultura o qualsevol altra de les belles arts. De fet, un dels plaers absoluts de veure la nova còpia de MANHATTA en 35 mm que s'inclou en la retrospectiva sorgeix de la possibilitat de no veure tan sols detalls amb claredat, sinó de descobrir que les imatges estan compostes amb simetria. Un simple pla, com pot ser el del pont de Brooklyn, és una evocació sorprenent de perspectiva compositiva on l'espai és delimitat per l'extensió de cables que irradien des d'un punt localitzat al centre del quadre. La simetria emet pura energia visual. Molts altres descobriments esperen els futurs públics d'*Unseen Cinema*. Per tant, mirant enrere cap a les sis dècades que comprèn la primera avantguarda cinematogràfica americana, no hauria de sorprendre veure una munió de noves connexions que abans quedaven amagades, tenint en compte que molts d'aquests títols no havien estat accessibles després de la seva estrena. Els autors contemporanis presentats al catàleg direccionen aquests contrastos, molt sovint assenyalant similars visions del cinema d'avantguarda innovadores i controvertides que els cineastes pioners van adoptar inicialment fa més de mig segle. Els més fervents practicants del que es podria anomenar primer cinema d'avantguarda a Amèrica van trobar una tribuna en les publicacions cinematogràfiques i les revistes de crítica de la seva època respectiva. Robert Florey, Slavko Vorkapich, Ralph Steiner, Lewis Jacobs, Herman G. Weinberg, Melville Webber, Mary Ellen Bute, Man Ray, Henwar Rodakiewicz, Douglass Crockwell, Seymour Stern, Theodore Huff, Archie Stewart i Jay Leyda, entre d'altres, van utilitzar unes revistes especialment interessants, com ara *Experimental Cinema*, *Movie Makers*, *Hound and Horn* i *Close Up*, per fer valer el cinema com a art visual. L'autopromoció de les seves descobertes



Glenn Fall Sequence de Douglass Crockwell (1937-46)



Lost in Sodom de J. S. Watson, Jr., Melville Webber, Alec Wilder i Remson Wood (1930-32)

cinematogràfiques és important, tenint en compte que les pel·lícules que aquests artistes van crear pràcticament no es veien fora d'un reduït cercle d'amics i admiradors, i en alguns petits cineclubs dels Estats Units i Europa. Cal esmentar també la relació àmplia i detallada de cineastes que treballaven sols i de les seves obres, autènticament independents, que ens ofereix l'assaig de Lewis Jacobs *Experimental Cinema in America* (1947). I recordem la llarga devoció de William Moritz per Oskar Fischinger i nombrosos artistes del cinema de música visual, el reportatge de Cecile Star sobre els pioners americans de l'animació experimental, i l'antologia del primer cinema d'avantguarda americana editada per Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema* (1995). S'ha de tenir en compte que encara queden molts més cineastes i moltes més pel·lícules per descobrir, simplement perquè no han tingut un àngel de la guarda que hagi protegit el seu llegat. Aquesta retrospectiva espera poder rectificar una petita part de la negligència mostrada envers les pel·lícules i els realitzadors d'avantguarda. Malgrat tots els esforços que s'han dut a terme per aconseguir desenterrar les còpies cinematogràfiques incloses a la retrospectiva *Unseen Cinema*, a hores d'ara encara queden moltes altres pel·lícules per recuperar. El meu consell és que algunes de les pel·lícules "perdues" es beneficiaran un dia de personalitats il·lustrades com ara Jacobs, Moritz, Starr, Horak o algun(s) altre(s) "boig(s) pel cinema" encara no adoctrinat(s) i ignorant(s) del fet que estan cridats a ser un(s) dels estimats "amants del cinema" de Weinberg. Els objectius altruistes de la retrospectiva *Unseen Cinema* són recuperar el primer cinema d'avantguarda nord-americà i reconèixer els seus assoliments a la llum de l'aproximació genuïna i absoluta al cinema com a art

realitzada pels cineastes independents. Anant més enllà de les esferes prèviament definides de l'art i el cinema d'avantguarda, el cicle pretén posar l'espectador en contacte directe amb el material primigeni de la invenció cinematogràfica, que finalment pot ser examinat pel públic actual. La contemplació del primer cinema d'avantguarda americana, col·lectivament com a empresa estètica de diverses dècades, o individualment com a experiments aïllats que impliquen l'estil i la tècnica, revela un gran experiment cinematogràfic que continua reverberant a través de tots els gèneres del cinema americà.

Bruce Posner (*Unseen Cinema – Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, *Anthology Film Archives*, New York, 2001)

BIBLIOGRAFIA: UNSEEN CINEMA Selecció de documents consultables a la biblioteca:

- *Experimental cinema: the film reader*. Ed. Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster. London; New York: Routledge, 2002.
- Fisher, Lucy. *The films of James Sibley Watson, Jr., and Melville Webber: a reconsideration*, "Millennium film journal" no. 19 (fall/winter 1987-1988), p. 40-49.
- *A History of the American avant-garde cinema*. New York: The American Federation of Arts, 1976.
- Horak, Jan-Christopher. "Avant-garde film". *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. Ed. Tino Balio. New York: Charles Scribner's Sons, 1993, p. 387-404.
- Horak, Jan-Christopher. *Making images move: photographers and avant-garde cinema*. Washington; London: Smithsonian Institution, 1997.
- Jacobs, Lewis. *The rise of the american film: a critical history*, *Experimental cinema in America, 1921-1947*. New York: Teachers College Press, 1971.
- *Lovers of cinema: the first american film avant-garde 1919/1945*. Ed. Jan-Christopher Horak. Madison: University of Wisconsin, 1995.
- Penley, Constance; Janet Bergstrom. *The avant-garde: histories and theories*, "Screen" vol. 19, no. 3 (autumn 1978), p. 113-127.
- Sitney, P. Adams. *Visionary film: the American avant-garde*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Testa, Bart. *Back and forth early cinema and the avant-garde*. Ontario: Art Gallery of Ontario, 1992.
- *Unseen cinema: early American avant-garde film 1893-1941*. Ed. Bruce Posner. New York: Anthology Film Archives, 2001.
- Wolfe, Charles. "The poetics and politics of nonfiction documentary film". *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. Ed. Tino Balio. New York: Charles Scribner's Sons, 1993, p. 351-386.