

21 – 27 febrer 2000



Johan van der Keuken

FOTÒGRAF I CINEASTA

Entre els dotze i els disset anys, jo em vaig convertir en fotògraf feinejant amb el material de què podia disposar d'una manera més o menys casual. El 1955 vaig publicar el meu primer llibre, *Wij zijn zeventien* (*Tenim disset anys*), un retrat en trenta fotografies d'un grup d'alumnes del qual jo formava part a Amsterdam. El 1957 vaig publicar *Achter Glas* (*Darrere el vidre*), un llibre romàntic que va aparèixer quan jo ja estudiava a l'Idhec, a París. Jo havia anat a parar a l'Idhec perquè llavors no hi havia beques per estudiar fotografia. En canvi, si que n'hi havia per al cinema. El cinema era una cosa més seriosa.

Jo no en sabia gran cosa, del cinema. Coneixia DREIGROSCHENOPER (L'ÒPERA DELS TRES RALS) de Pabst, QUAI DES BRUMES de Carné, NANOOK OF THE NORTH (NANUK, L'ESQUIMAL) de Flaherty i uns quants films poètics d'holandesos especialitzats en documentals. El que era visualment provocatiu, jo ho assimilava a l'art fotogràfic, que és el que volia desenvolupar. La resta –l'organització dels esdeveniments, les coses i els homes, l'organització de la producció– m'interessava menys.

El que, encara avui dia, segueix comptant igual per mi és la matèria purament visual o, més ben dit, sensorial: la imatge i el so. És el nucli al voltant del qual gira tot. La primera volta de l'espiral que es desenvolupa al voltant d'aquest nucli és el muntatge, el procés que consisteix a desmuntar i a recombinar (impressions) percepcions per tal de fer-ne un discurs visual, un objecte en el temps. Reconèixer aquesta primera volta de l'espiral em feia suposar l'existència d'altres voltes, d'encadenaments de

problemes dels quals jo encara no em volia ocupar, però que, més endavant, abordaria film rere film: quin lloc cal donar, dins d'un film, al missatge, al motiu, en relació amb l'energia purament sensorial que es persegueix? (Perquè t'adones, en la pràctica, que és difícil trobar un principi formal per al muntatge, si no es disposa d'un motiu concret). Com es pot formular el contingut d'un film en termes de durada, de moviment, d'enquadrament? Com abordar-lo plàsticament i musicalment sense caure en un impressionisme superficial? Com crear una composició autònoma que mostri, això no obstant, un punt de vista exacte sobre els fets? Com representar un espai viscut damunt una superfície plana? Com introduir un text en aquest conjunt, i a quina significació es redueix aquest text quan la mirada esdevé més política?

Quines tensions es poden donar entre el text i el conjunt dels signes visuals? Quan un actor fa la seva entrada, com parla, com es desplaça, com se situa en l'espai? I si, per mitjà de tots aquests moviments, s'acaba trobant un relat, aquest relat se situa a la superfície del film o en les seves capes profundes? Es troba en fragments d'anècdotes esquinçades o es projecta en els forats, en les imatges que manquen al film, com una absència activa?

Aquests interrogants i aquest viatge a través de les voltes d'una espiral, jo els he conduït fins avui dia. Els problemes que no vaig poder resoldre fa tres anys els he tornat a reprendre en el film que estic fent; els problemes d'un any es retroben novament l'any següent. Així, la meua aproximació és canviant, ara abstracta, adés figurativa. Plantejar-me preguntes i buscar respostes són coses que van de costat amb



Lucebert, el temps i l'adéu de Johan van der Keuken

Una imatge del film *Vivint amb els seus ulls* de Ramon Gieling, que mostra Johan van der Keuken i el seu equip durant el rodatge del film *Fotoestudi To Sang*





Fotoestudi To Sang de Johan van der Keuken



Sarajevo Film Festival Film de Johan van der Keuken

la descoberta de la vida. En aquest sentit, jo sóc un autodidacte. L'Idhec no tendia a plantejar preguntes, sinó més aviat a transmetre els valors i les tècniques d'un sistema. Un sistema que no em convenia realment, perquè estava fonamentat en el teatre, la literatura i la producció industrial. Jo m'havia format en la tradició de l'ull vagabund i solitari, un mite que havia fet meu des de l'adolescència. Entre els divuit i els vint anys vaig vagarejar per París. Deixava d'anar a les classes de l'escola de cinema sempre que podia. Feia fotografies. Intentava tractar el gran tema de l'home a la metròpoli i m'esforçava a extreure'n alguna cosa personal. Ja havia estudiat bé el treball de Cartier-Bresson (i el segueixo estudiant). Estava més o menys familiaritzat amb Izis, Doisneau, Bishoff, Brassai, Seymour, Capa, Haas, Ronis, Roitier, Emmy Andriessse, i també amb els americans que treballaven amb la llum natural. M'havia estimulat molt Ed van der Elsken, a causa del coratge amb què es posava en escena com a observador del seu propi entorn, per la manera com trencava l'actitud objectiva i sociològica del reportatge, i per la seva manera de tractar el color *negre*. M'havia influenciat l'àlbum de foto-

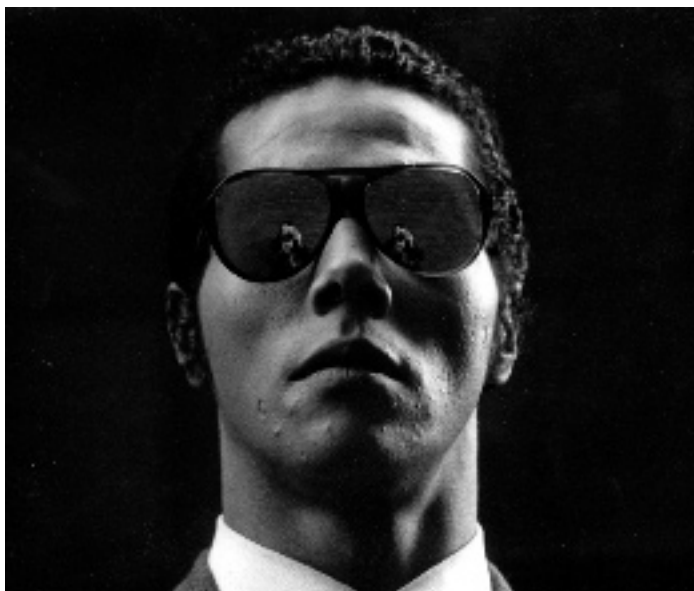
grafies intimistes de René Groebli, *The Eye of Love*, on es mostrava com es pot crear una continuïtat amb un mínim d'informacions i de comentaris. I ara, a París, estava colpit com per un cop de puny pel *New York* de William Klein: ningú no havia parlat tan directament, i allà hi havia una ocasió de destruir la cultura. Hi havia altres influències: el solo de John Coltrane a *Straight no Chaser* al disc de Miles Davis titulat *Milestones*; aquell solo ens feia descobrir els intestins de la música. Abans, ja hi havia hagut Parker i altres músics de *be bop*, com també quadres que havia vist des de feia uns quants anys als museus d'art modern. El resultat va ser el meu llibre *Paris Mortel*, l'última obra important d'un període en què jo em desenvolupava com a fotògraf i en què encara no em considerava com un cineasta. Després del període d'introversió de la meua joventut a Amsterdam, aquest altre estava determinat per una forta confrontació amb el món exterior: París en els dies posteriors a la pèrdua colonial, l'intent de *putsch* de Massu i Salan a Algèria, i l'arribada al poder del general De Gaulle. El noi que jo era se sentia perdut en aquell període agitat i intentava comprendre'l. El llibre no va sortir fins cinc anys més tard, el 1963, en una

edició de tiratge limitat, però després de quatre versions que jo n'havia hagut de fer mentrestant. Aquella demora em va permetre deixar emergir el que era més personal meu enmig de totes aquelles influències. Les tensions entre el món exterior fragmentat i el món interior somnolent s'havien resolt per mitjà de l'elecció bastant equilibrada d'un petit nombre de fotografies. L'explosió, la tempesta i l'aïllament estaven exposats una mica més calmadament damunt una superfície plana. *Paris Mortel* se situa en la mateixa perspectiva que els films que vaig dirigir després. En aquests films, al costat d'una marcada preocupació formal, hi ha gairebé sempre el contacte directe amb la gent, la confrontació amb les circumstàncies, els intercanvis emocionals entre el qui veu i el qui és vist, i sovint una resistència, gairebé una repugnància, a enfocar la càmera damunt d'algú. A la fi dels anys cinquanta i a l'inici dels anys seixanta, la fotografia tenia, per mi, aquesta dimensió de la lluita i l'acció, de la intervenció social i d'un contacte d'una gran intensitat que em van anar semblant menys necessaris a mesura que vaig anar aprenent a filmar i que la càmera va anar formant part dels meus ulls i el meu cos, com abans ho era la càmera fotogràfica.

Vaig conservar el meu amor instintiu per la fotografia, però aquesta passió va esdevenir més suau, més alimentada amb la reflexió. Vaig deixar de ser expressiu en les meves imatges; hi prenia notes sobre la visió mateixa: quantes coses es poden veure en molt poques coses, com realitzar un enquadrament que deixi percebre el que hi ha fora del quadre, com aconseguir color per mitjà de lliscaments del blanc al negre, com representar objectes d'una manera suau però no insípida, com il·luminar-los? En quin lloc exacte s'ha de situar el fotògraf? Els personatges que poblen els meus films són aquí més rars i més tranquils: són sovint persones que em són properes o bé que ja conec perquè les he filmades. Ja no visc la fotografia sota el signe de la conquesta. Les seves modestes descobertes alimenten els meus films. Però també representa *Les vacances del cineasta* (el títol d'un film que vaig dirigir el 1974). No en depenc per guanyar-me la vida i això la fa menys constrenyedora, ja que, per al fotògraf, l'aspecte econòmic és encara més important que per al cineasta, perquè gairebé mai no és l'amo de les seves imatges. El meu aprenentatge del rodatge durant els anys següents a l'Idhec va tenir també molt a veure amb la fotografia. El cinema no es va convertir en el meu mitjà d'expressió fins a partir del moment en què vaig separar la càmera del trípode i vaig gosar filmar a l'alçada dels ulls i a la distància dels braços; quan vaig començar a incloure en el flux de les imatges el que es presentava davant dels meus ulls a cada instant, i a barrejar-ho amb les meves idees prèvies; quan vaig començar a improvisar, a pensar per mitjà de les imatges que sor-

gien totes soles de la realitat, a il·luminar els objectes i les persones amb un o dos llums petits, tal com ho havia fet en la fotografia; quan vaig començar a distanciar-me respecte al naturalisme teatral, al joc d'imitació que dominava, i que domina encara, el cinema; quan em vaig desfer del constrenyiment feixuc de la producció i vaig poder, més lliurement, sentir el plaer de fer imatges; en resum, a partir del moment en què vaig gosar definir el cinema com una art plàstica. Durant un cert temps, això no obstant, em va molestar el qualificatiu "film-de-fotògraf" que, de vegades, s'adjudicava al meu treball. Després que van progressar l'emancipació de la fotografia (bastant paradoxalment, a causa, en part, del fet que ha estat admesa enmig de les arts capitalistes que es venen a les galeries) i la idea de combinació dels mitjans de comunicació, això em va deixar de molestar. "Film-de-fotògraf": hi ha alguna cosa més palpitant que la *quasi* immobilitat, que la realitat ben visiblement retallada per un marc que és *gairebé* definitiu, però que esclata en el darrer moment, per dalt, per baix, pels costats, cap a altres visions? La fotografia no ho pot fer, això. Només un mitjà d'expressió animat pot mostrar la immobilitat i el retorn al moviment.

El 1978, a Amsterdam, es va fer, al museu municipal, una retrospectiva sobre la fotografia neerlandesa dels últims trenta anys. Després d'anys de silenci, aquesta exposició va permetre tornar a posar en marxa el meu treball fotogràfic. El 1980, aquest mateix museu va presentar una selecció de les meves fotografies des de 1955. Això em va incitar a tornar-me a ocupar de la fotografia d'una manera més regular. Només em vaig sentir limitat per la dificultat de filmar i fotografiar alhora, ja que les seves maneres de pensar en el temps són molt diferents, potser fins i tot oposades. Durant el rodatge, es pensa constantment: "Com puc continuar? Quin so, quin text, quina música, quina acció, quin objecte puc associar a la imatge? Com ho lligaré, tot plegat?" Em sembla que el film funciona sobretot per expansió. Quan es fan fotos, es pensa: "Com representaré un conjunt amb una imatge? Com separar aquesta única imatge de totes les altres? Com fixar el conjunt?" La fotografia funciona essencialment per reducció. Em vaig adonar que la meua manera de pensar és molt binària: "i/i" més que no "o/o": l'interior i l'exterior, els éssers i les coses, el nord i el sud... Un binarisme que incita al muntatge. Dos elements s'oposen i es fusionen en un sol concepte, mentre que la seva lluita no s'acaba mai: l'home projectat damunt la superfície plana. Resoldre aquest conflicte en una unitat de visió tot mantenint-la viva és una contradicció amb la qual el cinema aconsegueix de viure manifestament. Per al fotògraf és més difícil, mostrar el muntatge en la seva fase activa amb una sola imatge. Si aquest és l'objectiu que es busca, fotografiar és més



Bellesa de Johan van der Keuken

diffícil que filmar, perquè s'ha de fer amb pocs mitjans.

Després d'anys de cinema, la idea de la imatge única s'ha esfumat de mica en mica del meu esperit. De fet, la realitat sembla tant disfressada com descoberta per la imatge única. Un segon de pel·lícula conté sovint diversos fotogrames carregats de sentit. Així, l'elecció de l'única foto veritable, escollida per mi, esdevé problemàtica. La posada en marxa del fotògraf, la voluntat d'actuar en el moment just i únic, donen a la foto una força que no posseeix el fotograma cinematogràfic, que està determinat per més circumstàncies arbitràries. Però, una vegada admesa l'arbitrarietat, això amenaça la imatge única, que potser no és més que una imatge idealista, una imatge nascuda de la por de la caiguda lliure en la realitat: una imatge absoluta que retorna tots els moviments caòtics a l'ordre.

Així, la dominació de la imatge única es trenca. Són possibles dues o diverses imatges. El moment que es busca és invisible. S'amaga entre dos moments invisibles. El temps només es detura davant l'ull espiritual.

Les vacances d'un cineasta de Johan van der Keuken



Potser jo fotografio perquè el temps passa massa de pressa i potser filmo perquè em falta temps. Aquest any estic fent un film que es titula EL TEMPS. No hi ha només el temps, hi ha estrats de temps. En parlem com si fos alguna cosa, però, en realitat, no és res. Això no obstant, a l'interior d'aquest res hi ha un cos. Com el podem anomenar?

Johan van der Keuken, 1984

LA VIOLÈNCIA DE LA MIRADA

Sempre hi ha algunes etapes que retornen en cadascun dels meus films... La primera és una mena de sospita, una idea que em ve sobre el que hauria de ser aquest film concret; dit d'una altra manera, la raó per la qual vull fer el film, la necessitat que tinc de fer un film o un altre. És una idea borrosa, difícil de definir, però, això no obstant, bastant completa. Ens trobem encara en l'àmbit de la imaginació: un dia et despertes molt d'hora i tens al cap una mena d'imatge global. La segona etapa consisteix a intentar formular aquesta idea en termes comunicables, per tal que d'altres la puguin comprendre; entre aquests altres, aquells dels quals s'espera aconseguir els diners per fer el film! Això ocupa normalment una o dues pàgines, quatre o cinc com a màxim. Intento també definir un enfocament: per exemple, a LA NOVA ERA GLACIAL, la idea de tornar a la tècnica dels retrats, que permet la identificació amb persones... Però jo intento també definir tècniques en el marc més general del discurs i descripció determinats trucs: "Es tractaria de joves obrers no especialitzats, en escenes filmades en un país del Tercer Món, posant en relleu el tema de l'autogestió i la relació d'aquest tema de l'autogestió a la base amb els resultats del colonialisme i la permanència de l'imperialisme econòmic..." Es tracta, doncs, d'elements generals, molt poc definits i, en certa manera, exteriors al projecte real.

La tercera etapa és el treball de

documentació. Cal un mínim d'informació, sobretot si s'ha de viatjar: s'ha de saber quines coses es volen buscar i on s'ha d'anar a buscar-les.

La quarta etapa és el rodatge. I, en aquest moment, jo diria que s'ha oblidat força la imatge, la idea inicial de què havia parlat. Cal oblidar i alhora no oblidar aquesta primera imatge, però sobretot s'ha d'estar disponible en la pròpia situació. Pel que fa a mi, el treball de rodatge consisteix a ser precisament al més obert possible, a poder reaccionar d'una manera específica en cada circumstància. Com que porto gairebé sempre la càmera jo mateix, crec que la imatge que es veu tradueix la reacció física respecte a les circumstàncies. Així, en el fred hi ha una manera de ser completament diferent de la de la calor; quan hi ha molt moviment al voltant d'un mateix, el moviment t'arrossega, i quan hi ha silenci has de ser més reflexiu. Aquestes diferents maneres de ser es tradueixen immediatament en la reacció física amb la càmera.

En el meu cas personal –i ara potser me'n vaig una mica del tema!–, la càmera amb què treballa és realment una mica massa pesant per a mi! És una Arriflex BL, insonoritzada, fabricada segons el model de la vella Arriflex que ja s'utilitzava a l'època de Hitler; no és pas com l'Éclair, una càmera realment concebuda per dur-la a la mà. Doncs bé, jo la utilitzo la major part del temps duent-la a la mà i això em demana un esforç real. El temps màxim durant el qual puc aguantar la càmera i els límits en el moviment que m'imposa donen un caràcter de necessitat al que es fa; la imatge que passa és més o menys conquerida d'acord amb les circumstàncies, tant les exteriors com les físiques.

El moment del rodatge és completament diferent, per tant, del que podríem anomenar "la imatge interior" del començament, i també de la informació objectiva que s'ha pogut recollir. Ara es tracta de reconèixer el valor específic de tot el que passa i de decidir immediatament si cal filmar o no, de quina manera, durant quant de temps, sota quin angle i amb quin estil. Aquí, la part d'intuïció és enorme. Però, això no obstant, haig de dir que la noció d'informació i la idea de voluntat d'expressió intervenen sempre, evidentment, entre les diferents situacions i entre els períodes de muntatge.

La cinquena etapa és, naturalment, el muntatge. Es tracta de definir el film una altra vegada, no pas respecte al que s'havia volgut fer, sinó respecte al que es té a les mans, a la matèria filmada. Cal tornar-la a posar en relació amb el que es volia fer, i els nous fets que s'han trobat han de ser constantment reinserits en el procés. Tanmateix, en el muntatge crec que cal, de primer, oblidar la idea inicial per tal d'aprendre, sobretot, a conèixer bé el que s'ha fet durant el rodatge: veure les imatges gairebé amb els ulls d'un altre i distanciar-se de la pròpia participació en la imatge filmada.

Ara cal estudiar la imatge i intentar descobrir el seu funcionament autònom.

El muntatge, en el meu cas, es fa gairebé únicament en relació amb aquest funcionament autònom de la imatge filmada. Em sembla que és una mica en això, que em diferencia de molts cineastes: finalment, la forma del film, o la manera com el film es presenta, no és mai el resultat d'un projecte, sinó un procés que, en cada etapa, parteix de zero.

En el muntatge, per tant, es parteix de zero. En certa manera, sóc l'espectador del que passarà entre aquestes imatges; descobreixo les "tendències" que hi ha en les imatges, i el meu paper consisteix a ajudar aquestes imatges a trobar la seva autèntica tendència. És a causa d'aquesta posició que, per exemple, quan ahir vaig tornar a veure LA FORTALESA BLANCA i LA NOVA ERA GLACIAL, em vaig sorprendre per la diferència de temps



Johan van der Keuken i la seva esposa Noshka van der Lely durant el rodatge de L'ull damunt el pou

psicològic que hi ha entre aquests dos films. Això no obstant, no és que jo decidís: "Faré un film més ràpid" o "Faré un film més lent"... En un moment determinat, les imatges es posen en marxa en la seva pròpia temporalitat, i crec que el treball del cineasta consisteix a intentar reconèixer què passa i a preservar al màxim possible aquesta "tendència interior" de les imatges. D'entrada, totes les decisions de muntatge s'han de prendre amb aquesta perspectiva de reconeixement del que són les imatges, amb aquelles excepcions, evidentment, que, de vegades, hi ha voluntat de fer-me destacar o destruir; llavors, allà on es troben separacions molt clares, apareixen en el film elements molt destructius que ja no segueixen la "tendència interior" de les imatges, sinó que intenten fer-ho explotar tot, fote enlaire el que s'ha dit abans o sotmetre les imat-



Face Value de Johan van der Keuken



Big Ben, Ben Webster a Europa de Johan van der Keuken

ges a una mena de test, imposar-los una mena de força contrària, que aleshores ha de ser superada per les imatges si la seva tendència és prou forta per aconseguir-ho. És una qüestió de poder... Qui el té? Les imatges o jo mateix? Jo també sóc allà! Llavors ho foto tot enlaire... Però, això no obstant, després tot es recupera! Per tant, ja hem arribat a la sisena etapa: el film acabat. I després de tot aquest camí recorregut, si rellegeixo el meu text original, si comprovo la meua idea inicial, m'adono bastant sovint que el film, tot i havent esdevingut una cosa completament autònoma i del tot diferent d'aquella idea inicial, respon, això no obstant, a totes les idees principals que s'havien suposat al començament!

De moment, la qüestió de la mirada sobre les coses és totalment al centre del que faig... Aquesta idea de la mirada, de la força de la mirada, em porta a la qüestió de la realitat. Jo no considero la realitat com una cosa que es pot fixar damunt la pel·lícula, sinó més aviat com un camp (en termes energètics). Això potser és vague. El que vull dir és que la imatge filmada, tal com jo intento fer-la, resulta més aviat d'una col·lisió entre el camp del real i l'energia que utilitzo per explorar-lo. És una cosa activa, agressiva. En

algun lloc, a mig camí, es troba un punt destacat i és igualment la imatge filmada.

Per un munt de raons hem abandonat la noció d'acord amb la qual la realitat és una entitat tancada, que existeix fora de nosaltres. En part és explicable per la tecnologia, l'electrònica i el caràcter múltiple que la realitat ha adquirit en la consciència de la gent. Per aquesta raó, crec que el cubisme ha estat una referència fonamental i, per mi, sempre actual, ja que la multiplicitat de cada fragment de realitat s'hi expressa d'una forma principal i rigorosa. Si et vols expressar, no com una mena de receptor passiu d'una realitat exterior, sinó com algú que és alhora espectador i participant, ja estàs atrapat per aquesta problemàtica. És tot el concepte de la definició de l'individu, i el que es posa en qüestió. Crec que la relació amb el cinema, la participació en un espectacle de cinema, ha de ser precisament aquesta: un intent de definició o de redefinició d'un mateix, de cada espectador. Conseqüentment al que jo he intentat explicar respecte a la meua posició de cineasta en el món de la imatge, a mig camí entre jo mateix i la realitat, crec que, idealment, l'espectador de cinema s'ha de trobar en una posició similar.

Si reprenem la idea d'un procés del film que es repeteix en l'espectador, llavors la definició del film amb relació a la realitat és més o menys igual que la definició de l'espectador respecte al film. Hi ha una quantitat il·limitada d'imatges i una quantitat il·limitada de vides i, això no obstant, en els meus films es troben llargs moments on no passa gairebé res: la vista a través de la finestra a la fi de L'ESPRIT DEL TEMPS, el llarg traveling del passadís a DIARY, la mirada interminable sobre els tres llets a LA NOVA ERA GLACIAL... Aquests moments són essencials: el film deixa llavors de proporcionar la informació al ritme habitual i l'espectador, d'alguna manera, ha de "girar-se cap a ell mateix". Això l'in-

quieta. Aquests moments poden idealment tenir una funció de definició: l'espectador nota que està assegut allà i sent, diguem-ne, que la seva respiració física concreta es posa en relació amb la respiració del film. És el que passa, em sembla, a l'última part de LA FORTALESA BLANCA, on el troc té un ritme molt lent, un retorn regular; amb la pluja, això dona una mena de respiració molt lenta en una espècie de temps estirat... En aquests moments, com a espectador, et trobes, tant mentalment com físicament, "formant part de l'acció", però alhora també saps que estàs mirant una pantalla. Però sobretot no es pot negar que el contingut és allà. Es parla de coses tan "objectives" com és possible, de les circumstàncies, de les condicions de vida, de les relacions de producció, de les relacions socials, de les diferències de poder, del repartiment dels coneixements i del capital a l'interior de les societats... Per mi, fer un film no consisteix pas a partir d'aquestes dades i a traduir-les, sinó a fer una mena d'intercanvi bastant complex amb la realitat, per tal d'arribar a conèixer més coses sobre les qüestions que em semblen objectivament les més importants en aquell moment. Crec que els coneixements objectius són transmesos pel film: són tot el que aconseguixo aprendre al llarg de la producció del film. Per tant, és inútil preguntar-me més respecte al contingut, perquè tot el que en sé es troba en el film; aquest coneixement és el resultat de tot el procés. Crec que l'espectador, en implicar-se en un procés així, pot arribar també a aquest coneixement, que és essencialment diferent d'un coneixement adquirit en un ensenyament clàssic on, com és habitual, una realitat exterior és aportada a l'espectador. Aquí podríem dir que l'espectador pot anar ell mateix a buscar el coneixement en la confrontació amb la realitat del film. Per mi, d'una manera abstracta, això es correspon amb la idea de democràcia a la base on, al capdavall, tothom té la mateixa posició de sortida respecte a un coneixement, i on el coneixement no arriba de dalt, sinó que és adquirit com formant part d'una realitat que, d'entrada, és accessible a tothom.

Johan van der Keuken, 1974

BIBLIOGRAFIA: JOHAN VAN DER KEUKEN
Documents consultables a la biblioteca:

MONOGRAFIES:

- Cinemateca portuguesa. Centro Cultural Malaposta. *Ciclo Johan van der Keuken*. Odivelas: Amascultura, cop. 1991.
- Keuken, Johan van der. *Abenteuer eines Auges: Filme, Fotos, Texte*. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld-Roter Stern, 1992.
- Keuken, Johan van der. *Aventures d'un regard: films, pho-*

tos, textes. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

ARTICLES DE REVISTA:

- Bassan, Raphaël. *Les vacances du cineaste, Le temps: du documentaire à l'experimental*. "Revue du cinéma/Image et son". no. 405 (maig 1985), p. 40-41
- Bassan, Raphaël. *Vers le sud*. Revue du cinéma/Image et son", no. 369 (feb 1982), p. 36
- Courant, Gérard. *Un cinéaste sans frontière: Johan Van Der Keuken, cinéaste indépendant*. "Cinéma", no. 243 (març 1979), p. 29-34.
- Daney, Serge & Fargier, Jean-Paul. *Entretien avec Johan van der Keuken*. "Cahiers du cinéma" no. 289 (juny 1978), p. 18-26 & no. 290-291 (jul/ago 1978), p. 62-67.
- Daney, Serge. *La radiation cruelle de ce qui est*. "Cahiers du cinéma" no. 290-291 (jul/ago 1978), p. 68-72
- Fargier, Jean-Paul. *Sans images préconçues*. "Cahiers du cinéma" no. 289 (juny 1978), p. 12-17
- Jeancolas, Jean-Pierre & Garbarz, Franck. *Johan Van der Keuken. Bertrand Tavernier*. "Positif", no. 446 (abr 1998), p. 90-100
- Keuken, Johan van der. *Le comment du monde*. "Cahiers du cinéma" no. 465 (març 1993), p. 78-81
- Niney, François, René Predal et Emmanuelle Edit. *Johan van der Keuken, l'oeil aveugle et le temps d'un geste*. Cinemaction, no. 76 (1995), p. 134-155
- Niney, François. *Being there*. "Cahiers du cinéma" no. 465 (març 1993), p. 77
- Niney, François. *L'oeil au-dessus du puits' de Johan Van der Keuken*. "Cahiers du cinéma" no. 418 (abr 1989), p. III
- Toubiana, Serge. *Le monde au fil de l'eau; Entretien avec Johan van der Keuken*. "Cahiers du cinéma" no. 517 (oct 1997), p. 44-55.
- Tournès, Andrée. *Johan van der Keuken. Le film comme expérience vécue. Entretien avec van der Keuken*. "Jeune Cinéma" no. 117 (març 1979), p. 10-12,17-22.
- Wildervuur, Charles. *Johan van der Keuken: dutch perfection in documentary*. "National Film Theatre Programmes". (gen 1993), p. 17-20

Herman Slobbe / El nen cec 2 de Johan van der Keuken

