

The OFF Series



סדרת OFF חלק 5: סדרת קולנוע ניסיוני

בתמיכת קרן משפחת אוסטרובסקי



OFF 5: סדרת קולנוע ניסיוני

בתמיכת קרן משפחת אוסטרובסקי

אוצרים: חן שינברג וג'ון גרטנברג

פברואר - יולי 2017, בסינמטקים של תל אביב וירושלים

תודות

ברצוננו להודות לאנשים ולגופים הבאים על תרומתם למימושה של הסדרה. בראש ובראשונה, תודותינו לווייזן אוסטרובסקי, ידידה ותומכת ותיקה ביצירתו של וורן סונברט, על החסות של קרן משפחת אוסטרובסקי אשר הפכה את הפקת הסדרה לאפשרית. כמו כן, אנו מוקירים את העבודה הטובה שהשקיעו דיאנה שואף ועמיתיה מן המרכז לאמנות עכשווית בארגון הרטרופקטיבה הזאת המתארחת בסינמטקים של ירושלים ותל אביב. בה במידה, אנו אסירי תודה לעמנואל לפרנט ועמיתיו ב"לייט קון" על השאלת סרטיו של סונברט לרטרופקטיבה, לג'ף שר על שהעמיד לרשותנו עותקים של סרטיו ול-Canyon Cinema על השאלת *Kustom Kar Kommandos*. לבסוף, אנו מודים לאנסטיון סראנו (עוזבון וורן סונברט) על תמיכתו הנלהבת בסדרה הרטרופקטיבית הזאת, ולעמיתים ב"גרטנברג מדיה אנטרפרייזס" (דייוויד דייטש, מרטין ויגורו ואלכס וטסהלה) על תרומתם הלוגיסטית לקידום מורשתו של וורן סונברט.

חן שינברג וג'ון גרטנברג

המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב

הגלריה ע"ש רחל וישראל פולק

מנכ"ל ואוצר ראשי: סרג'יו אדלשטיין

מנהלת הפקה: דיאנה שואף

אוצרת: חן תמיר

פיתוח תוכניות ועוזרת הפקה: אפרת גולדמן

ניהול תקשורת ויחסי צי: רן אלטמירנו

מנהל ארכיון ועוזר טכני: נועם הורוביץ

www.cca.org.il

עיצוב ועריכה גרפית: קובי ברחד

תרגום (עברית) ועריכה לשונית: איה ברזיר

קדם דפוס והדפסה: דפוס ע.ר. בע"מ, תל אביב

המרכז לאמנות עכשווית נתמך בידי

משרד המדע והתרבות, מינהל התרבות -

המחלקה לאמנות פלסטית

עיריית תל-אביב-יפו - אגף התרבות והאמנויות

עוזי צוקר ורבקה סקר

אלן פלאס, ארה"ב

ברברה סול, ארה"ב

המגבית המאוחדת - UIA

אגודת ידידי המרכז לאמנות עכשווית בארץ ובעולם

המרכז לאמנות עכשווית מציג:

OFF 5: הוליווד והאוונגרד #2:

הקולנוען האקספרימנטלי וורן סונברט

והקולנוע ההוליוודי

אוצרים: חן שינברג וג'ון גרטנברג

מועדי ההקרנות:

* לפני כל הקרנה תתקיים הרצאת מבוא של חן שינברג

** לפני ההקרנה הראשונה ג'ון גרטנברג ייתן הרצאה קצרה על יצירתו של וורן סונברט

סדרת OFF - חלק 5	סינמטק ירושלים	סינמטק תל אביב
1. וורן סונברט ודאגלס סירק	יום ג' 14.2, 19:00	יום ד' 15.2, 21:30
2. וורן סונברט ואלפרד היצ'קוק	יום ד' 8.3, 19:00	יום ד' 15.3, 21:30
3. השתקפויות והשתברויות	יום ג' 18.4, 19:00	יום ד' 19.4, 21:30
4. וורן סונברט ווינסנט מינלי	יום ד' 3.5, 19:00	יום ד' 10.5, 21:30
5. וורן סונברט וניקולס ריי	יום ד' 7.6, 19:00	יום ד' 14.6, 21:30
6. סונברט, ורטוב ושר	יום ד' 5.7, 19:00	יום ד' 12.7, 21:30

אוצרים: חן שינברג וג'ון גרטנברג

קנת אנגר, *Kustom Kar Kommandos*, 1965

ק

לפני שנתיים, בחנה סדרת OFF 4 הבטים שונים של יחסי הגומלין וההשפעות ההדדיות בין הוליווד לקולנוע האוונגרדי משנות ה־20 של המאה שעברה ועד ימינו והתמקדה בעיקר בהשפעות של המבצע הקולנועי, האסתטיקה החזותית והתמות של הקולנוע הניסיוני על סרטים עלילתיים שהופקו בהוליווד.

בעקבות התעמקות בנושא מורכב זה ולאור הצלחת הסדרה הקודמת, ויויאן אוסטרובסקי הפנתה את תשומת ליבי לדמות מפתח בקולנוע הניסיוני האמריקני, במאי הסרטים וורן סונברט (Warren Sonbert). כך נולד הרעיון להמשיך לעסוק בנושא תוך כדי התמקדות ביוצר סרטים ניסיוניים ספציפי זה וביחס בין סרטיו לקולנוע ההוליוודי הקלאסי שנוצר לאחר מלחמת העולם השנייה.

אוסטרובסקי הפנתה אותי לג'ון גרטנברג (Jon Gartenberg), ושנינו החלנו לשתף פעולה בעבודתנו על סדרת OFF 5. גרטנברג,

מומחה עולמי לקולנוע של וורן סונברט, עמל במשך שנים על שימור יצירתו של במאי זה, ובמקביל אצר רטרופקטיבות של סרטיו במוזיאונים שונים, לרבות מוזיאון הטייט מודרן, ובסינמטקים רבים ברחבי העולם. גרטנברג גם שימש במשך 18 שנים כאוצר בארכיון הסרטים של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק וכעורך תוכניות הקולנוע הניסיוני של פסטיבל הקולנוע של טרייבקה.

בתוכנית זו, קישרנו את סרטיו של סונברט לקולנוע ההוליוודי ובחרנו באוטרים (auteurs) שחקרו את המדיום הקולנועי ואת הפן הצורני שלו, כגון דאגלס סירק (Douglas Sirk), אלפרד היצ'קוק, וינסנט מינלי וניקולס ריי – כולם במאים שגם השפיעו על הקולנוע המודרניסטי האירופי. הזיקה שיצרנו מתבססת על היסודות הצורניים, הסגנוניים והתמטיים של הסרטים, אך בד בבד, גם נקטנו בגישה אסוציאטיבית. חשוב לציין כי סונברט הושפע מבמאים אלה ואף כתב מאמרים על כמה מהם.

כמו כן, כללנו בסדרה יוצרים אקספרימנטליים אמריקנים אחרים דוגמת קנת אנגר (Kenneth Anger) וג'ף שר (Jeff Scher) וגם את דז'יגה ורטוב (Dziga Vertov) הסובייטי, כדי להדגים שגם יוצרים אוונגרדיים אלה וטרטיהם קשורים לסרטיו של סונברט.

[חן שינברג]

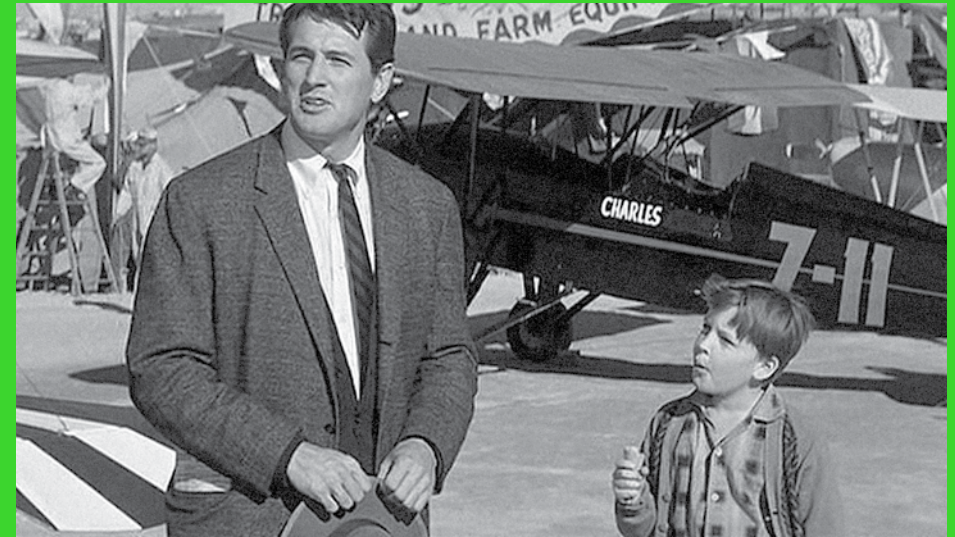


וורן סונברט, עם המצלמה בלוגאנו.

הניסויים האוונגרדיים של סונברט התמקדו, בראש ובראשונה, במבנה הנרטיבי ולא דווקא בהפשטה. באמצעות צבירה של שוטים אסוציאטיביים שונים, הוא ביקש להציע לצופה קריאה פתוחה של סרטיו. תהליך זה אפשר לו להציג, בקולו היצירתי הייחודי, את אותם עניינים נרטיביים שהעסיקו את יוצרי הקולנוע ההוליוודי הקלאסי.

[ג'ון גרסנברג]

וורן סונברט (1947-1995) היה אמן ייחודי בתכלית של התמונה הנעה, שהצליח לגשר על הפער בין מסורות הקולנוע המסחרי והקולנוע הניסיוני. הוא היה בקי ומנוסה בשתי ההיסטוריות הקולנועיות הן כסטודנט להפקה קולנועית באוניברסיטת ניו יורק והן כבן בית בקולנוע בליקר סטריט ובבתי קולנוע רפרטואריים אחרים בניו יורק של שנות ה־60 של המאה שעברה. ככותב חד הבחנה על קולנוע בינלאומי, הוא אפילו ראיין, עוד בהיותו נער, את ז'אן-לוק גודאר עבור ה־*New York Film Bulletin*. בהרצאה שנתן במכון לאמנות של סן פרנסיסקו ב־1979, הוא שטח את דעותיו על יצירת סרטים בהזכירו בנשימה אחת את סרטיהם של ג'ורג' קיוקור וג'ון פורד מחד גיסא, וסטן ברקהאג' מאידך גיסא. סונברט הפגין הערכה מיוחדת לקולנוע ההוליוודי הקלאסי מסוף שנות ה־40 ועד שלהי שנות ה־60 (ראו תוכניות 1 עד 5). במהלך הקריירה שלו, הוא גם כתב אי־אלה מאמרים מפורטים על דאגלס סירק (ראו תוכנית 1) ואלפרד היצ'קוק (ראו תוכנית 2). לדבריו, שניים אלה היו הבמאים הרדיקליים ביותר שעבדו במסגרת שיטת האולפנים ההוליוודית. סרטיו הראשונים של סונברט, שנוצרו באמצע שנות ה־60, לכדו את רוח דורו ונעשו בהשראת חוג חבריו באוניברסיטה ואנשי הסצנה האמנותית של אנדי וורהול, כולל כוכבי־על כגון רנה ריקארד (Rene Ricard) וג'רארד מלאנגה (Gerard Malanga) (ראו *Hall of Mirrors*, תוכנית 3). בנרטיבים האלה בעלי המבנה החופשי, הוא טיפל בצורה ניסיונית נועזת ביחסים בין במאי לגיבורי סרטיו באמצעות תנועות מתוזמרות של מצלמה ידנית במסגרת של כל אחד מן השוטים (ראו *The Bad and the Beautiful*, תוכנית 4). לתוך הפסקולים של הסרטים הללו, הוא יצק מוזיקת רוקנרול. סביב הזמן שבו נוצר *Carriage Trade* (ראו תוכנית 6), החל סונברט נוקט באסטרטגיה קולנועית של שילוב חומרים מצולמים ממסעותיו בעולם עם קטעים מסרטיו הקודמים. הוא פיתח מונטאז' מיוחד משלו, ש"לא עסק במפורש בעלילה או במוסריות, אלא בשפה הקולנועית ובזיקתה לזמן, לקומפוזיציה, לעריכה, לתאורה, למרחק, למתח בין מישורים קדמיים ואחוריים, למה שרואים ומה שאין רואים, [והגיש] פאזל של גליות דואר שנועדו להפיק מגוון של אפקטים שנעקרו ממקומם".

דאגלס סירק, *The Tarnished Angels*, 1957

ק

הנרטיב של *Noblesse Oblige*, אחת העבודות בעלות המארג העשיר ביותר של סונברט, פועל בריזמית בשני מישורים – מצד אחד, כתיבוד של המחאות והמהומות שהתחוללו בסן פרנסיסקו בעקבות זיכיו של דן וייט מרצח ראש העירייה ג'ורג' מוסקונה וחבר המועצה הרווי מילק, ומצד אחר, כמחווה ישירה, הן במבנה הנרטיבי והן באיקונוגרפיה החזותית לסרטו של דאגלס סירק *The Tarnished Angels*. כשרונו של סונברט להניע נרטיב תוך כדי שימוש בגישה אוונגרדית, ובה בעת לערוך מחווה ישירה להוליווד מבחינת המבנה הצורני והאיקונוגרפיה, הפך אותו לבמאי ייחודי שגשר בהצלחה על הפער בין המסורות הקולנועיות המסחרית והניסיונית. תיאור התסיסה החברתית ב־*Noblesse Oblige* מציג בהבלטה את מחויבותו של סונברט לזהותו ההומוסקסואלית, שביטוי מרומז לה הופיע בנשיקה בין שני גברים ב־*Amphetamine* (ראו תוכנית 2). מאוחר יותר, בתקופת ריגן-בוש (1980-1992), נימת סרטיו של סונברט הלכה והתקדרה, במיוחד בשנים האחרונות לממשל, כאשר גילה שנדבק באיידס.



תוכנית מס' 1:

וורן סונברט ודאגלס סירק

-

וורן סונברט, *Noblesse Oblige*

(האצילות מחייבת), 1981,

25 דק' (16 מ"מ)

דאגלס סירק, *The Tarnished*

Angels (המלאכים המוכתמים),

1957, 91 דק' (בלו ריי)

-

[זמן הקרנה כולל: 116 דק']

כפועל יוצא מן ההסתמכות הישירה על התבניות של *The Tarnished Angels* של דאגלס סירק, *Noblesse Oblige* גם מכיל תמות ודימויים של התנופפות ונפילה, של תהלוכות עם מסכות ושל האופן שבו הדיווח התקשורתי מעצב את תפישות הציבור לגבי אנשים ואירועים. כדי להבליט במישורין את הערכתו לסירק ולסרטיו, סונברט גם צילם בסרטו מסכי וידיאו שבהם נראים שוטים קולנועיים מ־*The Tarnished Angels* ושיחה שניהל סירק בבית קפה עם הקולנוענים נתניאל דורסקי (Nathaniel Dorsky) וג'ורס היילר (Jerome Hiler) בעת אירוע מחווה בפסטיבל הסרטים של סן פרנסיסקו.

סונברט ראה בסירק את יוצר הסרטים המודרני והחתרני ביותר שפעל בשיטת האולפנים ההוליוודית. בבואות הדמויות בנרטיבים של סירק משתקפות לא אחת במראות, במסכי טלוויזיה ובחלונות, ביוצרן מתח בין העולם המוכתב, המוכל בעצמו והרדוד של גיבוריו בני התקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה לבין הממדים העמוקים יותר של יחסיהם האורבים מתחת לציפוי החיצוני הדקיק הזה. בעיני סונברט, סרטיו של סירק היו ביסודם סרטים שעניינם מודעות עצמית. הוא כתב, "בסרט של סירק, ההכרה כי מה שאדם חושב על עצמו חשוב יותר ממה שהאחרים חושבים עליו מסמנת את ראשיתה של צמיחה. בניגוד לעבודתו של פורד, ערכי הקהילה, המשפחה, הכנסייה והמדינה נתפשים כפוגעים בחירות המחשבה של הפרט. אנשים [...] לכודים בידי רהיטים, נכסים, סטטוס [...]". הטרגדיה היא שהדמויות עשויות כלל לא לדעת זאת על עצמן בשעה שסירק מצעיד בסך את כל הפרטים המרים. המתח הזה בין פני השטח לעומקים הציב, לדעת סונברט, את יצירתו של סירק בצד זו של אמנים פלסטיים מודרניים אשר חקרו דינמיקה מקבילה באמצעות הנחת צבע על גבי בד.

[ג'ין גרסנברג]

ק

שילוב של אמן סרטי המתח אלפרד היצ'קוק ויוצר הקולנוע בעל החזון האוונגרדי וורן סונברט באותה תוכנית נראה מפתיע ובד בבד מרתק. אם כי עבד בתעשיית הקולנוע, היצ'קוק היה תמיד אוֹסֵר בעל גישה פורמליסטית, שחקר את המדיום וערך בו ניסויים, כמו למשל ב**חבל** (1948), שנערך כך שיראה כשוט מתמשך אחד, וגם ב**ורטיגו** - אחד הסרטים הנועזים ושוברי המוסכמות ביותר שנעשו בהוליווד בשנות ה־50. עבור סיקוונס כותרות הפתיחה שלו, שהורכב מצורות גיאומטריות ספירליות, שכר היצ'קוק את שירותיו של הבמאי הניסיוני ג'ון ויטני (John Whitney) שיצר עבורו את האנימציה הממוחשבת הראשונה שהופיעה בסרט קולנוע מרכזי. הספירלה והעיגול הם מוטיבים מפתח צורניים של הסרט ומופיעים בסצנות רבות וגם במבנה הנרטיבי בייצגם את הוורטיגו של "סקוטי" פרגסון ואת הלופ הסרגי שבו הוא לכוד.

שמונה שנים מאוחר יותר, בעת שלמד באוניברסיטת ניו יורק, יצר סונברט את סרטו הראשון, *Amphetamine*. הסרט מתמקד במסיבת סמים וסקס - גברים צעירים מזריקים לוורידיהם אמפטמינים בפנים חסרי הבעה. סונברט מציג זאת בצורה מפורטת ודקדקנית שכמעט מסבה כאב פיזי לצופה, בה בשעה שמוזיקת הפופ מייצרת קונטרפונקט שמוסיף היבט משעשע לסצנות. סרט זה הוא מחווה של סונברט ל**ורטיגו** ולמוטיבים הספירליים והמעגליים שלו. הוא נפתח בדיוקן אישה (במסגרת עגולה) המזכיר את הדיוקן של קרלוטה, שמדלן (קיס נובאק) בוהה בו בסצנת המוזיאון. המוזיקה והמבנה של *Amphetamine* גם הם רפסטיביים, ובאחת הסצנות, המצלמה חגה בצורה מעגלית סביב שני גברים מתנשקים, בדומה לסצנת הנשיקה המפורסמת בסרטו של היצ'קוק. זוהי מחווה, אבל סונברט חותר תחת מוסכמות המגדר בהראותו נשיקה הומוסקסואלית שלוש שנים לפני מהומות סטנוול. אם מדלן מייצגת את עולם הפנטזיה האובססיבי של סקוטי, אז המסיבה בסרטו של סונברט משקפת את הפנטזיות והתשוקות של העשור הבא, עשור שנות ה־60 וגן העדן האסור שלהם.

[חן שינברג]

אלפרד היצ'קוק, **ורטיגו**, 1958

כאות נוסף לאהבה שרחש ל**ורטיגו**, ערך סונברט סיור אישי לבני משפחה, חברים ועמיתים בלוקשיינים שבהם צולם הסרט בסן פרנסיסקו, מואיר וודס וסן חואן באוטיסטה. סונברט הביע את הערצתו גם לסרטים אחרים של היצ'קוק הן בכתביו והן בפרקטיקה הקולנועית שלו. עוד בנעוריו, הוא כתב מאמר בשם "Alfred Hitchcock: Master of Morality" (אלפרד היצ'קוק: אמן המוסריות), שנדפס בכתב העת *Film Culture*. סונברט גם נשא הרצאה על **מארני** ב־Pacific Film Archive. בהרצאה רבת־תובנות זו, המסכמת את הבחנותיו המפורטות על הנושא, מערך הצבעים, מבנה השוטים והמתח הדרמתי של הסרט, הוא טען כי "אחד העניינים העיקריים של הסרט הוא כמדומה הפיצול הסכיזופרני (המוכל באותו פריים) בין המחשות ויזואליות של חסימה והימלטות". סונברט גם מבהיר כי בשוט הראשון של הסרט, "קווי הכיסוי של מסילות הברזל, העמודים והרכבות מצביעים לכאורה על נקודת יעד, על נקודת אור, על בריחה, אך גם על מבוי סתום כפוי". הוא מסביר כיצד לאורך הסרט כולו, **מארני** (טיפי הדרן) נבלעת על־ידי נוכחותו הדומיננטית של מארק (שון קונרי) בחייה. בסרטו *A Woman's Touch*, סונברט



תוכנית מס' 2:

וורן סונברט ואלפרד היצ'קוק

-

וורן סונברט, *Amphetamine*,

1966, דק' 10 (מ"מ)

אלפרד היצ'קוק, קטעים מתוך **ורטיגו**,

1958, דק' 30 (בלו ריי)

וורן סונברט, *A Woman's Touch*,

(מגע אישה), 1983, דק' 22 (מ"מ)

אלפרד היצ'קוק, קטעים מתוך **מארני**,

1964, דק' 30 (בלו ריי)

-

[זמן הקרנה כולל: 92 דק']



משחזר את המתח הזה בין שליטה גברית ל(אי-)תלות נשית. הגברים מוצגים בעיקר בעמדות כוח עסקיות (משוחחים בטלפון, מוסעים בלימוזינה), ואילו הנשים מוצגות בתפקידים ביתיים יותר (עורכות קניות, ממלצרות, מבשלות ועובדות בגינה). סונברט מנתק את אופני הקיום האלה זה מזה באמצעות דימויים מופשטים של פרחים, נופים, אורות בלילה, זיקוקין דינור ומים זורמים (חשבו על סטן ברקהאג, מארי מנקן וקולנוענים ניסיוניים אחרים), דימויים המציעים הפוגה חזותית ומנטלית בין הסיקוונסים הללו המונעים על ידי דמויות. בניסוחו של סונברט, "השוטים הניטרליים האלה [...] נמצאים שם כמו מנת סורבה בסוף ארוחה שמטרתה לנקות את החך לפני הדימוי הבא, הסעון יותר". כדי להדגיש עוד יותר את הקשרים בין שני הסרטים, סונברט כתב מאמר בשם "Narrative Concerns" (ענייני נרטיב), שבו השווה את המבנה המתפתח של *A Woman's Touch* למבנה של מארני.

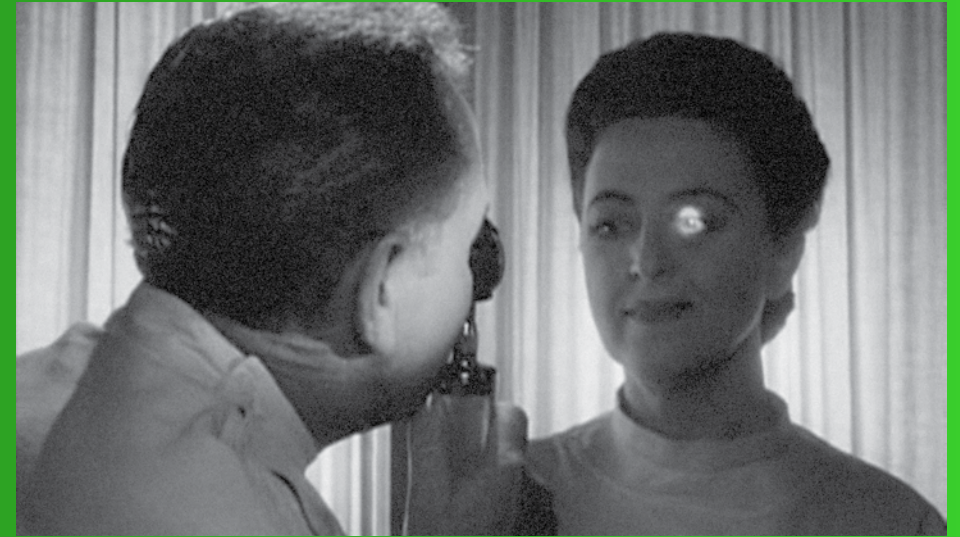
[ג'ון גרסנברג]



1948, *An Act of Murder*, מייקל גורדון.

סצנת אולם המראות של סרט זה, שסונברט שילב קטעים ממנה בסרטו, מייצגת את נקודת המבט הסובייקטיבית המעוררת של אשת הגיבור הסובלת ממחלת עצבים חשוכת מרפא. בסצנה זו, שהסאונד שלה גם הוא דיסוננטי וכמעט אוונגרדי, האישה נתקלת כל העת במראות, היינו בבבואתה-שלה. אולמות מראות בכלל ומראות בפרט דומים באופיים לקולנוע, שכן גם הם מייצרים דימוי אשלייתי, כפי שמרמזות מילות השיר המושמע בפסקול סרטו של סונברט. סונברט ערך וחזר על סצנת פאונד פוטג' זו שוב ושוב ושילב בה גם סצנות מראה אחרות בכיכובם של גיבורי הסצנה ההוליודית, רנה ריקאר וג'רארד מלאנגה, כהערה על אופיו האשלייתי, הנרקיסיסטי והרפלקטיבי של הקולנוע. זיקה נוספת שמתקיימת בסרט לקולנוע ההוליוודי: סונברט יצר את *Hall of Mirrors* במסגרת שיעור עריכה שהעביר באוניברסיטת ניו יורק עורך הסרטים קרל לרנר (12 המושבעים, שובי אפריקה ורקוויאם למתאגרף).

[חן שינברג]



1948, *An Act of Murder*, מייקל גורדון.

ק

תוכנית זו מקשרת את ז'אנר הפילם נואר ההוליוודי לקולנוע הניסיוני של וורן סונברט, תוך כדי התמקדות באחד מסרטיו הראשונים, *Hall of Mirrors*. הפילם נואר היה תמיד בגדר ז'אנר וסגנון מנוגדים למרבית הסרטים ההוליוודיים האסקפיסטיים של שנות ה־40 וה־50 של המאה שעברה. הוא עמד בסימן השפעה גרמנית אקספרסיוניסטית אפלה והדגיש את השפה הקולנועית, כפי שמעיד הסיקוונס המפורסם של "אולם המראות" מסרטו של אורסון ולס הליידי משנחאי.

הדבר ניכר יותר אפילו בסרטי היי־מוביז של הפילם נואר, אשר הופקו בתקציב דל שגרם לבמאים לתור אחר פתרונות קולנועיים יצירתיים ובלתי קונבנציונליים, דומים למדי לאלה שנקטו יוצרי הקולנוע הניסיוני. ניתן להיווכח בכך בפנינה קולנועית נשכחת והרבה פחות מוכרת, *An Act of Murder*, שיצא לאקרנים שנה אחרי סרטו של ולס. הסרט המספר את סיפורו של השופט הקשוח קלווין קוק (פרדריק מרץ) בוחן סוגיות מוסריות ואתיות והיה אחד הסרטים ההוליוודיים הראשונים שעסקו בהמתת חסד.



תוכנית מס' 3:

השתקפויות והשתברויות

-

וורן סונברט, *Hall of Mirrors*

(אולם המראות), 1966, דק' 7

(16 מ"מ)

אורסון ולס, הליידי משנחאי,

1947 (סיקוונס "אולם המראות"),

5 דק' (DVD)

מייקל גורדון, *An Act of Murder*

(מעשה רצח), 1948, 91 דק' (DVD)

-

[זמן הקרנה כולל: 103 דק']



וינסנט מינלי, הרע והיפה, 1952

ק

סונברט בחר את שמות סרטיו בקפידה, וגרסתו לסרטו של וינסנט מינלי מ'1952 הרע והיפה היא בגדר הרפרור הברור ביותר להוליווד. וכמו כדי להדגיש את מחוותו זו, סיקוונס הכותרות של סונברט מהבהב על המסך בדומה לפתיחת סרטו של מינלי.

במאמר ב"וילג' וויס", קלע המבקר ג'יימס סטולר (James Stoller) בהבחנתו על סרטו של סונברט כשכתב "*The Bad and the Beautiful*", כמו סרטו ההוליוודי של וינסנט מינלי שאת כותרתו שאל, עשוי להיראות כסרט על עשיית סרטים - לא בהיבטיה הטכניים והפולטיים, אלא במונחים של העסקאות בין הנפשות הפועלות". בגרסתו של מינלי, קירק דאגלס מגלם את ג'ונתן שילדס, מפיץ המתמרן את חייהן של שלוש דמויות (במאי, שחקן ותסריטאי) וממריץ אותן להשתתף בפרויקט הקולנועי שהוא יוזם. ה"בקרו" ששחרר MGM לסרט זה הבטיח מבט על "חייהם הפרטיים של המופרסמים והנודעים לשמצה". סרטו של סונברט בכיכובו של כוכב־העל הוורדולי רנה ריקאר ואנשים יפים אחרים - מפזזים, אוכלים, מנגנים, קוראים ועושים אהבה - מתרחש בעולם הפרטי של בתי הדידות בניו יורק.

מינלי מפתח את הנרטיב של צרותיהם ומצוקותיהם המצטלבות של דמויותיו באמצעות מבנה של פלשבק. סונברט, לעומת זאת,



תוכנית מס' 4:

וורן סונברט ווינסנט מינלי

-

וורן סונברט, *The Bad and the Beautiful* (הרע והיפה), 1967,

34 דק' (16 מ"מ)

וינסנט מינלי, הרע והיפה, 1952,

118 דק' (בלו ריי)

-

[זמן הקרנה כולל: 152 דק']

משתמש בעריכה תוך כדי צילום (in-camera edits) לתיאור הידודים פרטיים של הזוגות המשתתפים. כדי להבליט את יחסי הגומלין הגופניים והרגשיים ביניהם, מקבילות התנועות המתוזמרות להפליא של המצלמה הידנית דלת התקציב של סונברט לצילומי הפאן והדוליס מבית מדרשם של האולפנים.

סצנה אחת במיוחד בסרטו של סונברט מתייחסת לאחד הסיקוונסים בסרטו של מינלי, אם כי ביצעו של הראשון סוגסטיבי יותר. אחרי הצלחה אדירה בהצגת הבכורה ההופכת את ג'ורג'יה לוריסון (לנה טרנר) לכוכבת בן לילה, היא תופסת את ג'ונתן (קירק דאגלס) מבלה עם שחקנית משנה בשם לילה (איליין סטיוארט). בסרטו של סונברט, נראה סיקוונס שבו זוג אוכל ארוחת בוקר ואז נכנסת לפריים דמות שלישית שבאמצעותה מרמז הבמאי למשולש אהבים דומה.

בסרטו של מינלי, ג'ונתן שילדס מגלם דמות כלייכולה בתעשיית הקולנוע ההוליוודי המבטיחה להגשים את ייעודן של הדמויות האחרות. גם בסרטו של סונברט, כפי שציין מבקר הקולנוע ג'יימס סטולר, מרבית הזוגות יוצרים את התחושה כי "הופעה בסרט של סונברט היא חלק מייעודם הגלוי וכי משהו היה חסר מן הסתם בחייהם המשותפים עד שהלה הגיע כדי להשלים ולקדש את זוגיותם". היקטמותו של סונברט מדמות הבמאי כייצור כלייכול וכל־נוכח באה לביטוייה העוצמתי ביותר בגולת הכותרת של יצירתו -

Carriage Trade (ראו תוכנית 6).

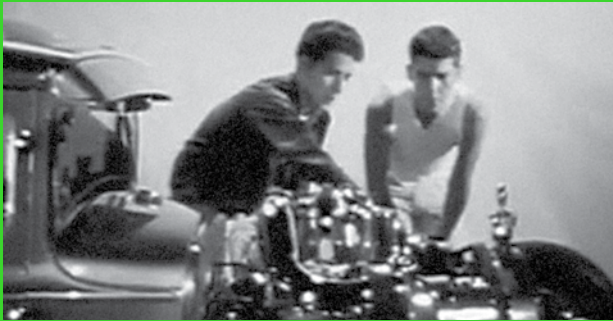
[ג'ון גרסנברג]

ק

סונברט היה לא רק במאי אוונגרדי ראוי לציון, אלא גם מבקר קולנוע שכתב בקביעות עבור פרסומים באזור מפרץ סן פרנסיסקו. מאמריו על סרטים הוליוודיים מסחריים נמנים עם יצירותיו המעמיקות להפליא ורבות התובנה ביותר. הוא הביע בהם את הערצתו לפנתיאון הבמאים האמריקנים שעבדו בשיטת האולפנים, לרבות אלפרד היצ'קוק, דאגלס סירק וניקולס ריי. סונברט התפעל מן האופן שבו במאים הוליוודיים "חשפו את החמדנות החלולה ואת השטחיות של אידיאלי המעמד הבינוני של תקופת איינוהאואר באמריקה וחתרו תחתם". סרטו של סונברט *The Tenth Legion* ומרד הנעורים של ניקולס ריי מתארים את שיטוטיהם הבטלים של בני הנוער הבורגני; שני הסרטים מעבירים תחושה של אנשים יפים אבודים על סף הבגרות.

כדי להבליט חזותית את ניכורו של הנוער הנוכח בסרטו של ריי, כתב סונברט, "ישנה האסכולה האקספרסיוניסטית הגרמנית כולה, אשר, כפי ששבים ומציינים, לא הייתה מוגבלת לפרוסיה בשנות העשרים, אלא נודעה לה השפעה כבירה על כל הוליווד כאשר, בגלל המלחמה, ואפילו לפני כן, במאים גרמנים רבים [...] הגיעו לכאן [...] (כדי) לעורר גישה של לא-הכול לגמרי-בסדר-עם-העולם וגם מצבים של מבוכה נפשית, טירוף, זעזוע [...] אפשר להתחיל מעמדה הפוכה ולהניע את המצלמה 180 או 360 מעלות ולהשלים מעגל [...] במרד הנעורים של ניק ריי [...], נקודת המבט של דמות, הפעם זו של ג'יימס דין, שעה שהוא שוכב, שיכור, מבולבל מאוד באשר ליחסיו עם הוריו, חבריו, העולם; אביו נכנס, בסינר מקושט מאוד, כדי לדבר אתו, שוב סיבוב של 360 מעלות [...] שמציג, בצורה סובייקטיבית ביותר, מצב של חרדה או בלבול או חוסר אונים".

ב-*The Tenth Legion*, סונברט מציג את גיבוריו הצעירים כשהם משוטטים ברחובות ניו יורק, מתבטלים, עורכים קניות ועושים פוזות למצלמה. כפי שמבקר הקולנוע ג'יימס סטולר כתב פעם על הסרט, "נדמה לי שחלק מן הרגישות [של סונברט] קשור לקבוצה של ערכים היפסטרניים ניו יורקיים הכרוכים בהופעה חיצונית וחוסר יצרנות. במילים אחרות, זו תקופה בחיי סונברט, בחיי דמויותיו, שאותה עליו ועליהן לחיות בצורה אופנתית ולא בשביעות רצון". האנרגיה העצורה והנפיצה של הגברים הצעירים המתפוצצים מטסטוסטרון במרד הנעורים מגיעה לשיאה במכונית ספורט ובמרץ



קנת אנגר, *Kustom Kar Kommandos*, 1965

מכוניות לוחט על סף תהום ובירי במצפה הכוכבים גריפית' בלוס אנג'לס שמסתיים במוות טרגי. סונברט, לעומת זאת, מציג תמונה מנותקת יותר של גיבורו כשהוא רוכב על אופנועו ברחובות ניו יורק בדרך למקום עבודתה של חברתו. הדמות הזאת גם מעלה באוב במישרין (בחזונו היצירתי של סונברט) את חברת האופנוענים ב-*Scorpio Rising* של קנת אנגר ואת היחסים הפטישיסטיים וההומוארוטיים עם המתכת, הכרום והעור של גיבורי סרטו של אנגר *Kustom Kar Kommandos* (המוקרן אף הוא בתוכנית זו). הדבר גם מעלה על הדעת את הנימה הרומנטית ההומוסקסואלית הסמויה בידידותם של ג'יימס דין וסאל מינאו במרד הנעורים.

סונברט הקדיש תשומת לב לכותרות סרטיו (ראו *The Bad and the Beautiful*, תוכנית 4). "הלגיון העשירי" מתייחס ליחידת העלית הרומית מייסודו של יוליוס קיסר, שבין היתר דיכאה לימים את ההתקוממות היהודית במצדה. כמו חיילי הלגיון, הנערים בסרט חדורים באמביציה יוקדת להשתלט על העולם כולו (במיוחד כשהם נראים בעבודתם עבור דמויות ססגוניות מעולם אמנות כגון הנרי גלדזהאלר [Henry Geldzahler] ופרד יוז (Fred Hughes)). סרטו של סונברט מסתיים בסצנה שבה נראים גיבוריו הצעירים נכנסים לאולם קולנוע ויוצאים ממנו כאשר ברקע מתנגן שירו הנוסטלגי של פרנק סינטרה על הנעורים החולפים, "צעירים בלבם"; סרטו של ריי מסתיים במוותה הטרגי של הדמות שמגלם סאל מינאו – היינו בקריאת השכמה לבגרות.

[ג'ון גרטנברג]



תוכנית מס' 5:

וורן סונברט וניקולס ריי

-

וורן סונברט, *The Tenth Legion*

(הלגיון העשירי), 1967, 3 דק'

(16 מ"מ)

קנת אנגר, *Kustom Kar*

Kommandos, 1965, 3 דק' (16 מ"מ)

ניקולס ריי, מרד הנעורים, 1955,

111 דק' (בלו ריי)

-

[זמן הקרנה כולל: 144 דק']





וורן סונברט, *Carriage Trade*, 1972

שאי מתגלגל אליו מאפיינים מסוימים של הארץ מסתדרים. אתה מתעד את נקודות הדמיון וההבדלים בין אנשים [...] ואז מגיעים הניגודים והקונטרפונקטים של הנופים הפיזיים והגיאולוגיים של הארץ; העיר והכפר, הצומח והחי, הרמות והעמקים, ארבעת היסודות. ברגע שעמדת על כל הווריאציות האלה בארץ אחת הן מכפילות עצמן בהתייחס לארץ השכנה, ולאחר מכן ההשוואות של יבשות נעשות בלתי מוגבלות. בו בזמן אתה מבין מה מיוחד במקום שאתה נמצא בו, אבל הכי חשוב אתה מבין עד כמה הכול דומה בעצם, איך הדברים ממשיכים זה את זה.”

עם *Carriage Trade*, סונברט העתיק את סגנונו הקולנועי מהתחזקות אחר גיבוריו הצעירים בניו יורק ובסביבותיה (ראו סרטיו האחרים המוקדמים בסדרה זו) והמירו בגישה מונטאזית פוליוולנטית (מרובת משמעות). ב-*Carriage Trade*, הוא שורר חומרים שצילם במסעותיו ברחבי אירופה, אפריקה, אסיה וארצות הברית. מצלמתו גולשת דרך מארג גלובלי של מחזות אנושיות שאוחדו באמצעות זמן ומרחב קולנועיים. סונברט מאמץ את התפקיד של במאי כל־נוכח וכל־יכול, ממש כמו ורטוב בהאיש עם מצלמת הקולנוע, שבאמצעות “עין המצלמה” והמצלמה העוקבת כל העת שלו יוצר מונטאז’ של חיי העם הסובייטי. אבל בעוד שוורטוב חושף במפורש את התפקיד



דזיגה ורטוב, האיש עם מצלמת הקולנוע, 1929

ק

כמי שהרבה לצפות בסרטים ולכתוב עליהם, סונברט היה בקי לא רק בעבודותיהם של במאים הוליוודיים, אלא גם ביצירה הקולנועית האירופית של שנות ה־20, בעיקר זו השייכת לאקספרסיוניזם הגרמני ולמונטאז’ הסובייטי. הרפרנסים הללו חלחלו לתוך הפרקטיקה הקולנועית שלו. ב-*Carriage Trade*, סונברט החל להפנים את התיאוריות של גדולי הקולנוענים הסובייטים. הוא כתב כי “אם משווים את האיש עם מצלמת הקולנוע לכל אחד מסרטיו של אייזנשטיין משנות ה־20, [מגלים כי] אוירתו הרחבה והחופשית בהרבה חודרת כל העת לתוך הדימויים שלו [...] והם אינם דוחקים בך לחשוב בדרך זו או אחרת [...] בעוד שוורטוב מיקם את אנשיו בהקשרים ספציפיים; אתה מקבל מושג של סביבה, של מרחב מרווח בעצם הדימויים שלו, מושג שאינך מקבל אצל אייזנשטיין, שדימויו הרבה יותר מבוקרים, [אך גם] יותר קלאוסטרופוביים מבחינתי.” סונברט חווה התגלות בעת שטייל במרוקו בקיץ 1969 לאחר סיום לימודיו באוניברסיטת ניו יורק. הוא כתב כי “כך בכל מקום

תוכנית מס’ 6:

סונברט, ורטוב ושר

וורן סונברט, *Carriage Trade*,

1972, דק’ 61 (מ”מ)

ג’ף שר, *Postcards from Warren*

(גלויות מוורן), 1999, 1 דק’ (מ”מ)

דזיגה ורטוב, האיש עם מצלמת

הקולנוע, 1929, 68 דק’ (בלו ריי)

וורן סונברט, *Whiplash* (צליפת

שוט), 1995, 20 דק’ (מ”מ)

ג’ף שר, וורן, 1991, 3 דק’ (מ”מ)

[זמן הקרנה כולל: 153 דק’]

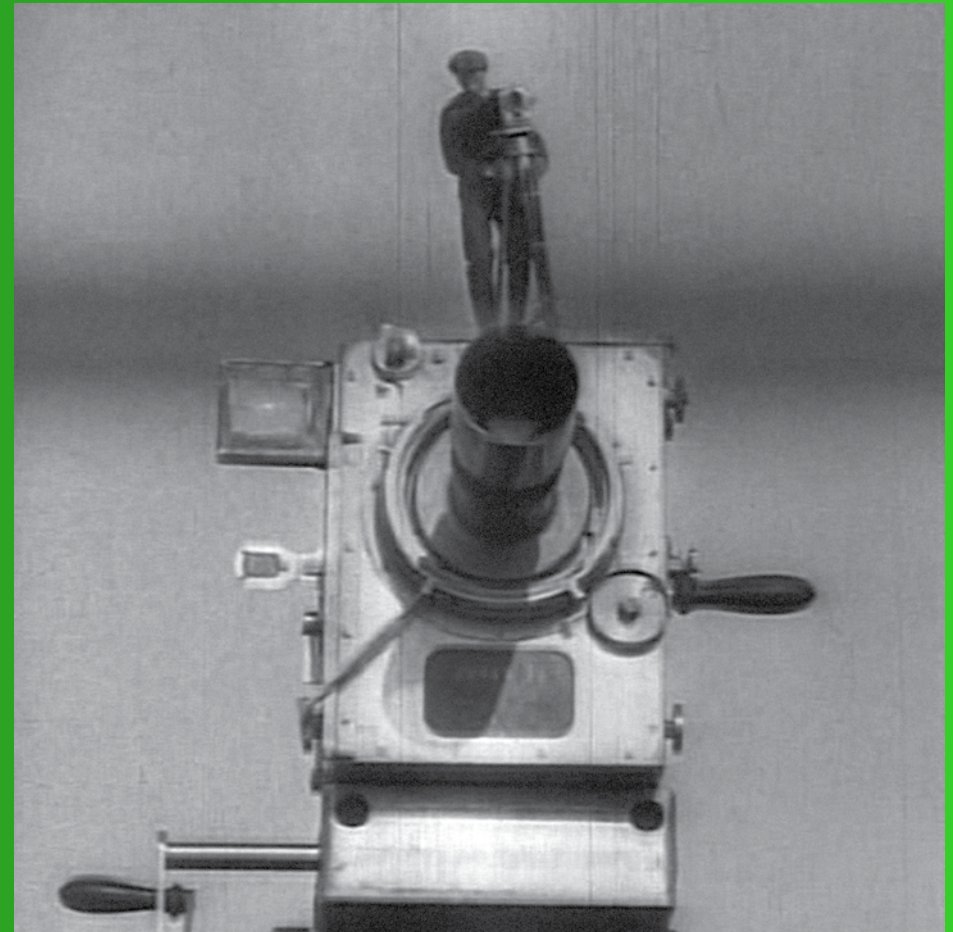
שממלאת מצלמת הקולנוע בבניית הדימויים לכל אורך הסרט, סונברט מעליס אותו.

בסרטו *Postcards from Warren*, ג'ף שר, שהיה בן חסותו של סונברט ותלמידו בבארד קולג', עורך מחווה אוהבת לטיוליו בעולם של מורו. שר יוצר קולאז' קולנועי מהיר מן הגלויות שסונברט שלח אליו במשך עשרות השנים של ידידותם.

את הרטרופקטיבה חותמת יצירה נוגעת ללב, סרטו האחרון של סונברט *Whiplash*. בשנים שלפני מותו, סונברט תיעל את האנרגיות שלו אל תוך יצירתו של סרט זה. מאחר שראייתו וכשריו המוטוריים נפגמו, הוא נתן הוראות מפורטות לבן זוגו, אסנסיון סראנו (Ascension Serrano), על הרכבתם יחדיו של דימויים ספציפיים ועל המוזיקה שנועדה לשמש כקונטרפונקט לדימויים. לפני מותו ב־1955, הוא ביקש מן הקולנוען ג'ף שר להשלים את הפוסט פרודקשן של הסרט.

Whiplash הוא דיוקן מרובד ומרתק של מאבק הבמאי לשמור על איזון בין העצמי הפיזי שלו, מציאותו התפישתית ועולמם של החברים והמשפחה המקיפים אותו. בסרט, סונברט ניסח את הרעיונות והערכים שבאמצעותם ביקש שיזכרו אותו. החשוב שבהם הוא נושא האהבה בין בני זוג. סונברט גם כלל בסרט סצנות ממצעד יום העצמאות הישראלי בניו יורק ומראות של יהודים מתפללים ליד הכותל המערבי בירושלים. אלה מוצגים תחילה באירוניה ובהמשך הסרט הם נראים שוב מתוך הכרה מקרב לב בערכה של האמונה (ואף בשורשים היהודיים שלו עצמו). לבסוף, ב־*Warren*, משהבין שסונברט חלה, הפך בן חסותו ועמיתו הקולנוען ג'ף שר את הקערה על פיה והחיל ברוב כישרון והומור את האסטרטגיה של מורו ורבו עליו עצמו.

[ג'ון גרטנברג]



דזיגה ורטוב, האיש עם מצלמת הקולנוע, 1929



Warren Sonbert with camera

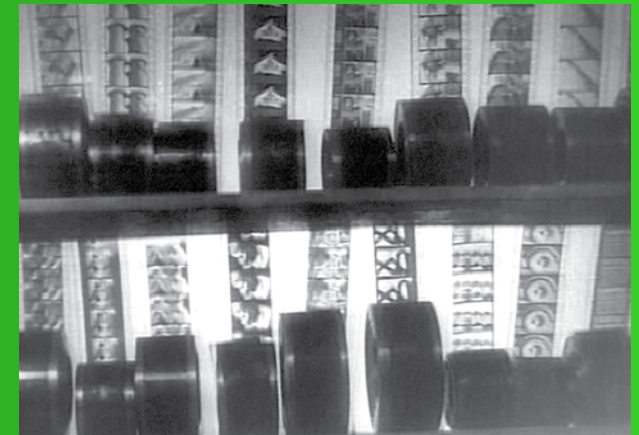
tapestry of human gestures united through cinematic time and space. Sonbert takes on the role of both the omnipresent and omnipotent filmmaker, just as Vertov's camera eye and constantly tracking camera in *The Man with a Movie Camera* create a montage of the life of the Soviet people. But whereas Vertov explicitly reveals the role of the movie camera in constructing images all throughout the film, Sonbert conceals it.

Jeff Scher, who was Sonbert's protégé and film student at Bard College, pays affectionate homage to his mentor's globetrotting endeavors in *Postcards from Warren*. Scher creates a rapid-fire cinematic collage from postcards that Sonbert sent to him over the course of their decades of friendship.

As a poignant coda to this retrospective of Warren Sonbert's films, we present his last film, *Whiplash*. During the years preceding his death, Sonbert channeled his energy into making his final film. His vision and motor skills impaired, he gave his companion, Ascension Serrano, detailed instructions about the assembly of specific shots and the music to be used as counterpoint to the images. Before his death in 1995, he asked filmmaker Jeff Scher to complete the post-production on the film. *Whiplash* is a compelling, multilayered portrayal of the filmmaker's struggle to maintain equilibrium in his physical self, his perceptual reality, and the world of friends and family around him. In it, Sonbert articulated the ideas and values by which he intended to be remembered. Most important among these is the theme of the love between couples.

Sonbert also includes scenes of the Israel Day parade in New York City and of Jews davening before the Wailing Wall in Jerusalem, first represented in ironic fashion, and then shown again later in the film in a heartfelt acknowledgement of the value of faith (as well as his own Jewish roots). Finally, in *Warren*, Sonbert's protégé and fellow filmmaker Jeff Scher, realizing Sonbert has fallen ill, deftly turns the observational tables on his mentor in a simultaneously humorous and poignant fashion.

[Jon Gartenberg]



Dziga Vertov, *The Man with a Movie Camera*, 1929

6.

Sonbert, Vertov and Scher



Warren Sonbert, *Whiplash*, 1995



Warren Sonbert, *Carriage Trade*, 1972



Program No. 6:

Sonbert, Vertov and Scher

-

Warren Sonbert

Carriage Trade, 1972

61 min. (16 mm)

Jeff Scher

Postcards from Warren, 1999

1 min. (16 mm)

Dziga Vertov

The Man with a Movie Camera

1929, 68 min. (Blu-Ray)

Warren Sonbert

Whiplash, 1995

20 min. (16 mm)

Jeff Scher, *Warren*, 1991

3 min. (16 mm)

-

[Total length: 153 min.]



In his prolific viewing and writing about movies, Sonbert was conversant not only with the works of Hollywood directors, but also of international filmmaking of the 1920s, particularly German expressionism and Soviet montage. These references seeped into his cinematic practice. With *Carriage Trade*, Sonbert began to assimilate the theories espoused by the great Soviet filmmakers. Sonbert wrote that “If you compare *Man with a Movie Camera* to any of Eisenstein’s films of the 1920s, it’s much broader, looser, air is constantly being let in to his images [...] And they’re not shoving you into thinking one way or another [...] Whereas Vertov placed his people within specific contexts; you get an idea of environment, of spaciousness in his very images that you don’t get in Eisenstein’s, which are much more controlled, but more claustrophobic, to me.”

Sonbert had an epiphany while traveling through Morocco in the summer of 1969, following his graduation from New York University. Sonbert

wrote that “So wherever I find myself certain traits of the land fall into place. You record the similarities and the differences of the people [...]. Then come the contrasts and counterpoints in the physical, geological natures of the land; city and country, flora and fauna, heights and depths, the four elements. Once you’ve got all those variations in one country it multiplies itself in conjunction with the neighbor next door, and after that the comparisons of continents are limitless. At the same time, you get what is unique about wherever you are, but most important how everything is really alike, similar, how things extend from one another.”

With *Carriage Trade*, Sonbert shifted his filmmaking style away from tracking his youthful protagonists in and around New York City in his earlier films (see *Amphetamine*, *Hall of Mirrors*, *The Tenth Legion*, and *The Bad and the Beautiful*, all films shown in this retrospective). Instead, he transitioned toward a polyvalent montage approach. In *Carriage Trade*, he interweaves footage taken from his journeys throughout Europe, Africa, Asia, and the United States. His camera glides through a global



Warren Sonbert, *The Tenth Legion*, 1967

the streets of New York City to visit his girlfriend at work. This character also directly conjures (in Sonbert's creative vision) the motorcycle-riding posse of Kenneth Anger's *Scorpio Rising* and the male protagonists fetishistic and homoerotic relationship to metal, chrome, and leather in Anger's *Kustom Kar Kommandos* (also shown in this program). This also brings to mind the same-sex romantic undercurrents in the James Dean-Sal Mineo friendship in *Rebel Without a Cause*.

Sonbert gave great attention to the titles of his films (see *The Bad and the Beautiful*, program 4). *The Tenth Legion* invariably refers to an elite army formed by Julius Caesar, which among other things was to subdue the Jewish rebellion at Masada, just as the youth in his film have the burgeoning ambition of taking over the world-at-large (especially as they are seen working for such colorful art world figures as Henry Geldzhaler and Fred Hughes). Sonbert's film ends with his young protagonists entering and exiting a movie theater with Frank Sinatra's nostalgic song about passing youth, "Young at Heart," playing on the soundtrack; for Ray, the film ends in the tragic death of Sal Mineo's character, a wake-up call to adulthood.

[Jon Gartenberg]



Sonbert was not only a noteworthy avant-garde filmmaker, but also a noted film critic, writing regularly for publications in the San Francisco Bay Area. His articles about commercial Hollywood films are among his most extraordinary, profound and insightful creations. In them, he expressed admiration for a pantheon of American directors working within the studio system, including Alfred Hitchcock, Douglas Sirk and Nicholas Ray.

Sonbert was fascinated by the manner in which Hollywood directors “exposed and undermined the hollow cupidity and superficiality of middle-class ideals of the Eisenhower years in America.” Sonbert’s *The Tenth Legion* and Nicholas Ray’s *Rebel Without a Cause* portray the idle wandering of middle-class youths; both films convey a sense of beautiful people lost on the cusp of adulthood.

To visually underscore the alienated youth presented in Ray’s film, Sonbert writes, “There is the whole German Expressionism school, which, as has been increasingly pointed out, was not just limited to Prussia in the Twenties, but overwhelmingly influenced all of Hollywood when, because of the war, and even before, many German directors [...] came over here [...] [To] invoke an all’s-not-quite-right-with-the-world attitude as well as states of psychological disarray, frenzy, upheaval [...] one can start out in a flipped position and move the camera either 180 or 360degrees to complete a circle [...] in Nick Ray’s *Rebel Without a Cause* [...] a character’s point of view, this time James Dean’s, as he’s stretched out, hung over, very confused about his relation to his parents, friends, the world; his father enters, dressed in a very frilly apron, to talk



Nicholas Ray, *Rebel Without A Cause*, 1955

to him, again a 360degree turnaround [...] show[ing] very subjectively a state of anxiety or confusion or helplessness.”

In *The Tenth Legion*, Sonbert presents his college-age protagonists wandering the streets of NYC, lounging, shopping, and posing for the camera. As film critic James Stoller once wrote about *The Tenth Legion*, “I think part of [Sonbert’s] sensibility is related to a set of New York City hip values of appearance and lack of productivity. In other words, this is the age in Sonbert’s life, in his characters’ lives, that they are to live *stylishly* and not *contently*.”

The explosive, pent-up energy of the testosterone-driven male youths in *Rebel without a Cause* climaxes in a sports car and a hot rod race at the edge of a cliff, and a shooting at the Griffith observatory in Los Angeles that results in tragic death. Sonbert, however, presents a more detached view of his male protagonist, who rides his motorcycle through



Program No. 5:

**Warren Sonbert and
Nicholas Ray**

-

Warren Sonbert

The Tenth Legion

1967, 30 min. (16mm)

Kenneth Anger

Kustom Kar Kommandos

1965, 3 min. (16mm)

Nicholas Ray

Rebel Without A Cause

1955, 111 min. (Blu-Ray)

-

[Total length: 144 min.]

Warren Sonbert and Vincente Minnelli



Sonbert carefully chose the titles for his films, and no clearer reference to Hollywood is evident than with *The Bad and the Beautiful*, Sonbert's own take on Vincent Minnelli 1952 movie of the same name. As if to further underscore his homage, Sonbert's main title and credit sequence flashes on the screen in a manner similar to the opening of Minnelli's film.

As the *Village Voice* critic James Stoller so astutely observed about Sonbert's film, "*The Bad and the Beautiful*, like the Hollywood film by Vincent Minnelli from which it takes its name, might be seen as a film about film-making – not in its technical and plastic aspects. but in terms of the transactions between the people involved." In Minnelli's version, Kirk Douglas plays Jonathan Shields, a producer who is choreographing the lives of a trio of characters (a director, actor, and writer) so as to induce them to be involved in his upcoming film project. The MGM trailer for this film promotes a view of "the private lives of the famous and notorious." Sonbert's film, featuring Warhol's superstar René Ricard and other beautiful people – cavorting, eating, playing music, reading, and lovemaking – takes place within the private world of New York City apartment buildings.

Minnelli unfolds the narrative of his characters' intersecting trials and tribulations through a flashback structure. Sonbert, in contrast, employs successive in-camera edits to portray the private interactions of the pairs of couples featured. In order to highlight their physical and emotional interactions, Sonbert's well-choreographed, low-budget hand-held camera movements parallel Minnelli's studio-driven pans and dollies.

One particular scene in Sonbert's film directly refers to a sequence in Minnelli's movie, although Sonbert executes his version in more suggestive fashion. After a smash premiere makes Georgia Lorrison (Lana Turner) a star overnight, she finds Jonathan (Kirk Douglas) with a beautiful bit player named Lila (Elaine Stewart). In Sonbert's film, a sequence shows a couple eating at a breakfast table, and then a third figure enters the frame, through which Sonbert infers a similar triangular relationship.

In Minnelli's movie, Jonathan Shields acts as an omnipotent Hollywood industry figure promising to fulfill the destiny of his fellow protagonists. In Sonbert's film, film critic James Stoller also observed that most of the couples had the feeling that "appearing in a Sonbert film was part of their manifest destiny and that something must have been lacking in their lives together until he came along to complete or sanctify their unions." Sonbert's fascination with the filmmaker as an omnipotent and omnipresent figure takes full force in his magnum opus, *Carriage Trade* (see program 6).

[Jon Gartenberg]



Warren Sonbert, *The Bad and the Beautiful*, 1967

Program No. 4:

**Warren Sonbert and
Vincente Minnelli**

-

Warren Sonbert

The Bad and the Beautiful

1967, 34 min. (16 mm)

Vincent Minnelli

The Bad and the Beautiful

1952, 118 min. (DVD)

-

[Total length: 152 min.]

3.

Mirrored Reflections and Refractions



This program connects Hollywood film noir genre to the experimental cinema of Warren Sonbert focusing on one of his first films, *Hall of Mirrors*. Film noir as a genre and style was always an opposite to most of the escapist Hollywood films of the 1940s and 1950s. It had a dark German expressionistic air, and emphasized the cinematic language, as evident in the famous and hallucinatory “hall of mirrors” sequence from *The Lady from Shanghai*.

This was the case particularly with cheap B movies of the noir film variety, which entailed a low budget production mode that urged directors to search for creative and unconventional cinematic solutions, not unlike the ones employed by experimental filmmakers. A case in point is a much lesser-known and forgotten cinematic gem, *An Act of Murder*, released one year after Welles’s film. Telling the story of the stern Judge Calvin Cooke (Fredric March), the film explores moral and ethical issues and was one of the first Hollywood movies to deal with mercy killing.

This film’s hall of mirrors scene, outtakes of which were used by Sonbert in his film, represents the unbalanced, subjective point of view of the protagonist’s wife, who suffers from an incurable neurological disease. In this scene, which also has a dissonant and almost avant-garde flair to it, the wife keeps bumping into mirrors, namely: into her own reflection. Halls of mirrors in general and mirrors in particular are similar to the cinema, in that they also create illusionary images, alluded to by the lyrics of a song heard on the soundtrack of Sonbert’s film.

Sonbert cuts and repeats this found footage scene,



Warren Sonbert, *Hall of Mirrors*, 1966

combining them with other mirror scenes featuring Andy Warhol’s superstars René Ricard and Gerard Malanga to comment on the deceptive, narcissistic and reflective nature of cinema. Another link to Hollywood cinema: Sonbert made *Hall of Mirrors* for an NYU editing class taught by film editor Carl Lerner (*12 Angry Men*, *Come Back, Africa*, and *Requiem for a Heavyweight*).

[Chen Sheinberg]

Program No. 3:

Mirrored Reflections and Refractions

-

Warren Sonbert

Hall of Mirrors, 1966

7 min. (16 mm)

Orson Welles

The Lady from Shanghai, 1947

(the “hall of mirrors” sequence)

5 min. (DVD)

Michael Gordon

An Act of Murder, 1948

91 min. (DVD)

-

[Total length: 103 min.]



Warren Sonbert, *A Woman's Touch*, 1983

Sonbert's detailed, integrated observations about the film's theme, color scheme, shot construction, and dramatic tension, he posited that "One of the major concerns of the film seems to be the schizophrenic split (contained within the same frame) between the visualizations of blockage and escape." Sonbert further elucidates that in the first shot of the film, "The covering lines of tracks, columns and trains seem to point to both a point of destination, of flight, but as well to a cul de sac of constraint." Sonbert articulates how all throughout the film, Marnie (Tippi Hedren) is subsumed by the dominating presence in her life of Mark (Sean Connery). In *A Woman's Touch*, Sonbert recreates this tension between male domination and female (in)dependence. Men are shown primarily in commanding positions of business (on the phone in the office, chauffeured in a limousine), whereas women are shown in more domestic roles (shopping, waitressing, cooking, and gardening). He cuts between these modes of existence, interspersing them with abstract images of flowers, landscapes, lights at night, fireworks, and flows of water (think Stan Brakhage, Marie Menken, and other experimental filmmakers) that provide visual and mental respites between these character-driven sequences. In Sonbert's own words, "These neutral shots [...] are, like after-dinner sherbets, there to cleanse the palate before the next, more highly charged image." To further underscore connections between the two films, Sonbert authored an essay entitled "Narrative Concerns," in which he compared the evolving structure of *A Woman's Touch* to *Marnie*.

[Jon Gartenberg]

2.

Warren Sonbert and Alfred Hitchcock



Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958



Surprising as it may seem, the combination of “the Master of Suspense” with visionary avant-garde filmmaker Warren Sonbert in the same program is a fascinating one. Although working within the Hollywood film industry, Hitchcock was always an auteur exploring and experimenting with the medium, with a formalistic approach, as in *Rope* (1948), being edited to appear as a single continuous shot and also in *Vertigo* – one of the most daring films made in Hollywood in the 1950s, that broke many conventions. For its title sequence, composed of spiraling geometric shapes, Hitchcock hired experimental filmmaker John Whitney to create the first computer animation to appear in a major motion picture. The spiral and the circle are the key formal motifs of the film, appearing in many scenes and also in the structure of the narrative, representing “Scottie” Ferguson’s vertigo and his fate trapped in tragic loop.

Eight years later Sonbert, while a student at New York University, made his first film, *Amphetamine*.

The film focuses on a party of drugs and sex – young men with a deadpan expression injecting amphetamines. Sonbert shows it in a very detailed and meticulous way that makes the viewer almost feel the pain physically, while the joyful pop music creates a counterpoint that adds a playful aspect to the scenes. In this film, Sonbert pays tribute to *Vertigo* with its spiral and circular motifs. The film begins with a woman’s portrait (framed inside a circle) like the portrait of Carlotta at which Madeleine (Kim Novak) gazes at the museum scene. The music and the structure of *Amphetamine* are also repetitive, and in one scene the camera moves in a circle around two men kissing, similarly to the famous kissing scene in Hitchcock’s film. It’s an homage, but Sonbert subverts gender conventions, showing a homosexual kiss, three years before the Stonewall riots. If Madeleine represents Scottie’s obsessive fantasy world, the party in Sonbert’s film reflects the fantasies and desires of a decade later, the 1960s era – with its forbidden paradise.

[Chen Sheinberg]

As further evidence of his love for *Vertigo*, Sonbert famously conducted a personalized tour for family, friends, and colleagues of its actual filming locations in San Francisco, Muir Woods, and San Juan Bautista. Sonbert extended his admiration for Hitchcock’s other motion pictures into his own writings and filmmaking practice. While still a teenager, he wrote an article entitled “Alfred Hitchcock: Master of Morality” that was published in *Film Culture* magazine. He also gave a lecture on *Marnie* in 1986 at the Pacific Film Archive. In this insightful talk about *Marnie* that includes



Program No. 2:

**Warren Sonbert and
Alfred Hitchcock**

-

Warren Sonbert
Amphetamine, 1966

10 min. (16 mm)

Alfred Hitchcock, excerpts
from *Vertigo*, 1958, 30 min.
(Blu-ray)

Warren Sonbert
A Woman's Touch
1983, 22 min. (16 mm)

Alfred Hitchcock, excerpts
from *Marnie*, 1964, 30 min.
(Blu-Ray)

-

[Total length: 92 min]

Warren Sonbert and Douglas Sirk



Douglas Sirk, *The Tarnished Angels*, 1957



Noblesse Oblige is one of Sonbert's most richly-textured works, whose narrative functions simultaneously on two levels – on the one hand, as a document of the protests and riots in San Francisco following the acquittal of Dan White of the murder of Mayor George Moscone and Councilman Harvey Milk, and on the other, a direct homage – in both narrative structure and visual iconography – to Douglas Sirk's film *The Tarnished Angels*. Sonbert's dexterous ability to propel this narrative forward through an avant-garde stylistic approach – and at the same time to pay direct homage to a Hollywood film in formal structure and iconography – makes him a unique directorial figure who successfully straddled the dividing line between commercial and experimental filmmaking traditions.

The depiction of social unrest in *Noblesse Oblige* brings to the fore Sonbert's identification with his gay identity, the expression of which was perhaps alluded to through the male kiss in *Amphetamine* (see program 2). Later, over the course of the Reagan-

Bush era (1980-1992), the tone of his films became increasingly darker, especially in the last years of their regime, when Sonbert discovered his own affliction with AIDS.

In patterning *Noblesse Oblige* directly after Douglas Sirk's *The Tarnished Angels*, Sonbert's film also contains themes and images of flying and falling, of masked parades, and of the manner in which media reportage shapes public perceptions of people and events. In order to directly underscore his esteem for Sirk and his movies, Sonbert also includes in his own film shots of *The Tarnished Angels* on video monitors and of Sirk himself conversing in a café with filmmakers Nathaniel Dorsky and Jerome Hiler while attending a tribute at the San Francisco Film Festival.

Sonbert saw Sirk as the most modern and subversive filmmaker working within the Hollywood studio system. The characters in Sirk's narratives were constantly reflected through mirrors, television screens, and windows, creating a tension between the prescribed, self-contained, shallow world of his postwar protagonists and the deeper dimensions of their relationships lurking beneath this surface veneer. For Sonbert, Sirk's films were fundamentally about self-awareness. He wrote, "In a Sirk film the realization that what one thinks of oneself is more important than what others think of one marks the initiation of growth. Unlike in Ford's work, the value of the community, of the family, of Church and State are seen as detrimental to the freedom of mind of the individual. People [...] are trapped by furnishings, possessions, status [...]. The tragedy is that the characters may never even know this about themselves while Sirk parades all the bitter details." This tension between surface and depth placed Sirk's work, in Sonbert's mind, alongside modern artists who explored a parallel dynamic using paint on canvas.

[Jon Gartenberg]



Program No. 1:

**Warren Sonbert and
Douglas Sirk**

-

Warren Sonbert, *Noblesse
Oblige*, 1981, 25 min. (16 mm)
Douglas Sirk, *The Tarnished
Angels*, 1957, 91 min. (Blu-ray)

-

[Total length: 116 min.]

Warren Sonbert



Warren Sonbert (1947-1995) was a completely unique moving image artist who successfully straddled the dividing line between commercial and experimental filmmaking traditions. He was fully versed in both film histories, as a film production student at New York University, as well as a habitué of Bleecker Street Cinema and other repertory film houses in 1960s New York. He was an astute writer about international cinema (even interviewing Jean-Luc Godard for the *New York Film Bulletin* when he was only a teenager). In 1979, he gave a lecture at the San Francisco Art Institute in which he elucidated his ideas about filmmaking, mentioning in the same breath the films of George Cukor and John Ford on the one hand, and those of Stan Brakhage on the other hand. Sonbert evinced a particular appreciation for classic Hollywood cinema of the late 1940s through the 1960s (see programs 1 through 5). Over the course of his career, Sonbert also wrote several detailed essays on Douglas Sirk (see program 1) and Alfred Hitchcock (see program 2). According to him, these were the two most radical filmmakers working within the Hollywood studio system.

Sonbert's first films, made in the mid-1960s, captured the spirit of his generation, and were inspired by his university milieu and by the denizens of the Warhol art scene, including superstars René Ricard and Gerard Malanga (see *Hall of Mirrors* in program 3). In these loosely structured narratives, he boldly experimented with the relationship between filmmaker and protagonists through extensively choreographed handheld camera movements within each shot (see *The Bad and the Beautiful*, program 4). He infused the sound tracks in these films with rock-and-roll music.



Warren Sonbert, *Noblesse Oblige*, 1981

Beginning around the time of *Carriage Trade* (see program 6), Sonbert's cinematic strategy shifted to incorporate footage from his international travels together with sections from his earlier films. He developed his own distinct brand of montage, "not strictly involved with plot or morality but rather the language of film as regards time, composition, cutting, light, distance, tension of backgrounds to foregrounds, what you see and what you don't, a jig-saw puzzle of postcards to produce various displaced effects."

Sonbert's avant-garde experiments were primarily focused on narrative structure, rather than on abstraction. In the accumulation of disparate, associative shots, he wanted to create an open-ended reading of his films by the spectator. This process allowed him to parallel the narrative concerns of classic Hollywood filmmakers, but with his own unique creative voice.

[Jon Gartenberg]

OFF 5 —

Hollywood and the Avant-Garde #2:

Experimental Filmmaker Warren

Sonbert and Hollywood Cinema

Curated by Chen Sheinberg and Jon Gartenberg



Two years ago, OFF 4 series explored various facets of the interrelations and mutual influences between Hollywood and the cinematic experimental avant-garde from the 1920s to our own time in terms of cinematic expression, visual aesthetics and themes.

Following the success of that series, and as I kept researching this theme, Vivian Ostrovsky called my attention to one of the seminal figures in American experimental filmmaking – Warren Sonbert. Having discussed it, we decided to focus this time on this specific filmmaker and examine his relationship to classic postwar Hollywood cinema. Ostrovsky referred me to Jon Gartenberg, a world expert on Sonbert's cinema, who served for 18 years as a curator in the film archive of The Museum of Modern Art in New York and as the experimental film programmer for the Tribeca Film Festival, and has been working for years on archiving and preserving the cineaste's work and curating retrospectives of his films in many major museums and cinematheques all over the world.

For OFF 5, we came up with a program that connects Sonbert's films with Hollywood cinema, and especially with innovative Hollywood auteurs who experimented with the medium and explored it, such as Douglas Sirk, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli and Nicholas Ray – all of them directors that also inspired European modernist cinema. Based on



Douglas Sirk, *The Tarnished Angels*, 1957

the films' formal, stylistic and thematic elements, the connection we draw between them is also associative at times. It is important to mention right from the outset that Sonbert was influenced by these directors as well as wrote articles on some of them.

In addition, we have included in the series other American experimental filmmakers like Kenneth Anger and Jeff Scher, as well as Soviet documentarist Dziga Vertov, in order to point to the influence these filmmakers and their avant-garde films had on Sonbert's films.

[Chen Sheinberg]

OFF Series



OFF 5 – Series of Experimental Films

With the support of Ostrovsky Family Fund

Curators: Chen Sheinberg and Jon Gartenberg

February – July, 2017, Tel Aviv & Jerusalem

Cinematheques

Acknowledgements

We would like to thank the following individuals and organizations for their contribution for the materialization of this series. First and foremost, our thanks are due to Vivian Ostrovsky, a longtime friend and supporter of Warren Sonbert's work, for the sponsorship of the Ostrovsky Family Fund that made this program possible. We also appreciate the good work of Diana Shoef and her colleagues at the CCA in terms of organizing this retrospective hosted by the Jerusalem Cinematheque and the Tel Aviv Cinematheque. Likewise, we're thankful to Emmanuel Lefrant and his colleagues at Light Cone for the loan of Sonbert's films for this retrospective, to Jeff Scher for making available to us prints of his films, and to Canyon Cinema for loaning us *Kustom Kar Kommandos*. Last but not least, our appreciation is extended to Ascension Serrano (the Estate of Warren Sonbert) for his enthusiastic embrace of this retrospective series, and to colleagues at Gartenberg Media Enterprises (David Deitch, Martine Vigouroux, and Alex Westhelle) for their logistical work in facilitating the promotion of Warren Sonbert's legacy. Chen Sheinberg and Jon Gartenberg

The Center for Contemporary Art At the Rachel & Israel Pollak Gallery

Director and Chief Curator: Sergio Edelsztein

Production Manager: Diana Shoef

Curator: Chen Tamir

Program Development & Production Assistant:
Efrat Goldmann

PR & Content Management: Ran Altamirano

Archive Manager & Technical Assistant:

Noam Horowitz

www.cca.org.il

Design: Koby Barchad

Copy-editing and Translation (Hebrew):

Aya Breuer

Pre-press and Printing: A.R. Printing Ltd.

The Center for Contemporary Art is supported by

The Ministry of Culture and Sport – Visual Arts
Department

Tel Aviv Municipality – Culture and Arts Division

Uzi Zucker and Rivka Saker

Ellen Flamm, USA

Barbara Toll, USA

UIA – The United Jewish Appeal

The Friends of the CCA in Israel and abroad

The Center for Contemporary Art Present:

OFF 5 — Hollywood and the Avant-Garde #2: Experimental Filmmaker Warren Sonbert and Hollywood Cinema

Curated by Chen Sheinberg and Jon Gartenberg

Screenings Schedule:

* Each screening will be preceded by an introduction by Chen Sheinberg

** Before the first screening Jon Gartenberg will give an introduction to
Warren Sonbert's work

OFF Series – Part V	Jerusalem Cinematheque	Tel Aviv Cinematheque
1. Warren Sonbert and Douglas Sirk	Tues. 14.2 at 19:00	Wed. 15.2 at 21:30
2. Warren Sonbert and Alfred Hitchcock	Wed. 8.3 at 19:00	Wed. 15.3 at 21:30
3. Mirrored Reflections and Refractions	Tues. 18.4 at 19:00	Wed. 19.4 at 21:30
4. Warren Sonbert and Vincente Minnelli	Wed. 3.5 at 19:00	Wed. 10.5 at 21:30
5. Warren Sonbert and Nicholas Ray	Wed. 7.6 at 19:00	Wed. 14.6 at 21:30
6. Sonbert, Vertov and Scher	Wed. 5.7 at 19:00	Wed. 12.7 at 21:30

The **OFF Series**



OFF Series Part V: Series of Experimental Films

Funded by the Ostrovsky Family Fund