

Journal of Film Preservation

Journal of Film Preservation



60/61
7/2000

fiaf

Revue de la Fédération Internationale des Archives du Film
Revista de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos

60/61 • FIAF 7/2000

Journal of Film Preservation N° 60/61



Cover: Luis Buñuel, *Los olvidados* (México, 1950)
By courtesy of Filmoteca Española, Madrid

Film Preservation around the World (I) / La conservation à travers le monde (I) / Conservación en el mundo (I)

- 2 Film Archives in the Nordic Countries
Collective, edited by Dan Nissen
- 10 Audio-visual Archiving in the Baltic Countries,
Summary of a Project
Robert Egeter-van Kuyk
- 17 Les Etats Généraux du Patrimoine
Cinématographique Européen
João Bénard da Costa et José Manuel Costa

Technical Column / Chronique technique / Columna técnica

- 20 Symposium Technique Mixte, JTS Paris 2000
Michelle Aubert et Richard Billaud
- 36 Challenges to the National Film Collection in Vietnam
Ngo hieu Chi
- 41 A Brief History of Plasticized Cellulose Nitrate or Celuloid
Alfonso del Amo

Historical Column / Chronique historique / Columna histórica

- 46 As I Remember
Einar Lauritzen
- 47 Restoration of *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*
Thomas Worschech and Michael Schurig
- 50 El cine alemán y el cine soviético en México
en los años veinte
Aurelio de los Reyes
- 58 Le Giornate del Cinema Muto 1999
Hillel Tryster

July / juillet / julio 2000

fiaf

- From the Vaults / Incunables**
62 Une "cinématographothèque"
Journal Ouest-Éclair, 1910
- In Memoriam**
65 Brigitte van der Elst
Raymond Borde, Robert Daudelin, Christian Dimitriu, Eileen Bowser
- 68 James Card, *Paolo Cherchi Usai*
- 71 Mona Mitropoulos, *Theodoros Adamopoulos*
- 72 Kitty Vincke
Walter Schobert and colleagues of the Deutsches Filmmuseum
- News from the Affiliates / Nouvelles des affiliés /
Noticias de los afiliados**
73 New Affiliate: Baku - Dovlat Film Fond, *Ayaz Salayev*
- 77 Hilversum: The Dutch National Audiovisual Collection
Robert Egeter-van Kuyk
- 83 Montevideo - Cinemateca Uruguay: Decreto del Gobierno
Manuel Martínez Carril
- 84 Madrid - Filmoteca Española
Luis Buñuel: la memoria de un hijo del siglo
Valeria Ciompi
- 87 México - Filmoteca de la UNAM
En torno a Buñuel, *Salvador Plancarte*
- 88 **Book Reviews / Publications / Publicaciones**
Henri Bousquet, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma,
catalogue 1915-1918, PCU*
Jeanine Basinger, *Silent Stars, PCU*
- 91 **Publications Received at the Secretariat / Publications reçues
au Secrétariat / Publicaciones recibidas en el Secretariado**
- 98 **FIAF Bookshop - Librairie - Librería**

Journal of Film Preservation

Half-yearly / Semi-annuel

ISSN 1017-1126

Copyright FIAF 2000

FIAF Officers

President / Président

Iván Trujillo Bolio

Secretary General / Secrétaire général

Roger Smither

Treasurer / Trésorier

Steven Ricci

Comité de Rédaction

Editorial Board

Chief Editor / Rédacteur en Chef

Robert Daudelin

Comité de Rédaction / Editorial Board

Mary Lea Bandy

Paolo Cherchi Usai

Valeria Ciompi

Christian Dimitriu

Michael Friend

Steven Higgins

Steven Ricci

Hillel Tryster

Résumés / Summaries

Eileen Bowser

Sonia Dermience

Diana Sánchez

Graphisme / Design

Meredith Spangenberg

Imprimé / Printed / Impreso

Poot - Bruxelles / Brussels

Editeur / Publisher

Christian Dimitriu

Editorial Assistant

Sonia Dermience

Fédération Internationale des

Archives du Film - FIAF

rue Defacqz 1

1000 Bruxelles / Brussels

Belgique / Belgium

Tel (32-2) 538 3065

Fax (32-2) 534 4774

E-mail: jfp@fiafnet.org

Film Archives in the Nordic Countries

*Contributions from
Rolf Lindfors, Swedish Film Institute, Stockholm
Dan Nissen, Danish Film Institute, Copenhagen
Haavard Oppoyen, Norwegian Film Institute, Oslo
Timo Muinonen, Finnish Film Archive, Helsinki*

Edited by Dan Nissen

Film Preservation around the World (I)
La conservation à travers le monde (I)
La Conservación en el mundo (I)

As the century of film is now spoken of in the past tense, the future of moving pictures seems glorious. Never have so many people around the world seen so many films. Not necessarily on celluloid and not necessarily in a film theatre, but mostly on television, video or DVD. And in a not so far off future living pictures might well be distributed digitally via internet or satellite – also to cinemas.

Film archives as we know them are heading towards a new era, where we might not define living pictures through their carrier: celluloid, video, DVD etc., but from a consumer's point of view and from the social situation in which they are consumed, as discussed by Stig Hjarvard in *Kosmorama #224*. That is, either you go to a film theatre to enjoy the film experience with the huge anonymous audience and the collective response, or you sit at home with the family and some friends in front of a tv set, or you sit alone in front of your computer. You will be able to see the same living pictures, but the social situation is what defines the consumption. (1)

But as the glorious future shines seductively on the horizon, film archives still have to look sternly towards the past. And the shining future also casts clouds on the past. The material and the technology that film archives are to preserve might have had their most glorious moments and as nitrate became obsolete in the fifties, the end of the nineties saw the end of the production of acetate from some major players. And it is a qualified assumption that polyester is not the carrier that will stay with us for the rest of the future.

If acetate and polyester disappear; if laboratories as we know them will be archival facilities in themselves; if splicing or using a viewing table will be what archives have to do and nobody else cares about it, it means that the material film archives are safeguarding for the future could be difficult to restore or print. Our obligations will not be diminished and also future living pictures will have to be saved for posterity, but the conditions for an audio-visual archive might change drastically and the problems will multiply.

The following is a status report concerning four Nordic film archives. All of us are national archives working under a legislation dealing with our obligation towards the respective national film production. The perspective will be the safeguarding and preservation of the past,

but the editor believes that the above mentioned future perspective will soon have to be taken into consideration.

Sweden

The Swedish Film Archive started to collect films and film related material in 1933 under the name of "Svenska Filmsamfundet" later "Filmhistoriska samlingarna". In 1964 The Swedish Film Institute took over this private collection and formed "Cinematket" as a part of the Institute. Prior to 1964 nothing much had been restored in the modern meaning of the word.

The Swedish Filmography was not published and we didn't know exactly what was produced and even less which films had survived. The first organized co-operation, with the other Nordic countries, was to make a list of feature-length films produced in the country up to 1953, the end of the nitrate period. The next step was to make an inventory of surviving material in our own collection, in other archives and in the vaults of the production companies.

Nitrate

From the silent period 478 "feature" films were released and we have so far been able to locate and restore 200 of them (42 %). From the sound era we have located and restored 694 titles of 740, almost 94%. 46 titles are still missing. Of the total Swedish production from the nitrate period (1897 – 1953) of 1.218 feature films we have located and restored 894 titles. 27% is still missing.

Short film production is more difficult to handle. Thousands of titles are already lost and, of the more than 1.000 titles we have in our collection, about half of them have been restored.

We are able to copy about 50 films a year, but the input of short films from the nitrate period is about just as big, and it looks like we will forever have 500 titles still to copy.

Acetate

The reality of vinegar syndrome and colour fading forced us to take a closer look into films made on safety stock. Since 1970 our vaults have a controlled climate of -5 degrees Celsius and 35 %Rh. Most of the original negatives were stored outside this film friendly climate, with production companies, laboratories etc.

From 1996 we got SEK 5.000.000 (approximately 800,000 euros) a year to take care of the colour films. As for the nitrate period we started with an inventory. The number of feature films produced in Sweden from 1954 – 1989 is 996. We have been able to locate the original negative for about 800 of them. Of the 753 films produced from 1953 to 1979, the period chosen for the start of colour restoration, 301 were in colour.

Our intention is to convince production companies of the importance of optimal storage and care. When we started our colour

Les archives du film dans les pays du Nord de l'Europe

L'Avenir des archives cinématographiques évolue avec les nouvelles technologies au même titre que le phénomène de consommation modifie notre façon de voir les films. Les nouveaux matériaux et les nouveaux lieux permettent à un plus grand nombre de personnes de voir des films à travers le monde et cela dans un environnement qui n'est plus limité aux salles de projection de cinéma. Dans ce contexte, il importe de reconsidérer le rôle des archives du film et de faire un retour sur le passé afin d'avoir une vision de ce que nous préparons.

Cette compilation, éditée par Dan Nissen du Danish Film Institute, propose un état des lieux sur la situation des archives du film en Suède, au Danemark, en Finlande et en Norvège, quatre archives nationales qui créent un programme dans le but de sauvegarde et de préservation de leur passé audiovisuel. Chaque rapport présente l'historique de l'archive, l'inventaire des films restaurés de fiction, documentaire et court-métrages sur nitrate et acétate ainsi qu'une description des défis qu'ils doivent relever.

restoration project we selected 10 titles from different producers, different storage conditions from different years from the period 1953 – 1979 and of different colour systems. After two years we realized that each title had problems of its own, not necessarily connected to producers or storage. The few Agfa colour films from the 50s are problematic, both prints and negatives are faded beyond reconstruction – so far. Eastman colour negatives have survived much better but present other problems like "pumping", "flickering" at each cut and more. Parts with CRI-negatives also create problems of their own. We have been quite successful making new negatives from existing black & white separation positives.

The future

Our intention for the future is to take care of as many negatives as possible. Examine them, wash them and put them in to our cold storage. Then we restore them as fast as our 5.000.000 SEK a year permits. We have so far been able to present 34 Swedish features in new restored prints.

It must also be pointed out that we work only with Swedish productions. Our hope for the future is to get extra money to also restore the black & white productions from the acetate period.

We also hope that the problems with and experiences of colour restorations locally and internationally will be discussed in Stockholm 2003 if the General Assembly in London will accept the Helsinki/Stockholm invitation to host the FIAF Congress that year.

Denmark

Founded in 1941 as the Danish Film Museum and now a part of the new body, the Danish Film Institute, the Danish film archive is closing in on its sixtieth anniversary. Since 1964 there has been a legal deposit for Danish film and related material such as press material, posters and stills. In the beginning a used print, from 1982 a new print and since 1991 legal deposit has meant a master and a separate sound track and within two years one or more prints, which is what we get now. If a film is shot on video we receive a digital master, and if it is released theatrically we furthermore receive a new 35mm print. With the new film law of 1997 and written agreements between production companies and the film institute, the institute has the right to use the deposited prints for cinemathèque screenings and for festivals and film weeks abroad.

Nitrate

Of the Danish silent features we believe to have what has survived, that is approximately 25% of the total feature film production. But Danish silent films are still found around the world and the collection is still expanding, containing about 300 titles, all transferred to acetate and secured by a master. But many prints are quite worn and new prints of the titles most in demand have to be

made and time has come to look seriously at the possibilities for restoring tinted and/or toned versions, and to thoroughly discuss the different methods for doing so.

From the nitrate part of the sound era the archive holds the nitrate negatives and has made masters on acetate. But since this transfer began in the fifties there is today a need to look at the material, especially since the archival conditions have been shockingly far from ideal. Furthermore we are making prints of the important films not available on 35mm.

As for the short films and documentaries, newsreels etc. the situation is more critical. We do not have a proper overview of the collection and its condition, although we have transferred obvious important films threatened by nitrate disintegration to acetate.

Acetate

The Danish film archive's collection of prints of Danish sound feature films is close to complete. The negatives are mostly still at laboratories and it is a priority to go through our collection, comparing it to the actual production, try to get hold of the few we do not have and trace the negatives and collect them or produce a master. The same goes for colour films: we need to go through the negatives at laboratories and compare with our own material. But instead of starting alphabetically or chronologically we have decided to prioritise our effort. That means we have constructed a top 100 list of Danish feature films from which we will start to locate and collect negatives or preserve by making a master.

For our collection of shorts and documentaries we have the same situation as for the nitrate material: we do not have a proper inventory but we know it is far from complete. A priority is to establish an inventory and start systematically to locate material and collect it for safeguarding. Like the feature films project we will start out with a prioritised list selecting three of the more historically and artistically important documentary filmmakers and go through their work, locating material and inspecting it.

The future

In 1999 we signed a four year contract with the ministry, which meant that the archive would get an increase of about 75% of the budget over the next four years, also for new staff. In return we are to fulfil defined goals put up by ourselves. Furthermore the ministry accepted as a precondition that new and better archival facilities were central to our ability to fulfil our obligations. So until 2002 we are planning to work out a technical survey on the overall condition of the collection of film and to prepare a preservation plan as well as increase the number of secured and/or restored films. Just to mention the issues central for this article. This preservation plan will have both a technical and a film historical parameter to define our prioritised effort.

The technical survey is the first necessary step in order to prepare a

Los archivos cinematográficos en los países nórdicos

El futuro de los archivos cambia con las nuevas tecnologías al mismo tiempo que los hábitos de consumo modifican nuestra manera de ver las películas. Nuevos materiales y nuevos lugares de consumo permiten a un mayor número de personas ver las películas a través del mundo y en un medio que no se limita ya exclusivamente a las salas de proyección. En este contexto, resulta importante reconsiderar el rol de los archivos cinematográficos y retornar al pasado para obtener una mejor visión de lo que nos depara el futuro.

Esta recopilación, editada por Dan Nissen del Danish Film Institute, propone un balance global de la situación de los archivos cinematográficos en Suecia, Dinamarca, Finlandia y Noruega, que están implementando un programa con el objeto de rescatar y salvaguardar su acervo audiovisual.

Cada informe presenta la historia del archivo, el inventario de las películas restauradas, ya sean de ficción, documentales o corto-metrajés, en soporte nitrato o acetato, así como la descripción de las tareas que se deben iniciar y los problemas que quedan por resolver.

preservation plan, and it is just as necessary to get better archival facilities. In December 1999 part of the archive (the total staff and about a quarter of the film collection) moved to new temporary facilities with climatic conditions better than we had ever had before although not optimal for colour material. That is +5 °C / 35% RH. And the cost for running this climate seems to be less than what we have so far been paying to run the climate at the old facility we are still using and which is far from the ANSI recommendations for film storage. At the moment we are working for a permanent solution to the film archive's storage problems, and it is hoped that the ministry will see both the cultural and economic long-term benefit of establishing better storage facilities.

We have established procedures for accession of archival material for new Danish films, both features, shorts and documentaries, for technical control of the material and for cataloguing it. We will improve our cataloguing, especially of shorts- and documentaries and we are establishing a National Filmography, which will be available via the internet in the first part of 2000. It will not be complete, but will contain information on every Danish feature film produced. And over the next years it will include shorts and documentaries as well, and will hopefully be more and more complete.

Norway

The main task of any film archive is to preserve the national film heritage, and ensure that it can be accessed now and in the future. In Norway this work is shared by NB Rana (The National Library, Rana Division, *Nasjonalbiblioteket, avdeling Rana*) and NFI (The Norwegian Film Institute, *Norsk Filminstitutt*). These two institutions co-operate on acquisition, preservation, and access of all Norwegian films and film-related material. Our aim is to preserve all Norwegian audio-visual material and to form a policy for film preservation as well as being able to order the material according to priority.

NFI has built up a collection of film since 1957 through voluntary deposit. Use of this material has been controlled by agreement with the depositor. In 1992 the Sound and Image Archive of NB Rana was established and storage facilities for nitrate and safety film were built. In 1990 the Legal Deposit Act became law, this required the statutory deposit of film and video (in addition to other types of published material). This law sets severe limits for access to film and it has been necessary to make agreements with the copyright holders so we can make our film heritage available to everyone. This law is currently under revision so we do not yet know if in the future we will be able to make film available more easily – without affecting the rights of the copyright holder.

Feature films

We have given priority to Norwegian feature films on nitrate stock, this includes silent film, colour film and sound film. In addition we

must review nitrate film that has previously been transferred onto acetate film. Some of the acetate prints have become worn through many showings; some tinted nitrate films were copied as black & white; some copies are technically poor.

As of January 2000 we have around 30 feature films on nitrate that need to be transferred onto acetate stock, this includes some titles that have previously been transferred. Our plan is to have all of these films restored and available by 2004. We have only restored a handful of colour feature films, however the work of restoring shorter colour films runs parallel with the restoration of nitrate film. We have started the restoration of sound feature film from the 1930's as we now are able to re-record the sound to give a better result than previous restorations of this material that employed direct transfer of the soundtrack.

Short films, documentary films and other historic film material

In addition to our collection of feature films we have large quantities of documentary, short and advertising films that have to be administered. It is difficult to create general rules for prioritising the restoration of this type of material, but condition, age and demand are all points that have to be considered.

Another factor is the demand for historic film, which will also affect the priorities. In Norway we have always given films and footage of historical events high priority for restoration. Despite this policy there are many unique films of great historical importance that have not been restored. This means that we must now accelerate the rate at which we restore this material. The greatest problem with this material is cataloguing, due to its complex content. Unfortunately much documentary footage lacks a title, or a cast list so the cataloguing of this material tends to be both complicated and time consuming. This footage and film have enormous importance as a document in moving pictures of the great and humble events of the 20th century.

Finland

FFA was a 90% state subsidised registered association when it became a full FIAF member in 1958. Collecting nitrate material and information about this part of Finnish film history has been an aim since the very beginning but the National Saving Project got the first funding for duplicating in 1970. The first three years were the best laboratory years ever, resulting in more than 100,000 meters of duplicates. Thereafter both the percentage of our budget and personnel and the saved meters declined every year and were less than 30,000 meters at the beginning of the nineties. A new budgetary rise was due around the centenary of cinema and duplication is now expected to continue at the level of 60,000 meters a year. This need is expected to continue at least 10 years – probably forever.

Since 1984 we have had a legal deposit for Finnish films. A print of a theatrical film (or video screened in a theatre) must be deposited within three years and the originals within five years. The print is a used one 'in the format in which it was screened'. If there is only one print - as in many 16mm productions - the obligation is not due.

Up to that we (in theory!) control the archiving of TV companies even if they store the materials themselves whereas we partly store TV-production materials from private companies.

Nitrate

The national nitrate collection contains c. 9500 'numbered objects', estimated 2.6 M meters. Besides our collection there is in Finland another big nitrate archive, the Finnish Army collection containing more than 2 M meters which is mostly duplicated in 16mm. We have counted our total duplication results since 1970 to be more than 2.4 M meters. We count our backlog now to 150,000 meters and that's why our Ministry is questioning us every year about when our duplicating work will be finished.

The year 2000 program is roughly divided in three equal sums: 1/3 first-generation nitrate, 1/3 early 50's acetate (newsreels, advertising spots, which may have a nitrate sound, leaders, etc.) and 1/3 to colour restoration.

We screen our 650 long feature prints quite regularly in our Orion theatre and do give loans to the last existing 4-6 nitrate-inspected private theatres. All Finnish features are duplicated, the last ones were the Swedish speaking versions of earlier duplicated Finnish versions. We still believe that some foreign language versions of the Finnish features can be found (e.g. of the WW2 period?) It seems now that we can never reach the ideal of having a duplicate and a print of the Finnish long features. Firstly there is the restoration work (intertitles, colouring, editing) of ten silent movies. Secondly: there are 250 movies of which we have only as a duplicate + nitrate negative or duplicate + nitrate print. We expected that by now the Finnish Broadcasting Co. would have a duplicate or at least 'an archival print' of most of these titles. Now inspecting them in the FBr.Co. vaults we find that they have been edited even using scissors! The total investment would be c. 2.8 M Euros - compare this to our yearly budget!

One speciality worth mentioning is the seven (one is made two times: even in Sovscope version) Finnish Sovcolor nitrates. Their preservation had begun from a print. The clear bottom negatives could not be colour-matched. Up to the point of a print every title cost more than 30,000 Euros but we are proud of the task done.

Shorts and documentaries

The majority of the shorts collection is owned by FFA and is the backbone of all Finnish documentaries. There are still 600-700 titles, mostly newsreels, to copy. This task is very laborious because we

must always compare the corresponding F.Br.Co. materials: There can be a work print, a work print duplicated, sound missing, a different version etc. here or there. Up to that we duplicate even early advertising, the pressure from the researchers is constant, e.g. demands from doctoral students. We still get 'from the field' 10-15 nitrate titles per year – a couple of years ago 10 features!

Our foreign nitrate collection is very small and not interesting. That's why we seldom screen them. The c. 400 long prints are subtitled in Finnish or Finnish/Swedish and cannot generally be a source for duplication abroad. No duplicating has been made here. Quite recently we have found in the total of c.800 shorts some world-wide unique shots of which the first ones are now duplicated. We will report our findings to every relevant FIAF-country and are willing to repatriate the material.



Carl Th. Dreyer at production of "Ordet"
Courtesy of the Danish Film Institute

Audio-visual Archiving in the Baltic Countries

Summary of a Project

Robert Egeter-van Kuyk

Introduction

Some time ago the archival authorities of Estonia, Latvia and Lithuania approached the Royal Association of Archivists in the Netherlands with a request to send experts down to their archive services, to advise regarding the status of audio-visual archiving and the needs for improvement. The Association has been pleased to honour the requests and contribute to a closer co-operation between the Netherlands and the Baltic countries in an area where all parties have their own traditions and thus may be expected to learn from one another. Formal project proposals by the Estonian, Latvian and Lithuanian authorities were then submitted for funding by the Dutch Ministry of Foreign Affairs, and indeed were funded in the end by the Royal Netherlands Embassies at Helsinki (for Estonia) and at Riga (for Latvia and Lithuania). Each request resulted in 1996-1999 in a fact finding mission leading to a specific report to the national authorities, that describes the status quo and makes recommendations to improve and adapt audio-visual archiving, and in one week seminars that allowed all staff at national, regional and local levels to be informed regarding new developments, to participate in discussions – that proved to be quite lively! – and to discuss also issues that were of immediate concern for them in their daily work. These activities were undertaken on behalf of the Association by Mr. Harry Romijn, Curator of the Audio-visual Archive of the Province of Groningen and Secretary to the Committee on Audio-visual Archives of the Association, and Mr. Robert Egeter-van Kuyk, Senior Policy Adviser at the Netherlands Audio-visual Archive and Chairman of the Committee.

Two general observations ought to be made before coming down to the summary of the three projects. Both project experts have been most favourably impressed by the hospitality of their Baltic colleagues and by their great commitment to the profession, often in spite of difficult working conditions. All three countries possess at various different institutions important audio-visual archives that are as yet largely unexplored, but will hopefully not remain hidden treasures for long, thanks to the helpfulness of archive staff and to the importance of public access to the collections. The reverse side of the coin, sadly, is the acute shortage of budget which leads to problems at every stage of archiving between acquisition and storage,

and cataloguing and customer services. The prolonged period of occupation, when archive staff was unable to communicate with the rest of Europe, has inevitably led to arrears in technical issues, intellectual control and management aspects that the archive services now have to redeem.

Summary of audio-visual archiving in the three countries

In many ways the three national audio-visual archives are comparable in size and collections, as the following scheme suggests.

	<i>Estonia</i>	<i>Latvia</i>	<i>Lithuania</i>
<i>Total of Staff</i>	33 **	57 ***	86 ****
<i>Budget *</i>	DFL 620,000	525,000	800,000
<i>Film Collection</i>	4 million meter	13 million	6.5 million
<i>Video Collection</i>	230 cassettes	60	500
<i>Sound Recordings</i>			
<i>Collection</i>	22,000 documents	20,000	11,500
<i>Photograph</i>			
<i>Collection</i>	250,000 documents	500,000	185,000

Notes: The above data are indicative only. The budget has been calculated exclusive of special projects and covers personnel, energy, overhead and building, but not always preservation; for this activity some institutions have to submit an annual budget proposal. It has been calculated from the local currencies (kroon, lat and litas) to guilders; for US\$ divide by 2.13. There are considerable arrears in preservation, upgrading of working and storage areas, replacement of specialised equipment, computer software and staff training.

*** Eesti Filmiarhiiv; *** Latvijas Valsts Kinofotofonodokumentu Arhivs; **** Lietuvos Vaizdo ir Garso Archyvas*

The national audio-visual archives are part of the national archives system, which in the case of Estonia comes under the Riigikantselei (State Chancellery), in Latvia under Saeima (Parliament) and in Lithuania under the Office of the Prime Minister, and operate following the national Archive Acts that usually mention audio-visual documents implicitly, stating that the archive is to care for certain classes of documents *regardless of their physical form*. In all cases there is also a Legal Deposit Act – not always effectively applied to audio-visual media – but it is interesting to observe that the care for audio-visual documents under this Act is not the responsibility of the national archive, but of the national libraries. Not all of these are as well equipped for this duty as the Martynas Maurydas National Library in Vilnius.

In addition the Baltic countries have separate archives in their television and radio broadcasting organisations. These are basically not archives (i.e. permanent collections), but libraries primarily designed to serve the programming needs; yet some of the organisations consider that they do have a duty in preserving programme materials as a national collection. For photographs the main national institution is the national news agency, whose

Les archives dans les pays de la Baltique

L'auteur présente brièvement les résultats d'une enquête réalisée par l'Association Royale des Archivistes des Pays-Bas sur l'initiative des autorités d'Estonie, de Lituanie et de Letonie qui ont demandé à des experts de conseiller leurs archives sur l'état de l'archivage audiovisuel et sur les moyens à mettre en œuvre pour l'améliorer. Cette enquête a débouché sur une coopération plus étroite entre ces pays et représente une opportunité pour tous d'apprendre l'un par l'autre. Durant la période de transition entre l'occupation soviétique et l'indépendance, les institutions cinématographiques baltiques se sont retrouvées dans un état chaotique et connaissent maintenant un processus de redéfinition. Des systèmes d'archivage audiovisuels sont mis au point au niveau national et les différents services qui le composent pourraient être complémentaires au niveau des pays baltiques. Ce système pourrait déboucher sur un mode de coopération régional entre les pays baltiques.

Les problèmes à résoudre sont nombreux et sont principalement dus aux restrictions budgétaires ainsi qu'aux années d'isolement durant l'occupation soviétique. Actuellement, aucune collection audiovisuelle n'est conservée selon les conditions minimum de température et d'humidité relative. Les collections sont donc conservées à l'étranger dans l'attente d'un équipement adéquat. Le catalogage est encore effectué manuellement. L'adoption de systèmes informatisés apparaît tardivement à cause du manque de support et de sécurité. Heureusement, une coordination des systèmes entre les différents pays se met en place progressivement grâce à des groupes de travail spécialisés.

Si la mission de sauvegarde de l'héritage audiovisuel s'accomplit difficilement, les autorités nationales et les professionnels sont conscients de cette responsabilité et contribuent activement à cette tâche. Leurs efforts sont essentiels pour parvenir à améliorer les équipements, le matériel informatique, la formation et l'éducation; ce qui a déjà commencé grâce à l'engagement et au professionnalisme dont les intervenants font preuve.

photograph collections may or may not be considered as "national" collections. Finally there is a number of university and cultural institutions including museums that have their own specialised audio-visual collections; in Lithuania the Parliamentary Archive has started to record plenary and some committee sessions and considers video taping them in the near future.

The transfer of [copies of] television and radio programmes from the national broadcasting organisation to the national archive, which used to be more or less constant, has now become the object of policy and technical discussion. Though all parties concerned recognise the importance of the programmes, there are a few major issues that need to be addressed. On the whole the broadcasting archivist does not have the authority to select programmes for permanent safeguarding and the archives tend to be areas where programmes are stored that the producers consider important. The theoretical possibility that the national archive itself has to select programmes, still remains to be operationalised due to a shortage of information carriers, pending an agreement on copyrights and also pending decisions of the broadcasting organisations what they wish to do with their own collections now that they have to operate more commercially. In practice this means that the inflow of television and radio materials in the national archive is as yet more or less accidental since Independence and one may congratulate the parties concerned on their having decided to come together and try and resolve the problem.

In the case of films the three countries experience a rather complicated situation, too. During the Soviet occupation each country had its own central film production institute where all fiction and non-fiction films had to be produced. Copies of the non-fiction films had to be deposited in the State archive, though negatives of fiction films often were taken to the central film archive in Moscow. After Independence the central film institutes found themselves in a state of flux - even if their duties were not always formally revoked, in actual fact they more or less ceased to function and came to be informally replaced by private studios and/or free lance producers. The regular flow of films to the State, now National, Archive became a trickle, as indeed has also been the case with photographs. As a consequence post-Independence productions are not necessarily with the national collections. An additional complication is that the Russian Federation as legal successor to the USSR claims to possess copyrights on fiction films, even though these may have been produced in the former Estonian, Latvian and Lithuanian SSR

With local budget, this issue also remains to be settled, the more so since the present copyright situation prevents the Baltic countries from using part of their own national audio-visual heritage.

From this briefest of summaries it will be obvious that there is as yet some distance to go to realise an integrated national audio-visual archiving system in which the component services complement one

another, so as to make maximum use of limited budgets and to profit from one another's experiences. Having made this observation one is fortunately obliged to add at once on the one hand that co-operation at "working floor level" is good, and on the other hand that the respective national authorities are quite aware of the situation and try to remedy it within the limits of their possibilities. The three national audio-visual archives also took the initiative to realise regional Baltic co-operation, eventually to join their forces to find regional solutions to their problems.

Premises and Storage

Virtually no audio-visual collection, excepting those of the national archive in Vilnius, is stored at the minimum conditions of temperature and relative humidity that are required for conservation. Many are of necessity being kept in areas and in storage units that demonstrate the shortage of storage areas and of proper shelving that is one general problem for the Baltic colleagues. In Tallinn though, where the archive is located in a former Soviet jail, the jail's heavy insulating walls and separate cells are put to good use to store materials under more or less permanent temperature and RH conditions. Further (re)building projects have been started to improve this situation, in particular for nitrate films, and to provide for more study and consultation areas. In Riga the national archive has been given the building of the former State film distribution service that is equipped with a robotised transportation system, that can no longer be used, while temporary cooling units have to be used to regulate temperatures in areas where shelving may be as high as 20 ft. In Vilnius the entire basement is still occupied by a non-functional cooling system from Soviet days - soon to be removed, and fortunately already replaced by modern equipment. Here, separate and controlled storage vaults are being used for different kinds of audio-visual materials. The major producers of audio-visual materials today, the various broadcasting organisations, all have inadequate storage both regarding temperature and regarding capacity.

The location of the national archive buildings somewhat outside the central areas of the respective cities is seen by their directors as an access problem for the user, even though as we will see all national archives seek to achieve the best public access conditions they can think of. In Vilnius, the National Library is extending and improving its storage facilities for materials it receives in legal deposit.

Equipment

All archives experience an acute shortage of specialised equipment to view and control their collections, except perhaps for the photograph collections. If there is an isolated modern editing table, again, it is difficult to have it properly serviced - but in a sense this is a luxury problem, as most archives have to make do with ancient and/or partly functioning editing and viewing tables from Soviet days, a shortage of professional video recorders and of equipment to replay

Los archivos en los países del Báltico

El autor presenta los resultados de una investigación encoviendada a la Real Asociación de Archivos de Holanda por las autoridades responsables del archivaje de materiales audiovisuales de Estonia, Letonia y Lituania, con el objeto de asesorar a éstas sobre el estado del archivaje en estos países y proponer mejoras posibles, poniendo especial énfasis en las posibilidades de intercambio de experiencias y conocimientos.

Debido a la crisis de transición de la ocupación soviética a una situación de independencia, los organismos cinematográficos centrales se encuentran en plena mutación y redefinición de los sistemas de archivaje nacionales. Cada organismo complementa los trabajos de los otros países logrando así una cooperación que favorece la solución de problemas regionales de los países del Báltico.

Numerosos problemas se deben a restricciones presupuestarias y al aislamiento al que estaban condenados estos países durante la era soviética. De hecho, ningún archivo cumple con los requisitos mínimos en materia de control básico de temperatura e higrómetros. También resulta urgente dotar a estos archivos de laboratorios, ya que en la actualidad el copiado se da a hacer en el extranjero.

La catalogación aún se efectúa a mano, y el paso a sistemas computerizados está demorado debido a la ausencia de equipos y de capacitación. Felizmente, la coordinación de los sistemas de archivaje de los países del Báltico ha sido facilitada gracias a la creación de grupos de trabajo.

Salvaguardar y administrar el acervo audiovisual es difícil. Conscientes del reto que representa, las autoridades y funcionarios se empeñan en actualizar los equipamientos y programas de computación, promover la capacitación y en modernizar las instalaciones técnicas, dedicando desarrollar el espíritu de dedicación y profesionalismo adecuados.

the various types of sound records that are stored. This is a major issue, for indeed one cannot reasonably expect an archive to archive if it has no tools to do its work. If this author has stated in his Introduction that the project experts have been much impressed by the work of their Baltic colleagues under difficult circumstances, this compliment ought to be repeated even more forcefully here ! The problem does not only touch preservation activities; if today a user wishes to view an archive film he can only do so by having it run through a projector, which is not ideal.

In Lithuania the issue of equipment is carried one step further as the national archives are gradually collecting the necessary equipment for a film preservation unit. This indeed is a matter of regional importance, as there are no longer film preservation facilities in the Baltic countries. Films are prepared for preservation, but actual preservation has to be done abroad and is therefore rather expensive and by no means offers the necessary preservation capacity.

Preservation

The arrears in preserving film, recorded sound and video collections pose a risk for the continued existence of parts of the national collections, and the Baltic countries are therefore very keen to seek ways and means to remedy this situation. One possible, and probably partial, solution could be digitalisation; however, though digitalisation greatly eases and shortens the preservation process, considerably reduces the volume of the audio-visual documents, and finally eases public access to the collections, there are also some serious questions. At the moment digitalisation and the concomitant processes of compression see new norms and standards almost every year, and consequently a standard may become superceded rather too soon for archival comfort. This matter therefore is the subject of major attention in the countries, the more so as films cannot (yet) be preserved locally and mechanical and magnetic recordings require usually more professional equipment than is available. In broadcasting libraries there are, or have been, projects to safeguard selected programmes in a digital format; in some cases these projects have been rounded off successfully, in others they have had to be halted mid-way. Photographs, too, are the subjects of digitalisation, particularly at ELTA, the Lithuanian national news agency.

Cataloguing and Customer Services

Virtually all-newer documents in the various national collections have been inventoried, but arrears are reported in inventorising. In most cases cataloguing is still done manually due to budgetary restraints, but the indices are being transferred to a database in among other places, Tallinn. The change into computerised systems, not only for cataloguing but also for related purposes in management, is slowed down still due to a lack of local back up or servicing facilities. They use keyword systems that are in turn based

on those used during the Soviet occupation, using shortlists for films (like in Latvia) and/or using formal elements only like title, author and year of production. Fortunately things have developed quite fast over the past few years. While national archive structures still operate with separate and distinct cataloguing or inventoring systems, working groups are in place to co-ordinate these systems with particular reference to the specific needs of audio-visual documents. At the same time institutions like the Lithuanian National Library and news agency operate modern cataloguing systems, and there is in all countries a growing co-operation between the various institutions that hold audio-visual collections.

The national archive systems generally follow a policy of openness to the public, and visitors of audio-visual archives are readily admitted, sometimes upon simple appointment, sometimes with a permit of the responsible authority. This also goes for some of the national libraries, as they hold legally deposited materials. While there are on the whole adequate facilities to consult the photograph collections and the (as yet modest) videocassettes, it is somewhat less easy to peruse the sound holdings and indeed it is quite difficult to get into the film collection for viewing. Though in some cases selected films have been copied on videotape for consultation, in most cases the archive has to project the original film for viewing. This is of course related to the preservation problem. In broadcasting libraries the customer will virtually always have access to the original recordings only. This is due to a shortage of new cassettes for professional duplication. In some cases, like in Latvian TV and Lithuanian Radio, the service sells video and/or audiocassettes of selected programmes for home use. The Latvian archive has recently published *Saglabā Sudrabs* (Memories in Silver), a filmography of Latvian films 1940-1945 and part one of a planned series. In Lithuania the archive has contributed substantially to an excellent and excellently illustrated history of Lithuania under the title *Lietuva. Praeitis, kultura, dabartis* (Vilnius, Baltos Lankos, 1999; to be published also in English).

One other issue that the archives are currently addressing is the rates customers have to pay for obtaining copies of audio-visual materials. Current rates lists have survived from pre-Independence days and show a remarkable complexity while at the same time mixing license fees (to be paid to the copyright holder for re-use of fragments of recordings) and technical fees (paid for the copied film, cassette or print and for services).

Summary

Quite obviously it is not possible to provide within the limitations of the present article detailed information regarding the whole range of audio-visual archiving policies and practice in each of the Baltic countries. It is hoped though that the outline that could be given here may focus the readers' attention on the important audio-visual heritage of three countries that are not yet getting the attention they so fully merit. Though managing and safeguarding this heritage is

still an arduous task, it should be emphasised that this is fully understood by the national responsible authorities and indeed the professionals themselves; it is in essence a matter of updating and upgrading equipment and software, education and training, and facilities - areas that already show remarkable development after about ten years of independence. The take-off of Baltic regional co-operation, of Baltic co-operation with Scandinavia and Finland, and of Baltic participation in international non Governmental organisations will make sure that more and more colleagues find their way to Tallinn, Riga and Vilnius.

Addresses

Estonian Film Archive

Ristiku 84

0003 TALLINN, Estonia

Tel. +3722-470718

Fax . +3722-493391

Latvian National Archive of Films, Photographs and Recorded Sound

Smeria iela 5

1006 RIGA, Latvia

Tel +3717-529822

Fax +3717-529954

E-mail fonds@parks.lv

Lithuanian National Archive of Image and Sound

O. Milasiaus 19

2016 VILNIUS, Lithuania

Tel +3702-768209

Fax +3702-764489

E-mail: lietuvos.vg.archyvas@takas.lt

Les “Etats généraux du patrimoine cinématographique européen”

Sintra, mars 2000

João Bénard da Costa, José Manuel Costa

Les “Etats généraux du patrimoine cinématographique européen – 100 ans d’images à sauver pour le futur” se sont tenus à Sintra, du 10 au 12 mars 2000, sous la présidence portugaise du Conseil de l’Union Européenne, à l’initiative du Ministère de la Culture Portugais et de la Cinémathèque Portugaise. Les délégations invitées comprenaient des responsables d’archives, des fonctionnaires qui ont des responsabilités en matière de politique du patrimoine dans leur pays, et des invités appartenant à des organismes tels que la FIAF, la FIAPF, la FERA, et d’autres.

Il est utile de préciser qu’il s’agissait d’une rencontre d’archivistes avec des responsables politiques, plutôt que d’une rencontre d’archivistes. Les conclusions énumérées dans le document de synthèse publié ici sont celles des archivistes présents, car les délégués des organismes gouvernementaux n’ont pas atteint un degré d’unanimité permettant la signature de textes de conclusion. Ce document reflète donc l’opinion des experts des archives cinématographiques présents.

Les experts des archives cinématographiques de l’Union Européenne, présents à Sintra tiennent à souligner les besoins suivants:

Tout en considérant que le rôle des Etats et celui, grandissant, des autres instances publiques à l’intérieur de ces Etats a été décisif, jusqu’à ce jour, pour la conservation d’environ 1 million d’oeuvres conservées dans les archives du film, les experts expriment leur souhait de voir maintenir ce soutien et si possible de l’augmenter.

- Ils considèrent fondamental la confrontation des inventaires nationaux et la mise en réseau des catalogues afin de préciser l’envergure du patrimoine européen tel qu’il existe aujourd’hui dans sa réalité.



João Bénard da Costa opens the Etats Généraux du Patrimoine in Sintra

100 Years of Images to Save for the Future
General Forum on the European Film Heritage

Experts representing film archives from the European Union meeting in Sintra from 10 to 12 March identified the following archival needs, taking into consideration the growing role of the States and public organisations in the support of the work of preservation by the film archives:

- to compare national inventories and to create a network of catalogues,
 - to standardize the laws concerning restoration initiatives, the ownership of copied materials and the financial contribution of the copyright holders in the event of the re-use of materials, standards for projections in archives theatres, the right to exploit images where the copyright holders cannot be identified,
 - to research analogue and digital techniques adapted to archives' requirements in term of conservation and access,
 - to create an educational programme on the moving image to which film archives can contribute,
 - to establish a specific and permanent Europe-wide training structure along the lines of the Archimedia experiment.
- The participants recognised the role played by the European Union in the following areas:*
- joint funding of networking institutions and creating a network of catalogues,
 - efforts to standardize legislation in Europe relating to the collection, conservation, restoration and presentation of films by film archives,
 - joint funding of high-level research in analogue and digital technologies applied to film restoration and conservation,
 - encouraging partnership between film archives, media corporations and copyrights holders,
 - supporting a training structure for the film heritage sector.

- Ils considèrent que des décisions légales devraient être harmonisées, et plus spécifiquement l'initiative du travail de restauration, la propriété matérielle des matériaux dupliqués et la contribution financière des ayant-droits en cas de ré-exploitation. Ils insistent également sur la mise au point des modalités de présentation des films conservés dans les salles des cinémathèques, et par ailleurs, de l'exploitation des images dont les ayant-droits n'ont pu être identifiés.
- Ils insistent sur la nécessité d'un plan de recherche sur les technologies analogiques et numériques spécifiquement adaptées aux besoins des archives:
 - a) en matière de conservation et restauration des films: même si la pellicule 35mm. demeure aujourd'hui le meilleur garant de la conservation et si elle est le seul support correspondant à l'authenticité de l'expérience cinématographique, l'arrivée des technologies numériques dans les divers domaines de l'industrie cinématographique impose d'envisager, à court ou moyen terme, leur utilisation en matière de restauration et conservation (numérisation à haute résolution).
 - b) en matière de valorisation, en vue de la diffusion par les médias électroniques: même si la projection à partir de la pellicule sur un écran est le seul moyen de rendre compte de l'authenticité de l'expérience cinématographique, la volonté de rendre le patrimoine européen largement accessible (en particulier aux jeunes) impose le recours aux nouveaux modes de diffusion numériques: chaîne(s) numérique(s) spécialisée(s), DVD, internet.
- Ils considèrent que, dans le contexte d'un développement rapide des mécanismes de diffusion d'images et du cinéma en particulier, une éducation à l'image doit être développée en Europe et que les archives peuvent contribuer à la réalisation de cet objectif.
- Ils ont exprimé le besoin d'une structure de formation spécifique et permanente à dimension européenne inspirée de l'expérience d'Archimedia.

Intervention au niveau de l'Union Européenne

Les participants ont souligné l'importance du rôle de l'Union Européenne, dans le respect des principes de subsidiarité et de complémentarité, dans les domaines suivants:

- le co-financement de réseaux entre institutions et d'une structure légère de recherche en vue d'aboutir à la confrontation des inventaires et à la mise en réseau des catalogues,
- une réflexion visant à l'harmonisation, en Europe, des dispositions légales relatives à la collecte, à la conservation, à la resaturation et à la présentation des films par les cinémathèques,
- le co-financement d'un plan de recherche de haut niveau sur les

technologies analogiques et numériques appliquées à la restauration et à la conservation des films,

- l'encouragement de partenariats entre cinémathèques, le secteur de la communication et les ayant-droits; en vue d'une valorisation massive du patrimoine européen par les nouveaux modes de diffusion numériques,
- le soutien aux activités d'une structure permanente de formation aux métiers du patrimoine cinématographique.

Rescatar 100 años de imágenes para el futuro

Sintra, marzo del 2000

Considerando el rol creciente que ejercen los Estados y los organismos públicos en la conservación del patrimonio cinematográfico, los representantes de la Unión europea y los expertos de los archivos se reunieron en Sintra del 10 al 12 de marzo para definir las necesidades y principales orientaciones de una acción mancomunada. Fueron identificadas las necesidades en los campos siguientes:

- *la comparación de inventarios nacionales y la creación de una red de catálogos*
- *la armonización de disposiciones legales en materia de restauraciones, propiedad de los materiales duplicados, contribución de los propietarios de los derechos en caso de utilización de materiales restaurados, definición de normas para la proyección en salas de exhibición de los archivos, derecho a explotar las imágenes cuyos propietarios no se pueden identificar*
- *la investigación del uso de técnicas analógicas y digitales con fines de conservación y acceso*
- *la realización de programas de educación audiovisuales con la participación de los archivos*
- *la implementación de una estructura de capacitación a nivel europeo, basada en la experiencia de Archimedia.*

Los participantes de este encuentro identificaron el rol que debe ejercer la Unión Europea en este programa de actividades, poniendo especial énfasis en la cooperación entre los archivos, los medios de difusión y los propietarios de los derechos.

Symposium Technique Mixte JTS, Paris 2000

Technical Column / Chronique
technique / Columna técnica

Michelle Aubert, Richard Billaud

Le JTS est une manifestation à caractère scientifique et technique qui s'est tenue pour la première fois à Stockholm en 1983, puis à Berlin en 1987, à Ottawa en 1990 et à Londres en 1995. Le JTS rassemble, à l'initiative et avec le soutien de l'UNESCO, les trois organisations internationales audiovisuelles qui ont pour responsabilité première de conserver et restaurer les collections originales dans les domaines de l'image animée et du son : la Fédération Internationale des Archives de Film (FIAF), la Fédération Internationale des Archives de Télévision (FIAT), et l'Association Internationale des Archives Sonores et Audiovisuelles (IASA), ainsi que les sous-comités audiovisuels de l'ICA (International Council of Archives) et de l'IFLA (International Federation of Library Associations and institutions). Le JTS est une plate-forme d'échange de recherches scientifiques mais aussi d'expériences pratiques entre les archives audiovisuelles, cinématographiques et sonores pour apporter à tous -conservateurs, techniciens, chercheurs, etc.- des voies de réflexion et de prise de décision.

Le 5ème Symposium JTS Paris 2000 a été organisé par le CNC (Centre National de la Cinématographie) avec le concours de la CST (Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son), et la collaboration de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) et de la BnF (Bibliothèque nationale de France). Ont également participé l'AMIA (Association of Moving Image Archivists), le réseau ARCHIMEDIA, l'ARSAG (Association pour la Recherche Scientifique sur les Arts Graphiques), la BKSTS (British Kinematograph, Sound and Television Society) et le groupe GAMMA.

Ayant pour thème "**Archiver et communiquer l'image et le son : les enjeux du 3ème millénaire**", le JTS Paris 2000 met en lumière les implications et les évolutions que les nouveaux environnements numériques et Internet introduisent dans les activités et les stratégies de l'archivage des images et des sons.

Le JTS Paris 2000 a organisé 30 conférences et 8 présentations par affiches réparties en trois chapitres qui correspondent aux principaux enjeux du présent et du futur: l'appréciation des risques dans la conservation des images et des sons, le transfert et la restauration des originaux images et sons et les systèmes de gestion de l'information et les stratégies de migration.

1- Appréciation des risques dans la conservation des images et des sons

Qu'il s'agisse de pellicules cinématographiques, de bandes

magnétiques ou de disques, les supports originaux et ceux qui servent à la conservation des collections peuvent subir des dégradations physiques et chimiques. Si ces dégradations ne sont pas détectées, analysées et évaluées à temps, les données originales ou copiées risquent de disparaître. Ceci constitue le principal enjeu des archives dont la vocation première est de conserver le patrimoine audiovisuel, cinématographique et sonore.

Dans leurs interventions sur le syndrome du vinaigre qui affecte les films sur support en triacétate de cellulose, Jean-Louis Bigourdan (Image Permanence Institute) et Michelle Edge (Manchester Metropolitan University) ont d'abord rappelé en quoi consiste le phénomène qui est dû à une instabilité chimique: la dégradation chimique spontanée du support en triacétate induit une désacétylation et une rupture de la chaîne du polymère. La production d'acide est le premier signe de la dégradation de l'acétate. L'acide acétique, un sous-produit de la désacétylation, provoque une catalyse qui accélère la dégradation. Un point d'autocatalyse qui constitue un stade critique de la dégradation est très rapidement atteint. Au-delà de ce point, le taux d'acidité augmente en un temps très court.



JTS: Michelle Aubert and George Boston

Le syndrome du vinaigre a fait l'objet, depuis la découverte du phénomène, de nombreuses études de la dégradation proprement dite et de l'influence des conditions matérielles de stockage sur son évolution. Aujourd'hui il ne s'agit plus de comprendre le processus de dégradation mais de formuler des stratégies pratiques de conservation. La connaissance de l'état de conservation et des conditions de stockage sont les indicateurs déterminants pour une prise de décision (cf. ci-après l'exemple relaté par Bertrand Lavédrine). Une autre approche telle que celle suivie par le groupe Gamma et présentée par Mark-Paul Meyer (NFM) et Paul Read (Soho Images) qui consiste à rechercher plus d'informations sur les liens éventuels entre types de film et probabilité de syndrome du vinaigre, peut offrir des réponses complémentaires au besoin concret de méthodes d'action pour les archives.

Les relations entre les conditions climatiques (température et humidité relative) et la stabilité chimique du support triacétate ont été démontrées et quantifiées : une température basse et une moindre humidité relative ralentissent le taux de dégradation et les films déjà dégradés nécessitent de conditions climatiques renforcées. L'élimination des vapeurs d'acide acétique dérivé de la dégradation retarde le processus en réduisant l'effet catalytique et limite la contagion.

Joint Technical Symposium 2000, Paris

The 5th Joint Technical Symposium was held in Paris in January, on the theme "to archive and communicate image and sound: the tasks of the third millennium." The JTS explored the implications of the new digital environments and the Internet on the archiving of image and sound. The speakers discussed three aspects of the future tasks:

1. The risks in the conservation of image and sound

The participants expressed their concerns that films, magnetic tapes and disks may be subject to physical and chemical degradations. Jean-Louis Bigourdan and Michelle Edge discussed vinegar syndrome in triacetate film and the strategies for conservation methods to deal with it. Some participants described studies to determine which films are most at risk, and conditioning methods such as the FICA box.

Otto Hinterhofer, Leopold Kranner and Dietrich Schüller described the problems with degradations in the magnetic tapes used by audiovisual and sound archives as analogous to the vinegar syndrome, called "sticky tape syndrome." The archives involved reported that the size and rapid growth of their collections was the biggest obstacle to the transfer to a new support as a conservation method. The most necessary task was to find ways to estimate length of life of the support to know when sound and image must be transferred. Ian Gilmour distinguished the tests of performance from the stability tests for long-term storage. Lubricants or plastifiers used in the short term, in the long term may contribute to deterioration or mask other symptoms of decomposition. The commercial markets, not the needs of archives, determine the length of life of the support. Some participants cast doubt on the usefulness of the accelerated aging tests.

The hope for long life depends on the magnetic layer rather than the substrata. Several interventions have shown that the permanence of the information is also largely dependent on the means of recording it. For audio recording, numerous studies have been undertaken to verify if the CD-R could be the support: measuring the initial quality after the fabrication, and after aging, among others. Bernd Hansch reported on his comparison of BLER measurements from CD-R and DAT cassettes over several years; he discovered a consistent quality in the manufacturing process of DAT and an

On a distingué le macro environnement ou macro climat (espaces ouverts à l'intérieur des zones de stockage) du micro environnement ou micro climat (confinement soit en espaces réduits soit en conditionnement scellés avec ou sans matériaux absorbants tels les tamis moléculaires, ou parfois sous vide) pour tenter d'analyser les conditions matérielles et le coût des différentes options. Les micro climats impliquent des frais d'équipement et de mise en œuvre élevés. Bien que nécessitant des investissements importants, l'utilisation des macro climats est une option plus adaptée aux grandes collections. Deux exemples d'utilisation du procédé de conditionnement FICA ont été donnés par David Walsh (Imperial War Museum) et Jesper Stub Johnsen (Danish Film Institute/Film Archive).

Les conclusions des travaux menés par l'Image Permanence Institute montrent que la température basse est le moyen le plus efficace pour améliorer la stabilité chimique des films sur support en triacétate. Le contrôle du macro climat à basse température, humidité relative inférieure à 50% et contrôle de la qualité de l'air (élimination des produits de dégradation) est l'option qui paraît la mieux adaptée.

Il est indispensable de faire une évaluation (films atteints ou non, films qui sont au-delà du point autocatalytique) avant de décider d'une installation qui pourra combiner les deux types d'environnements. L'utilisation de détecteurs d'acidité permet une évaluation quantitative de l'état de conservation des supports en triacétate facile à mettre en œuvre au sein des archives.

Dans le cas de grandes collections, une approche statistique peut aider à faire cette évaluation, en déterminant un mode d'échantillonnage probabiliste qui corresponde à la répartition des éléments dans une collection. L'exemple, présenté par Bertrand Lavédrine (CRCDG), de l'analyse des fonds du service des archives du film et du dépôt légal du CNC, peut donner des indications de méthodologie utiles pour d'autres archives. Cette approche consiste à étudier et analyser l'organisation et la stratification de la collection qui est constituée par un assemblage de fonds d'origine ou de nature différentes et rarement uniformes: négatifs (noir et blanc et couleur), magnétiques, négatifs son, interpositifs n'ont pas la même importance numérique, historique, patrimoniale. Ensuite, pour chaque groupe d'éléments (un film représenté par un ensemble de bobines) et d'articles (une bobine) à l'intérieur de ces éléments, il s'agit de déterminer des procédures de prélèvements (en quantités à définir) à intervalles réguliers.

Il existe de fortes analogies entre le syndrome du vinaigre et les dégradations constatées pour les bandes magnétiques utilisées par les archives audiovisuelles et sonores. Dénommées en anglais "sticky tape" ou "sticky shed syndrome", ces dégradations sont le résultat d'un phénomène de dégradation du liant de la couche magnétique.

Ce phénomène a été décrit en détail par Otto Hinterhofer, Léopold

Kranner (Austrian Plastics Institute) et Dietrich Schüller (Phonogrammarchiv, Austrian Academy of Sciences).

Les bandes magnétiques analysées pour leur exposé étaient composées de:

- une couche magnétique (particules magnétiques, liant polymérique et additifs)
- une base plastique (Polyéthylenterephthalate)
- éventuellement d'une dorsale (graphite, liant polymérique)

Le liant polymérique de la couche magnétique était de type polyester-polyuréthane. Ce composant est celui qui est le plus susceptible de se dégrader. La dégradation est accélérée par des taux d'humidité et des températures élevés. Le polyester utilisé pour le chaînage du système de liant est plus sensible à une réaction d'hydrolyse que le polyuréthane. L'humidité provoque la rupture de la chaîne polyester en courtes chaînes d'acide carboxylique et d'alcool. La réaction est autocatalysée par l'acide carboxylique et catalysée par les ions métal présents dans la couche magnétique. Cela produit des fragments de matière qui, remontant à la surface de la couche magnétique, provoquent un décollement de particules qui s'accumulent sur les couloirs de guidage de la bande et surtout sur les têtes d'enregistrement.

Les archives concernées sont très rapidement passées de la compréhension du phénomène à une autre problématique: l'analyse de l'espérance de vie des supports. On estime les archives audio dans le monde à 30 millions d'heures et les archives vidéo à 10 millions d'heures. Le transfert de ces archives sur un nouveau support s'exprime par un facteur temps de 2 à 3, soit des décades. C'est pourquoi la détermination de la fin de vie (EOL, end of life) est essentielle pour permettre de définir des stratégies. Il faut choisir le support vierge qui servira à l'enregistrement en tenant compte des risques de dégradation inhérents à la composition de ces supports et, à plus long terme, surveiller l'état des enregistrements et des supports afin de déterminer quand transférer (migrer) ces enregistrements sur de nouveaux supports (CD-R par exemple) dont on doit s'assurer de la durée de vie estimée.

Dans son exposé, Ian Gilmour (ScreenSound Australia) distingue les tests initiaux de performance des tests de stabilité à long terme. La formulation et la fabrication des supports d'enregistrement implique un compromis entre plusieurs paramètres souvent conflictuels:

- des densités plus grandes de stockage sont obtenues avec des formats de bandes fines aux pistes plus étroites,
- les propriétés à court-terme de défilement peuvent être augmentées par des lubrifiants ou des plastifiants qui vont, avec le temps, provoquer des détériorations ou qui vont masquer d'autres symptômes de décomposition,
- des bandes sonores avec moins d'aspérités de surface peuvent offrir

improvement in the quality of the recording systems of these supports. In the manufacture of CD-R, he has noted an improvement of the technology and a bias toward the quality accepted by the general public. There doesn't yet exist a professional market for the CD-R and no general public market for the DAT, which gives little hope for increasing quality from CD-R or technological development for the DAT.

Jacob Trock attempted to analyse the factors on which the longevity of the CD-R depends, describing the manufacturing process and suggesting why and when problems and loss of data occurred. Leon-Bavi Vilmont reported on the effects of atmospheric pollutants on CD-Rom and CD-R. The conclusion was that as of our knowledge today, we may not consider the CD-R as a support for safeguarding image and sound unless more appropriate procedures are used, based on an analysis of the significant parameters. The DVD-R is the next field of study.

On the subject of international standardization, Peter Z. Adelstein concluded that we must accept the fact that the creation of a single standard does not correspond to the technological evolution and that maintaining old equipment does not resolve everything. The only practical, albeit costly, approach, he said, is to rerun data on a newer system or a more stable support.

On the proliferation of scientific information on this subject, it was suggested that the Internet might be the future way to disseminate knowledge and to work collaboratively on these areas of special interest to archivists.

2. Transfer and restoration of original images and sounds

The decisions on how to transfer and/or restore must be based on the evolution of technology, on costs, and research. Films may be degraded in different ways: color films are a special problem. In extreme cases some have had recourse to digital restoration, with results varying in quality. Bernard Besserer described the process, and the obstacles to achieving the original quality. Harald Brandes insisted that what is important is to conserve the original data. The information must then be preserved digitally for restoring in future on a new support. It is the filmic data that counts, not the support. Digital technology is essential for the film archives.

George Brock-Nannestad spoke of

equipment standards for reading recorded sound and concluded that research to determine authenticity must be the first requirement. For the audiovisual archives the need is to transfer from a support no longer used due to obsolescence of equipment and lack of technicians able to put the equipment to work.

3. The systems of information management and the strategies of transfer

Denis Frambourt emphasized the necessity to make the procedures of transfer automatic and rapid due to the exponential increase of the contents. In the work of transfer/migration it is important not only to transfer recorded data but it is also necessary to manage the information. For this they have developed some information management systems that are an aid for transfer strategies. Claude Huc used the example of preserving data from space missions in an international context as a model for archival information management and outlined some rules arrived at through this experience, rules applied to recording the data, and others applicable to archiving the data. These have been published for the benefit of the space community and also enlarged for the archival community, as the CCSDS "Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS)." The objective is to establish a global model for the free exchange of information.



Michelle Aubert et David Francis at the Institut du Monde Arabe

une meilleure uniformité dans le court terme mais s'user plus rapidement du fait d'un contact des têtes plus fort.

Les archives ne représentent qu'une petite partie du marché des supports magnétiques avec environ 1 % des ventes de produits vidéo et audio: ainsi la durée de vie n'est pas l'objectif premier des fabricants. L'espérance de vie des bandes dépend de la couche magnétique plutôt que du substrat. Cette couche magnétique est constituée soit par un film continu, soit par une dispersion de particules magnétiques dans un liant polymérique. Les particules traditionnelles d'oxydes gamma-ferriques et plus récemment de ferrite baryum peuvent être tout à fait stables intrinsèquement mais des problèmes tels que des pertes en rémanence, coercitivité et corrosion ont été signalés. La faiblesse des lubrifiants, plastifiants et autres additifs peut entraîner une perte des propriétés de lecture.

Mais la rupture chimique des liants reste un des problèmes majeurs provoquant des pertes de matière et des débris résultant en "erreurs". Les types de liant les plus communs sont : polyester - polyuréthane. Comme on l'a vu, ils ont tendance à réagir à l'humidité par hydrolyse qui peut rendre les bandes collantes. Les couches de particules réagissent à l'humidité et aux gaz polluants. Le support (substrat) est normalement la partie la plus stable d'une bande magnétique, bien que les bandes modernes avec des bases ultra fines soient susceptibles de déformations qui provoquent des drops et des erreurs de lecture.

Pour les tests de stabilité à long terme, tout ce qui importe c'est de pouvoir ou non récupérer des données valables, vidéo ou audio, à partir de supports stockés. Il existe une large gamme de tests physiques, chimiques, plus ou moins intrusifs, complété par des tests de vieillissement accélérés (dont les extrapolations connaissent certaines limites). D'autres types de tests peuvent aussi être mis en œuvre (résonance magnétique nucléaire, etc.). Mais il importe de ne pas oublier la vérification et la maintenance des machines.

MM Otto Hinterhofer, Léopold Kranner et Dietrich Schüller ont rapporté les résultats d'une série de tests effectués dans le cadre d'une approche a minima pour les tests de durée de vie. Dans leur analyse ils mettent en évidence les problèmes posés par les tests de vieillissement accéléré et ils émettent des doutes sur la pertinence de l'utilisation de l'extrapolation Arrhénius pour prédire la fin de vie des bandes magnétiques.

On a évoqué plus haut la nécessité d'envisager la migration des enregistrements sur d'autres supports. Ces supports doivent permet-

tre de conserver ces enregistrements dans leur intégrité pour une certaine durée. La durée de vie des informations enregistrées sur ces supports semble assez logiquement dépendre de la durée de vie estimée des supports eux-mêmes, mais plusieurs interventions ont montré que la permanence des informations est aussi largement dépendante de la façon dont elles ont été enregistrées sur les supports. Ainsi pour les enregistrements audio de nombreuses études ont été menées pour vérifier si les CD-R pouvaient être ces supports : mesures de la qualité initiale après le processus de fabrication, mesures de vieillissement, entre autres. Un moyen de déterminer, de comparer la qualité de différents supports consiste à mesurer le taux d'erreurs (BLER : block error rate).

Bernd Häscher (Südwestfunk Stuttgart) a ainsi procédé à une étude comparative des résultats des mesures BLER obtenues pour des CD-R et des cassettes DAT. Sur plusieurs années il a constaté une qualité constante dans le processus de fabrication des DAT et une amélioration dans la qualité des systèmes d'enregistrement et de lecture de ces supports. Pour les CD-R il a relevé quelques modifications dans le processus de fabrication: une amélioration de la technologie et une baisse de qualité dans la production pour le grand public. Il n'existe pas de marché professionnel pour les CD-R et pas de marché grand public pour les DAT. Ce qui signifie pas de haute qualité à espérer pour les produits CD-R et rien à attendre d'un développement technologique pour les DAT.

Jacob Trock (Royal Danish Academy of Fine Arts) a tenté d'analyser les facteurs dont dépend la longévité des CD-R. Il distingue 5 éléments dans la composition des CD-R: une couche de polycarbonate, une couche de colorant, une couche réfléchissante (halogénures d'or ou d'argent), une laque acrylique et l'encre d'impression. Il déclare: *Rappelons que l'enregistrement d'un CD-R se fait par un graveur : un rayon laser va, par la chaleur, créer des microcuvettes dans la couche prévue à cet effet (parfois appelée couche thermo-sensible). La lecture du signal ainsi enregistré se fait par un faisceau laser qui est réfléchi et analysé différemment (valeur 1 ou 0) lorsqu'il passe sur les micro reliefs.* La production des CD-R est parfois si intensive que le disque sort du moule avant que le traitement complet ne soit achevé. Cela provoque des tensions internes qui vont influencer la capacité du rayon laser de lire les reliefs. La couche de colorant est la plus fragile. Plusieurs sortes de colorants ont été utilisés: cyanine (le plus ancien et le moins stable), phthalocyanine (bleu pâle) et Azo (bleu vif- Verbatim). Tous ces colorants (cyanine plus particulièrement) changent lors du vieillissement:

- le contraste entre les micro reliefs est modifié, ce qui agit sur la réflectivité et altère l'interprétation,
- la forme des reliefs est modifiée, ce qui provoque un tressautement,

El Simposio técnico conjunto - JTS, Paris 2000

Tradicional reunión técnica y científica conjunta, el JTS tuvo lugar por primera vez en Estocolmo en 1983, luego en Berlín en 1987, en Ottawa en 1990 y en Londres en 1995. Promovido y auspiciado por la UNESCO, el JTS reúne a las tres organizaciones internacionales audiovisuales que tienen como cometido principal la conservación y restauración de las colecciones originales de imágenes en movimiento y de sonido : la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), la Federación Internacional de los Archivos de Televisión (FIAT) y la Asociación Internacional de los Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), así como los subcomités del audiovisual de la ICA (International Council of Archives) y de la IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions).

Plataforma de intercambio de las investigaciones científicas y de las experiencias prácticas realizadas en este campo, el JTS aporta a los participantes temas de reflexión y apoyo para la toma de decisiones. El 5º Simposio JTS Paris 2000 ha sido organizado por el CNC (Centre National de la Cinématographie) junto con la CST (Comisión Superior Técnica de la Imagen y el Sonido), y con la colaboración del INA (Instituto Nacional del Audiovisual) y de la BNF (Biblioteca Nacional de Francia).

Bajo el epígrafe : "Archivar y comunicar la imagen y el sonido : los retos del tercer milenio", el JTS Paris 2000 ha procurado analizar las implicaciones y las evoluciones que los nuevos medios digitales y de Internet introducen en las actividades y las estrategias de los archivos de imagen y sonido.

El programa comprendía 30 conferencias y 8 presentaciones articuladas en tres capítulos que corresponden a los principales retos del presente y del futuro :

la apreciación de los riesgos en la conservación de las imágenes y el sonido, la transferencia a otros soportes y la restauración de las imágenes y sonidos originales, los sistemas de gestión de la información y las estrategias de migración

1. La evaluación de riesgos en la conservación de las imágenes y el sonido

Tanto si se trata de película cinematográfica, de bandas magnéticas o de discos, los soportes originales y los que se utilizan para

la conservación de las colecciones pueden experimentar degradaciones físicas y químicas. Si estas degradaciones no son detectadas, analizadas y evaluadas a tiempo los datos originales o sus copias corren el riesgo de desaparecer.

El síndrome del vinagre que afecta a las películas en soporte de triacetato de celulosa es ya bien conocido : la degradación química espontánea del soporte de triacetato de celulosa induce una desacetilización y una ruptura de la cadena del polímero. El ácido acético puede producir una catálisis que acelera la degradación. Se alcanza entonces muy rápidamente el estadio crítico de autocatálisis. Hoy día ya no se trata de comprender el proceso de degradación sino de formular estrategias prácticas de conservación. El conocimiento del estado de conservación y de las condiciones de almacenamiento son los indicadores determinantes para una toma de decisión. Las conclusiones de los trabajos llevados a cabo por el Image Permanence Institute muestran que la baja temperatura es el medio más eficaz para mejorar la estabilidad química de las películas en soporte de triacetato de celulosa. El control del macro clima a baja temperatura, humedad relativa inferior al 50% y control de la calidad del aire (eliminación de los productos de degradación) parece la opción que mejor se adapta a la práctica.

En el caso de las grandes colecciones una aproximación estadística puede ayudar a establecer una evaluación (películas afectadas o no, películas que han sobrepasado el punto de autocatálisis) determinando un método de muestreo probabilista que se corresponde con la distribución de los elementos en una colección.

Existen fuertes analogías entre el síndrome del vinagre y la degradación de la capa magnética de las bandas magnéticas audiovisuales y sonoras. Provocada por la humedad, esta degradación entraña la formación de fragmentos de materia que afloran a la superficie de la capa magnética provocando un desprendimiento de partículas que se acumulan en las guías y los cabezales de grabación.

Se estima que el archivo sonoro mundial alcanza los 30 millones de horas y el archivo de video los 10 millones de horas. La transferencia de estos archivos a un nuevo soporte se expresa por un factor tiempo de 2 a 3, es decir, de decenios. Por ello la determinación de la durabilidad de las grabaciones resulta un factor esencial

- l'évolution du colorant des sillons adjacents peut provoquer de la diaphonie.

Jusqu'à présent, l'or est le métal le plus couramment utilisé comme couche réfléchissante. Ce métal inerte ne se dégrade pas mais la couche très fine est très vulnérable aux rayures et aux particules de poussière entre la couche de colorant et la couche d'or. La couche protectrice et la couche d'impression peuvent endommager les données s'il se produit une contraction pendant le séchage après application par centrifugation (spin coating) de la laque acrylique. Cela se manifeste par l'apparition d'un bruit radial.

En ce qui concerne les mesures BLER, comme l'a aussi souligné Bernd Hänsch, elles sont utiles pour analyser les changements sur un disque mais ne permettent pas de savoir pourquoi ces erreurs surviennent. Des tests de compatibilité entre supports CD-R et enregistreurs de CD-R ont montré certaines relations. Les vitesses d'enregistrement peuvent aussi avoir une influence sur les résultats.

Jean-Marc Fontaine (BnF, Université de Paris VI - CNRS), pour sa part, a essayé de relever les éléments permettant de caractériser la qualité initiale et le vieillissement des disques CD-R. Pour y parvenir, il faut pouvoir connaître et analyser les mécanismes de gravures des informations sur le disque. Bien que, pour des raisons de protection des procédés de fabrication, les informations manquent, celui qui s'intéresse au devenir de l'enregistrement peut se demander, à juste titre, ce qu'il en est des transformations provoquées par l'échauffement local de la couche sensible exposée au rayon laser. La nature de la couche sensible (cyanine, phtalocyanine, Azo) ou celle du film métallique (or ou argent) ne sont pas déterminantes quant à la qualité initiale des disques mais il existe toujours un problème d'adéquation entre le type de disque (et donc la nature de ses composants) et le modèle de graveur. Comme cela avait déjà été signalé dans l'exposé de Jacob Trock les résultats des essais menés par Jean-Marc Fontaine confirment l'importance des conditions d'enregistrement. Les vitesses supérieures à 4X doivent être évitées en l'absence d'analyses validant les choix. Pour des raisons mécaniques (asservissement de la vitesse de rotation) et de dissipation thermique dans la couche sensible, les gravures pratiquées à 2X et 4X sont en principe de meilleure qualité que celles pratiquées à la vitesse 1X. Plus la densité d'enregistrement est grande, plus grands sont les risques d'une moindre qualité de la gravure (ce qui a été montré par le passage de la durée de 63 min à 74 min, puis récemment à 80 min).

Toutes ces remarques sur les défauts de qualité des CD-R peuvent surprendre l'utilisateur qui ne rencontre en général pas de problèmes significatifs. Les lecteurs ont atteint des performances très élevées et une faible qualité initiale des CD-R peut être masquée par ces performances.

Lorsqu'il s'agit de déterminer quels CD-R utiliser comme support de

conservation pour les archives les mesures restent délicates à mener du fait de l'imbrication de nombreux éléments mis en jeu, de la possible dispersion de certains paramètres mesurés, de l'interprétation des résultats, mais elles sont indispensables. La chaîne des éléments se compose d'un disque, d'un graveur et d'un lecteur qui est aussi l'analyseur sur lequel on pourra vérifier la qualité du disque enregistré. La calibration des analyseurs n'est pas aisée à réaliser, la comparaison des résultats produits par différents systèmes d'analyse révèle une dispersion importante des taux d'erreurs dans le cas des CD-R. Les résultats obtenus dépendent des performances intrinsèques des analyseurs. Il existe des types d'analyseurs dits de référence dont le prix est très élevé. Ces systèmes seuls fournissent une évaluation de la qualité globale des disques mais ne permettent pas de situer l'origine des défauts ni d'interpréter les dégradations. Ces données sont nécessaires pour mieux comprendre le processus d'enregistrement. Les normes sont en cours d'élaboration et le modèle de vieillissement sur lequel s'appuient les extrapolations vers les conditions réelles de stockage doit être validé, ceci d'autant plus que des essais expérimentaux (température, lumière, etc.) montrent des comportements des disques pour le moins complexes. Une présentation par affiche des effets des polluants atmosphériques SO₂ et NO₂ sur les CD-Rom et CD-R a été donnée par Léon-Bavi Vilmont (CRCDG).

Compte tenu des études approfondies qu'il faudrait mener pour pouvoir interpréter les phénomènes complexes de gravure et les évolutions déclenchées par tel ou tel facteur d'agression ou bien résultant du "vieillessement naturel" on ne peut considérer aujourd'hui le CD-R comme un support pour la sauvegarde de documents sonores, images fixes, textes et données informatiques que s'il fait l'objet de procédures de contrôles appropriées fondées sur l'analyse des paramètres significatifs. Le DVD-R qui peut recevoir l'image animée est le prochain terrain d'étude.

Dans un contexte où les supports de conservation sont de moins en moins stables, alors que les volumes de données augmentent et où la diversité des supports et des systèmes d'enregistrement s'élargit, les archivistes ont de plus en plus besoin de s'appuyer sur des normes établies par des instances internationales reconnues. Ces dernières années, à la suite des dégradations qui ont pu être constatées dans les archives, la pérennité des patrimoines sonores, audiovisuels et cinématographiques est devenu une des préoccupations majeures. Ce phénomène est amplifié par l'émergence des supports numériques et de la numérisation de l'information. Peter Z. Adelstein (Image Permanence Institute), après avoir fait un rapide rappel historique des processus de normalisation, dresse un état des lieux. En ce qui concerne les disques optiques, il existe très peu de normes. Du fait de l'extrême diversité des composants il est difficile de produire des normes sur la qualité initiale requise. En ce qui concerne la durée de vie, comme il n'y a pas de contact mécanique pour la lecture leur

para poder definir estrategias de conservación. Hay que elegir el soporte virgen que servirá para la grabación teniendo en cuenta los riesgos de degradación inherentes a la composición de ese soporte y, a más largo plazo, revisar el estado de las grabaciones y de los soportes con el fin de determinar en qué momento resulta necesario transferir (migrar) esas grabaciones a nuevos soportes de los que habrá que conocer con seguridad la duración de vida estimada.

La duración de la vida de las informaciones grabadas parece depender, con mucha lógica, de la duración de vida estimada de los soportes, pero experiencias diversas han mostrado que la permanencia de las informaciones también depende en gran medida de la manera en que se haya realizado la grabación.

Para las grabaciones audio se han llevado a cabo numerosos estudios para verificar si los CD-R pueden ser soportes adecuados.

Teniendo en cuenta las investigaciones exhaustivas que habrá que realizar para poder interpretar los fenómenos complejos de grabación y las alteraciones desencadenadas por este o aquel factor de agresión o resultante del "envejecimiento natural", hoy día no se puede considerar el CD-R como un soporte eficaz para la salvaguardia de documentos sonoros, imágenes fijas, textos y datos informáticos, excepto en el caso de que se someta a procedimientos de control apropiados fundados en el análisis de los parámetros significativos. El DVD-R, que puede recibir imágenes en movimiento, será el próximo terreno de estudio.

2. La transferencia a otros soportes y la restauración de las imágenes y sonidos originales

El conocimiento y la consideración de los riesgos deberían facilitar la toma de decisiones. Tanto si se trata de la elección de una tecnología para una restauración cuando la degradación de los materiales no permite una simple conservación o la transferencia a un soporte más fiable, como si se trata de la elección de una metodología de transferencia a soportes compatibles con los sistemas modernos de lectura y las exigencias de acceso y comunicación de datos, la decisión deberá adecuarse a las estrategias en términos de evolución tecnológica, de costes y de búsqueda de resultados.

La amenaza de desaparición por obsolescencia de los formatos y la

degradación física y química de los soportes no constituye la única razón por la que se plantean estas transferencias. Las restricciones de tiempos y de costes de acceso a los contenidos audiovisuales resultan hoy día inaceptables para los usuarios de la era Internet. Más importante aún es que, con frecuencia, los planes de preservación y de digitalización tienen que ser definidos con urgencia, mientras que los nuevos soporte de almacenaje masivo que podrían permitir una mejor conservación a largo plazo no están disponibles todavía y los formatos de almacenamiento y de intercambio todavía no se encuentran normalizados.

Resulta necesario proceder al análisis de las necesidades para determinar las prioridades y los métodos que deberán ser utilizados.

Para ello es imprescindible conocer: Las características de los fondos de los archivos, y los criterios de selección y prioridades (trabajos urgentes, protección de los soportes únicos, prioridades ligadas a los usos potenciales de los contenidos).

Sólo entonces se podrá determinar la elección de los nuevos formatos y de los procedimientos de preservación. Según la opinión de los expertos la banda magnética sigue siendo por el momento el medio mejor adaptado para la conservación de imágenes de televisión. El único criterio unánimemente reconocido es que el nuevo formato de archivo debe ser digital y de una calidad compatible con la utilización previsible de los programas.

3. Los sistemas de gestión de la información y las estrategias de migración

La UER trabaja actualmente en dos proyectos para la migración de datos a corto y medio plazo: transferencia a un formato de banda digital que podrá ser automáticamente explotado en sistemas robotizados; transferencia a un formato de almacenamiento masivo de datos informáticos, con independencia entre el formato de codificación de los datos y el formato de grabación, permitiendo una explotación en plataformas informáticas, mientras que la preservación automática se realiza por copiado en tiempos inferiores al tiempo real sin pérdidas de calidad (clonación).

En las operaciones de transferencia/migración no se trata solamente de transferir los contenidos grabados sino que resulta también necesario gestionar las informaciones sobre esos contenidos (metadatos).

Para gestionar las grandes cantidades de

espérance de vie tient essentiellement aux propriétés des matériaux eux-mêmes. Quant à la conservation des données numériques, elle implique le renouvellement des systèmes et dépend donc du reformatage plutôt que du support physique. La recopie des données se faisant sans perte, la conservation à long terme tend à devenir un problème de recopie périodique. Mais cela a un coût non négligeable ce qui rend la problématique de la détermination de la durée de vie toujours valable. D'après Peter Z. Adelstein, il faut accepter le fait que la création d'une norme unique de lecture des données ne corresponde pas à la nécessaire évolution technologique et que le maintien des anciens équipements ne résolve pas tout. La seule approche pratique reste donc de recourir à un programme bien géré de rafraîchissement et de migration des données d'un système sur un autre plus récent ou d'un support sur un autre plus stable.

Paradoxalement l'information scientifique et technique est de plus en plus abondante, mais cette profusion et cette diversité de sources font obstacle à la localisation et à l'exploitation des données pertinentes. La documentation joue un rôle déterminant pour aider les responsables de la conservation de l'information qu'elle soit sonore, audiovisuelle ou multimédia. La recherche d'information rencontre un certain nombre de difficultés dont la plus importante provient, comme l'a exposé Joëlle Garcia (BnF), de la dissémination des informations et de la multiplicité des champs d'étude concernés. Par exemple la gestion de collections d'enregistrements relevant du dépôt légal s'appuie sur des données techniques très nombreuses et complexes. La notion de préservation de l'information intègre l'ensemble des aspects relatifs aux matériaux et aux modalités d'inscription-lecture des informations. Ainsi trois grands domaines sont concernés : les connaissances fondamentales sur l'état de la matière, les technologies d'enregistrement de l'information, les sciences humaines (communication de l'information à l'individu). Les sources sont multiples : les documents écrits, les bases de données, les informations accessibles par l'Internet. Internet semble être une solution de recherche privilégiée pour résoudre le problème de la diversité des sources. Mais peut-on vraiment tout trouver en ligne aujourd'hui ? Certainement pas mais cela reste un moyen inégalé de communication entre des personnes séparées par des milliers de kilomètres. Listes de diffusion et groupes de news sont des vecteurs essentiels pour l'échange d'informations de première main et pour le développement des collaborations nationales et internationales au sein d'une communauté scientifique virtuelle.

2- Transfert et restauration des originaux images et sons

La connaissance et la prise en compte des risques doit permettre la prise de décision. Qu'il s'agisse du choix d'une technologie pour une restauration lorsque les dégradations n'autorisent pas une simple sauvegarde ou un transfert sur un support plus fiable, ou qu'il s'agisse du choix d'une méthodologie de transfert sur des supports compatibles avec les systèmes modernes de lecture et les exigences

d'accès et de communication des données, la décision doit être adaptée aux stratégies en terme d'évolution technologique, en terme de coûts et en terme de résultats recherchés.

Le transfert sur un autre support, qu'il s'agisse de films, de documents audiovisuels ou de sons, suppose que l'on puisse "relier" l'élément original. Dans certains cas (films primitifs 35 mm ou petits formats, par exemple, commentés par Philippe Brunetaud - CNC) l'opération est complexe.

Le plus souvent on ne peut pas se contenter de transférer les éléments sans procéder auparavant (ou en même temps) à la réparation des dégradations constatées. Les films cinématographiques peuvent se dégrader de différentes façons. Pour les films en couleur, le risque est de voir disparaître les colorants. Dans les cas extrêmes, on a parfois recours à la restauration numérique. Les résultats obtenus varient en terme de qualité. Mais le problème réside dans le fait que l'étalonnage des couleurs reconstituées se fait sans autres références que l'interprétation subjective du technicien. Bernard Besserer (L3i, Université de La Rochelle) a présenté le résultat de travaux entrepris pour essayer d'obtenir une restitution des couleurs qui s'appuie plus sur les informations contenues dans l'émulsion. Le processus de numérisation d'un film (première étape de la restauration numérique) s'effectue souvent à partir du négatif et doit créer une image positive RVB plus facile à manipuler ensuite. Ce processus doit donc déterminer les quantités de lumière R, V et B qui seront absorbées respectivement par les couches C,M,J. Les scanners sont à matrice ou à barrettes CCD monochrome : il faut donc faire 3 passes. On éclaire le négatif en utilisant tour à tour une lumière monochrome R, V, B. Le capteur CCD du scanner placé de l'autre côté du film mesure la quantité restante de lumière après avoir traversé le film R', V', B'. Il est ainsi possible de déterminer la quantité de lumière rouge (r) , verte (v) et bleue (b) absorbée par le film, proportionnelle à la densité des pigments et formant les plans RVB de l'image positive résultante : $r = R - R'$, etc.

Ces formules seraient correctes si les 3 couches CMJ n'absorbent que leurs couleurs complémentaires correspondantes RVB, mais en fait il se produit des absorptions indésirables : C absorbe R mais aussi un peu V et B, M absorbe V et B et très peu R, J absorbe B et un peu V et très peu R. Dans le cas d'images dont une ou deux couches sont affaiblies, l'importance des corrélations introduites par ces absorptions est encore plus marquée, parce que les couches dont la densité est faible absorbent peu la lumière et les couches dont les colorants sont intacts ont donc une influence proportionnellement plus grande par leur absorption. Il faut donc effectuer une correction préalable à toute manipulation, plan par plan. Pour que cela soit plus rapide et donc plus efficace en termes de coût il faut parvenir à un système de recherche automatique des corrélations parasites. Cela passe par la mise au point d'une méthode pour déterminer de façon

contenidos digitalizados hay numerosas soluciones comerciales a disposición de los archivos. Pero está claro que, por el momento, no se han concebido programas específicos sino que se trata de soluciones pensadas para otros campos profesionales (prensa, agencias fotográficas...) y supuestamente adaptadas a las necesidades de los archivos audiovisuales.

Basándose en la práctica y la experiencia en el campo de la investigación espacial, se han definido algunas reglas pragmáticas para la preservación de datos :

- Es necesario que estos sean independientes de los sistemas utilizados para crearlos y gestionarlos. Esto afecta a la estructura de los ficheros y los modos de codificación utilizados. Resulta necesario rechazar todas las estructuras de datos definidas como "prioritarias".

- Es necesario contar con una descripción de los datos (sintáctica y semántica) exhaustiva y conforme a los datos y a los sistemas de archivo, para mejor gestionar las evoluciones tecnológicas a las que estos sistemas están ligados y para limitar los efectos perversos : separación de las funciones principales en servicios autónomos (captura de datos, almacenamiento, gestión de datos, acceso a los datos).

Un modelo titulado "OASIS" establece un cuadro para una comprensión global y común de la cuestión del almacenamiento a largo plazo de los datos digitalizados y constituye una base para el desarrollo de estándares complementarios.

Mundos muy diferentes concurren en la definición y le desarrollo de los metadatos. El mundo de la gestión tradicional que reúne diversas categorías de productores de información (los autores, etc. que producen la información primaria y controlan su difusión, las bibliotecas, archivos, etc. que producen la información documental tradicional) y el mundo de las tecnologías de la información (su codificación, su almacenamiento, su transmisión) que está fuertemente dominado por las necesidades determinadas por las páginas WEB y que imponen una estrategia global para establecer estándares comunes a los recursos y a los metadatos.

automatique un indice de corrélation autre que la corrélation “naturelle” liée au contenu de l’image.

L’affaiblissement des colorants ne correspond pas à un modèle universel mais dépend des fabricants, des conditions de développement et de conservation de la pellicule, etc. Le degré d’affaiblissement peut être proportionnel à la quantité de colorant (concentration) dans le film ce qui se traduit par un changement de la pente de la courbe caractéristique ou bien l’affaiblissement est uniforme pour toutes les densités et se traduit donc par un décalage des courbes caractéristiques. Pour envisager une recherche associant chimistes et informaticiens il est nécessaire de disposer des données densitométriques originales des émulsions étudiées.

En l’état actuel des connaissances les corrections paramétrées peuvent être complétées par des références prises sur certains éléments significatifs de la scène à corriger : zones achromatiques, teintes claires (visages, peau), bleu du ciel. Enfin avant de passer dans l’imageur (où les images restaurées sont impressionnées sur une pellicule négative) le dynamisme de l’image numérique doit être rehaussé car le manque de saturation donne une image pâle.

En ce qui concerne le traitement des rayures, des systèmes de détection spatiale et de suppression automatique ont été mis au point (Laurent Joyeux du L3i, Université de La Rochelle). Ces systèmes se basent sur des modèles mathématiques développés pour détecter et suivre les rayures dans la séquence complète.

Les archives cinématographiques attachent une grande attention au respect éthique des conditions de l’élément original dans tout processus de restauration numérique. A partir de quelques exemples de restaurations, Harald Brandes (Bundesarchiv) s’est efforcé de donner des réponses concrètes et pragmatiques aux responsabilités nouvelles qui incombent aux archivistes. La principale consistant à comprendre les processus mis en œuvre et à recourir aux techniques numériques en connaissance de cause. Dans sa conclusion il insiste sur le fait que ce qui importe c’est de conserver l’information originale et ce quel que soit le support d’origine. Cette information restaurée devra ensuite être reportée sur un support de nouvelle génération. C’est l’information filmique qui compte, pas le support. Et la technologie numérique constitue un recours essentiel pour les archives cinématographiques.

Dans le domaine des enregistrements sonores, l’étalonnage des équipements de lecture des enregistrements joue un rôle primordial pour le transfert des sons. George Brock-Nannestad (Preservation Tactics) décrit les conditions des procédures d’étalonnage et conclut en affirmant que l’étalonnage des équipements de lecture est essentiel pour la reconstruction de l’authenticité. Si la recherche de l’authenticité n’est pas la préoccupation première, on peut se contenter de tester les dysfonctionnements.

Pour les archives audiovisuelles, une situation fréquemment

rencontrée consiste à devoir transférer des archives d'un support tombé en désuétude du fait de l'obsolescence des équipements et du manque de techniciens compétents pour mettre en œuvre ces équipements. Le transfert vers un autre support nécessite une méthodologie complexe. L'exemple de la gestion des cassettes Umatic exposé par Adam Lee (BBC) en est une bonne illustration. Le projet consistait à transférer le matériel correspondant à environ 200 journées sur un support numérique répondant aux besoins futurs de l'archive et de ses clients : une copie DVCPRO pour le prêt et une copie numérique compressée de qualité Broadcast. La méthode opératoire a pris en compte:

- l'analyse des données conservées dans la médiathèque,
- les difficultés techniques à résoudre,
- les différentes méthodes de transfert envisageables,
- le choix des taux de compression.

Le transfert doit aussi prendre en compte toutes les fonctionnalités d'une médiathèque (sélection, commande, livraison), prévoir d'incrémenter des nouveaux numéros d'accès pour tout ce qui a été transféré, et aussi gérer les fonctions techniques (repérage du document sur la bande, état de propreté de la bande, quel time code, etc.).

Les problèmes techniques et documentaires rencontrés ont été nombreux et variés (exemple : les discordances ou les ruptures entre les entrées du catalogue et les fonds existants). Il ne semble pas possible d'envisager d'adopter un système automatisé de transfert pour les tranches suivantes.

La menace de disparition par l'obsolescence des formats et la dégradation physique et chimique des supports ne constitue pas la seule raison pour laquelle on envisage les transferts. Les contraintes de temps et de coût d'accès aux contenus audiovisuels ne sont plus acceptées par les utilisateurs à l'époque de l'Internet. Mais ce qui est le plus important encore c'est qu'il arrive fréquemment que les plans de sauvegarde et de numérisation doivent être définis dans l'urgence alors même que les nouveaux supports de stockage de masse permettant une meilleure conservation à long terme ne sont pas encore disponibles et que les formats de stockage et d'échange ne sont pas encore normalisés.

Denis Frambourt (INA) propose quelques réflexions pour des stratégies de migration vers le numérique des programmes de télévision archivés dans des formats vidéo analogiques. Cela commence par l'analyse des besoins pour déterminer les urgences et les méthodes:

- caractéristiques des fonds d'archives concernés,
- critères de sélection et priorités (1ères urgences, protection des supports uniques, priorités liées à l'usage potentiel des contenus),

On peut se reporter à la classification proposée par l'UER (Union

Européenne de Radiodiffusion) pour qualifier l'état de dégradation et d'obsolescence.

Le choix des nouveaux formats et des procédures de sauvegarde intervient ensuite. De l'avis des experts la bande magnétique reste encore pour plusieurs années le média le mieux adapté pour la conservation des images de télévision. Le seul critère unanimement reconnu c'est que le nouveau format d'archivage doit être numérique et d'une qualité compatible avec les usages prévisibles des programmes. L'UER travaille actuellement sur deux projets pour la migration à court et moyen terme:

- transfert dans un format à bande numérique qui pourra être automatiquement exploité dans des systèmes robotisés,
- transfert dans un format de stockage de masse de données informatiques, avec indépendance entre le format de codage des données et le format d'enregistrement, permettant une exploitation sur des plates-formes informatiques, la sauvegarde automatique se faisant par transferts en temps inférieurs au temps réel sans perte (clonage).

Pour compléter ces exposés sur le transfert et la restauration Walter Plaschzug (HS-ART Digital Services) a présenté le projet DIAMANT de développement, en association avec les utilisateurs et pour des coûts acceptables, de systèmes numériques de hautes performances pour le traitement et la restauration de film. Et Jean-Hugues Chenot (INA) a présenté le projet AURORA qui propose des nouveaux outils pour la création de programmes de qualité "broadcast" à base d'archives.

Enfin, avant d'en terminer avec ce chapitre, il convient de souligner les remarques faites par Sean Davies (S.W. Davies Ltd) sur la formation et sur le fait qu'il n'existe pas d'institution susceptible d'assurer une formation complète adaptée aux besoins des archives audio.

3- Les systèmes de gestion de l'information et les stratégies de migration

Dans son exposé Denis Frambourt a mis l'accent sur la nécessité de rendre les procédures de transferts automatiques et rapides du fait de l'augmentation exponentielle des contenus. Dans les opérations de transfert/migration il ne s'agit pas seulement de transférer les contenus enregistrés mais il faut aussi gérer les informations sur ces contenus. Pour cela se sont développés des systèmes de gestion de l'information qui sont une aide pour les stratégies de migration. A ces informations sur les contenus, c'est-à-dire ces informations sur l'information on a donné le nom de métadonnées ou métadonnées.

Pour les enregistrements sonores on parle de segmentation : chaque enregistrement fait l'objet d'une segmentation permettant d'analyser chaque partie significative et d'y "accoler" les informations nécessaires. Elles sont nécessaires pour la conservation et pour l'accès et de ce fait elles ne sont pas toujours de même nature selon leur

destination. Comme le décrit Werner A. Deutsch (Österreichische Akademie der Wissenschaften), pour un accès amélioré il faut des métadonnées significatives qui ne soient pas seulement conçues pour les besoins du catalogue. La recherche et la récupération d'information doit pouvoir dépasser les capacités du catalogue grâce aux descriptions de contenu. La segmentation manuelle ou automatique est essentielle pour insérer des signets, des annotations et des liens. L'interopérabilité entre archives et médiathèques va largement dépendre des normes de description des contenus.

Pour gérer les grandes quantités de contenus numérisés de nombreuses solutions commerciales sont offertes aux archives. Le groupe d'études sur les archives numériques de l'AMIA (Association of Moving Image Archivists) a récemment organisé une démonstration comparative de systèmes de gestion des collections numérisées. La plupart des prestataires offrent des fonctionnalités similaires en ce qui concerne l'intégration vidéo et les capacités d'indexation d'un document. Les modalités d'indexation automatique permettant d'arriver à cataloguer de façon satisfaisante et suffisamment précise sont encore pour le moment plus longues que le catalogage manuel. Il est clair que les prestataires en sont encore au stade où ils ont intégré dans leurs logiciels les procédures propres à d'autres métiers (presse, agences photographiques, etc.) et qu'ils cherchent à les adapter plutôt qu'à concevoir des logiciels spécifiques.

Ainsi ont été présentées plusieurs solutions existantes pour la conservation de masse dans les archives audio et multimédia dont certaines ont été développées plus ou moins étroitement avec les utilisateurs : Klaus Heinz (Audio File), Rainer A. Kellerhals (TecMath), Ralf Gradhand (Management Data) et Jörg Houpert (Spectral Design).

Pour élargir le débat et ouvrir la réflexion, Claude Huc (CNES Toulouse) est venu parler de la préservation des données issues des missions spatiales. Face aux multiples difficultés rencontrées dans le domaine de la conservation à long terme des données des missions de l'espace, une réflexion normative générale a été conduite dans un large contexte international et a abouti à l'élaboration d'un modèle de référence ouvert pour les systèmes d'archivage d'information.

Fondées sur la pratique et l'expérience, quelques règles pragmatiques pour la préservation des données ont été définies.

Règles applicables aux données :

- les données doivent être indépendantes des systèmes utilisés pour les créer et les gérer. Cela concerne la structure des fichiers et les modes de codages utilisés. Il faut rejeter toutes les structures de données dites "propriétaires",
- disposer d'une description des données (syntaxique et sémantique) exhaustive et conforme aux données.

Règles applicables aux systèmes d'archives, pour mieux gérer les évolutions technologiques auxquelles ces systèmes sont liés et pour en limiter les effets pervers :

- séparation des fonctions principales en services aussi autonomes que possible : ingestion des données, stockage, gestion des données, accès aux données. Chaque fonction utilise les technologies disponibles à un moment donné, le but étant d'empêcher qu'un changement technologique majeur dans un domaine ait des effets en chaîne sur toutes les autres fonctions. En évitant l'intégration technique cette autonomie permet une mise en place d'architectures réparties (sites spécialisés géographiquement séparés) et permet la concentration des compétences et des savoir-faire spécialisés au niveau de chaque fonction,
- généricité : systèmes génériques utilisables pour un ensemble de missions.

En ce qui concerne la réflexion normative qui a été menée, il a été décidé de ne pas limiter celle-ci à la communauté spatiale mais de l'élargir et ce en relation avec les archives traditionnelles. Le résultat a conduit à la publication d'un livre rouge CCSDS (Consultative Committee for Space Data Systems) intitulé "Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS)". Open pour signifier que le modèle est public et disponible pour qui veut l'utiliser, et Information se réfère à toute connaissance qui peut être échangée, indépendamment de la forme que prendra cette information, une donnée étant définie comme une forme de représentation de l'information. Un système d'archives d'information est un ensemble de moyens matériels, logiciels et humains en charge de l'acquisition, de la préservation et de la distribution de l'information archivée. Les objectifs de ce modèle sont d'établir un cadre pour une compréhension globale et commune de la question de l'archivage à long terme des données numériques et de constituer une base de développement de standards complémentaires. Il ne constitue pas une spécification d'implémentation.

En complément à cet exposé, Ed Zwaneveld (Office National du Film du Canada), a proposé d'établir des normes qui mettraient fin au chaos actuel que doivent affronter les archivistes devant la rapide évolution technologique. Des initiatives mixtes, dont on peut espérer des résultats concrets, entre AES (Audio Engineering Society) et PIMA (Photographic and Imaging Manufacturers Association), entre UER et SMPTE, entre UER et FIAT voient le jour.

Il suggère également que les archives adoptent des principes réalistes et pratiques, notamment:

- gérer, plutôt que subir, le changement.
- s'il vaut la peine de produire, il vaut la peine de préserver (et de prévoir cette préservation dès le début).
- il n'y a pas de migration saine sans assurance de l'intégrité du contenu, sans contrôle de la qualité et sans carte routière technologique d'une migration sans perte. Exiger que ces renseignements figurent sur les fiches signalétiques des fabricants.
- un identificateur unique de document (Unique Material Identifier -

UMID) est indispensable pour assurer la communication de système à système et de système à appareil. Cet identificateur doit accompagner le document d'un support de stockage à un autre et d'un système à un autre comme toute métadonnée essentielle.

- la compression entraîne habituellement une perte; n'aggravons pas la situation. Gardons le nombre de méthodes de compression et les changements de paramètres au minimum et réduisons tant que possible le transcodage.

En guise de conclusion, Ed Zwaneveld propose un modèle de classification auquel Denis Frambourt a fait référence et qui consiste à définir 5 classes d'obsolescence qui vont du stade "presque disparu" au stade "très long terme", en passant par "vulnérable" et "sûr".

On a beaucoup parlé de métadata, métadonnées, informations sur le contenu. Elizabeth Giuliani (BnF) fait le point sur la normalisation dans ce domaine. En tant que ressource, les métadonnées doivent permettre :

- la gestion de son cycle de vie (création, mise à jour, archivage),
- l'information sur le contenu (identification, localisation, description, analyse),
- le suivi de son usage (droits attachés, conditions financières).

Les domaines couverts généralement par les métadonnées sont:

- l'identification, numérotation et marquage,
- les informations bibliographiques,
- les caractéristiques techniques de codage, de stockage, de transmission, de consultation et de conservation de l'information,
- les identifications juridiques et les propriétés d'usage.

Des mondes très divers concourent à la définition et au développement des métadonnées. Le monde de la gestion traditionnelle qui rassemble des catégories très diverses de producteurs d'information (les auteurs, etc. qui produisent l'information primaire et en contrôlent la diffusion, les bibliothèques, archives, etc. qui produisent l'information documentaire traditionnelle) et le monde des technologies de l'information (son codage, son stockage, sa transmission) fortement dominé par les besoins déterminés par le Web et qui impose une stratégie globale pour établir des standards communs aux ressources et aux métadonnées

En guise de conclusion, Dave McCarn (WGBH Educational Foundation) a présenté un rapport très complet sur le concept de format universel et Jim Lindner (Vidipax) a proposé le concept d'archive immatérielle. Ils ont tous deux contribué à ouvrir la réflexion sur des concepts nouveaux qui pourraient permettre de trouver des solutions originales aux problèmes évoqués au cours des trois journées du colloque.

Challenges to the National Film Collection in Vietnam

Dr. Ngo hieu Chi

Foreign films entered Vietnam in the early 1900s and now people still mention the list of films produced in Vietnam from 1920-1930. However, not until 1965 did people start thinking of preserving films by collecting films at the Film Archiving Unit in the Vietnam Cinema Department under the Ministry of Culture and Information. Fourteen years later, on September 22, 1979, the Vietnam Film Archive now known as the Vietnam Film Institute, an independent Institution in charge of film archiving, was established from the aforementioned Film Archiving Unit. The National Film Collection of the Institute currently has approximately 20,000 films with about 80,000 reels (over 22 million meters of films). These films are being preserved in two film vaults in Hanoi and Ho Chi Minh city with a stable condition of Temperature $T = (10 \pm 2)^{\circ}\text{C}$ and Humidity $H = (45 \pm 5)\% \text{ RH}$, 24 hours per day.



Dr. Chi, treatment of the vinegar syndrome

Everyday, hundreds of our staff handle many films performing tasks such as cleaning, repairing, restoring, cataloging, providing films for audiences and film makers, as well as for researching the history of cinema and art based on films available in the collection. The oldest Vietnamese film was shot on the Independence Day of our country on September 2, 1945. As mentioned, in Vietnam film collecting started relatively late in comparison with the development of cinema history. Before the commencement of collecting, a large number of the films had been preserved at film studios and even with the families of film makers under inappropriate conditions. Even worse, due to the two wars in Vietnam (1945-1954 and 1960-1975) these films were hidden in tropical forest areas with high humidity and temperature without electricity and other technical

equipment. In addition to the limited budget, the Vietnam Nation Film Collection has been faced with two major challenges threatening its survival. They are mould and vinegar syndrome. The battle against mould on films.

The investigation in 1990 revealed that over 90% of films in the collection had been affected by mould. Some of them were badly damaged and were likely to be destroyed completely if timely solutions were not undertaken. Coping with that reality, prior to

1987 the institute's technicians cooperated with some universities, local and foreign science institutions to commence a research project on the mould affected film and on how to overcome this problem. The researchers identified types of moulds and conducted experiments to kill them. The tests to identify moulds were conducted in Hanoi Pharmacy University and in Prague Film Institute (Czechoslovakia). Tests using some chemicals to wipe out moulds were undertaken at the Vietnam Film Institute with two requirements, firstly to quickly kill all types of moulds on films and secondly that chemicals should not cause any changes chemically or physically on film, namely color fading, film deformation and peeling off of the Gelatin layer etc.

The research project was approved in 1991 with the following outcomes:

- There were usually 35 species of 13 mould branches living on films in Vietnam. There were mainly moulds of 2 branches: *Aspergillus* and *Penicillium*.
- To kill moulds, Paraformaldehyde and Bifenyl can be used for black and white and color films respectively. They are in solid forms, such as in flour or in a pill with an amount of about 0.5 to 1/1000 the weight of film. Specifically, a bag of 1-2 grams of chemicals can be used for a 35 mm film reel of 300 meters long.

The anti-mould process is undertaken as follows:

A bag of chemicals is inserted into each film can. After 20-25 days, moulds are killed and their color is turned to dark grey. Then films are cleaned in a film washing machine to wash out all moulds. After washing, films are then moved to clean cans together with a bag of the aforementioned chemicals to prevent the remaining mould germs from developing. The clean films are then preserved in the film vault. Through observation we have discovered that moulds don't return after 4-5 years. However, in order to reach a high safety level, 4 years after treatment, we insert the chemicals again to all films. Up to now, after nearly 9 years of implementing this process, almost 80,000 films in our collection have no longer been affected by moulds.

Vinegar Syndrome and methods to overcome it:

Previously, there were several hundreds of Nitro Cellulose film reels in our film collection, which were gradually transferred to Acetate Cellulose film and now all films in the collection are Acetate. In the mid 1980's, hundreds of films in the national collection were affected by vinegar syndrome. Although these films were identified, there was no solution to tackle the problem. In 1991, the Institute developed a research project on vinegar syndrome to study the nature of the phenomenon and to find ways to overcome it. In the first step (1991-1992) people conducted quantitative and qualitative analysis of vinegar left over on films. Some small pieces of vinegar-affected film were cut and put into distilled water, this solution was then analyzed through methods such as: Titration, Infra-red Spectroscope,

Ehéritage cinématographique national au Vietnam

Le Dr. Ngo hieu Chi évoque les difficultés auxquelles l'archive du film vietnamienne est confrontée dans la préservation de son héritage cinématographique, devenue une priorité depuis quelques années. En dehors des restrictions budgétaires, les deux éléments le plus menaçants sont le syndrome du vinaigre et la moisissure qui nécessitent des traitements immédiats. Une enquête réalisée en 1990 révèle que 90% des films de la collection sont affectés par la moisissure. Une description des différentes méthodes de traitement des deux problèmes ainsi que leurs avantages et inconvénients est présentée. La méthode de tamis moléculaire est maintenant utilisée comme procédé de prévention pour tous les films de la collection dans un effort de retardement du développement du syndrome du vinaigre et de la moisissure.

Néanmoins, le meilleur moyen de préserver l'héritage cinématographique reste la restauration, ce qui rend les films utilisables pour la projection. Cette méthode fut adoptée en 1998 lors de l'acquisition de nouvel équipement de restauration, qui fonctionne par transfert sur cassette vidéo permettant de réparer les images numériquement, avant de les retransférer sur film négatif, vidéo ou disque laser.

Gas Chromatography, High Press Liquid Chromatography, Thin Layer Chromatography. The results revealed that:

- The major component in the solution was Acetic Acid with the amount depending on the degree of the vinegar syndrome; whether it was heavy or slight, approximately 50-500 mg/meter of 35 mm film. It accounted for 0.75 - 7.5% of the weight of the film.
- There were some kinds of Amino Acids in the solution but in very small amounts, only some thousandth in comparison with Acetic Acid. They may be discharged from moulds living on the film.
- The speed of the vinegar syndrome increased in parallel with the amount of Acid. In other words vinegar syndrome developed slowly when films were slightly affected by vinegar and vice versa.

In the second step (1993-1996) the research group successfully tested two methods to treat vinegar-affected films aiming at eradicating the quantity of Acetic Acid as much as possible, in order to slow down the vinegar syndrome.

a. Wet treatment method:

The Carbonate Natrium Na_2CO_3 with an amount of 7-10 gram/liter is used depending on the vinegar-affected level to wash vinegar with a soaking duration of 6-7 minutes. By doing this, most of the Acetic Acid will be neutralized and films will not have a vinegar smell. However, this method is only applicable to moderately or slightly vinegar-affected films (level No.1 or No.2). For heavily vinegar-affected films, the Gelatin layer may peel off during washing or the film base will deform after washing.

b. Dry treatment method:

Unload all of a reel of film to leave it in contact with the air then use a fan to circulate air. As a result, Acetic Acid is gradually wiped out. In the experiment, we loaded four wooden stands covered by nylon net sized 1.15 meter long x 0.7 meter wide x 0.2 meter high (see photos) inside a glass case sized 1.2 meter long x 0.8 meter wide x 1.5 meter high. Each stand is capable of holding one unloaded 35 mm film reel of about 300 meter long. The air ventilator fan is placed on the top of the case to blow air into the atmosphere. Vinegar-affected films are unloaded in these stands, the door should be closed and the fan be switched to suck air. After 72 hours a large amount of Acetic Acid will be blown off the films, removing the vinegar smell. Films are then cleaned in a film washing machine and preserved safely in the film vault, standing at level No.1 after 3 or 4 years.

Measurement of results reflects that the amount of Acetic Acid on films can be reduced by about 90%. The dry method has two following advantages:

Firstly, it is very safe for films, specifically, it is applicable to vinegar syndrome-affected films of every level without the peeling off of the Gelatin layer or the deformation of films and secondly, after the films of level No.3 or No.4 are treated, they can be washed by wet cleaning

machine without damage. Therefore, in Vietnam now we only apply the dry method.

We currently cannot solve the shrinkage of films after vinegar treatment in both methods. The shrinkage depends on the vinegar degree before the treatment. For the moderately or slightly vinegar-affected films (level No.1 or No.2), the shrinkage is small enough, about 1-3%, so these films are usable after treatment. In contrast, for films with a vinegar level of No.3 or over, the shrinkage after treatment is relatively high, reaching 4 - 5% and the films are unusable (except when they are printed by a continuous printing machine). It is expected to find chemical or physical methods to reduce the shrinkage of film after treatment.

Molecular Sieve, prevention method for all

As a prevention for all the films in the national collection, even for films unaffected by moulds or vinegar syndrome, since 1999 the Institute has applied the molecular sieve, which is produced locally in accordance with international standards. The application of molecular sieve is pursuant to the guidelines of the Image Permanence Institute (IPI) of America. Each 35 mm film reel of 300 meters long together with a bag of dry Zeolite of 50 grams is put in a bag, which is made from plastic covered by a thin aluminum layer. Then the air inside the bag is sucked out and the bag is spliced by heat. As such the humidity inside the bag reaches $H = (35 + 3)\%RH$ and is kept constant in comparison with outside humidity. It takes us a lot of effort and money to keep eighty thousands reels of film in our collection by molecular sieves. But it is hoped that with such low humidity, the moulds and vinegar syndrome will develop slowly causing less damage to films.

Film restoration, the last rescuer

Although the Institute has paid close attention to dealing with challenges caused by moulds and vinegar syndrome, in reality we still have to put away hundreds of heavily-damaged films. In some cases, we repair the damage but the films are unusable due to bad images. Therefore, at the end of 1998, the Institute bought modern film restoration equipment in order to save films which are likely to be thrown away. The restoration process is undertaken as follows. The images are transferred to video tape, usually a Betacam. The equipment repairs images digitally, erasing mainly the scratches or mould traces. The equipment finally transfers the restored movie to a negative film, a video tape or a laser disk according to the requirement. This equipment has four major important components:

- The video editing table called Media-100 uses the Macintosh-9600 computer.
- Three Macintosh 9600/300 computers are used to digitally correct the images, erasing scratches or mould traces and to increase or reduce the color of every movie frame.
- The Lighting Silicon Graphic system with the Indigo-2 computer is

El acervo cinematográfico nacional en Vietnam

El Dr. Ngo hieu Chi enumera las dificultades encontradas por el Archivo cinematográfico de Vietnam cuando se trata de salvaguardar su acervo cinematográfico, tarea que es prioritaria desde hace poco tiempo. Al margen de las limitaciones presupuestarias, lo que más amenaza la supervivencia de las colecciones son el moho y el síndrome del vinagre. Un estudio llevado a cabo en 1990 muestra que 90% de las cintas están afectadas por el moho. Se describen a continuación varios tratamientos, con sus ventajas y desventajas. Al retardar el proceso de descomposición, el tamiz molecular, es utilizado como método preventivo.

El principio general adoptado por los archivos nacionales es el de considerar un proceso de preservación global, que permita al mismo tiempo las tareas de conservación y el acceso a los materiales filmicos. Este principio fue adoptado a partir de 1998, año en que se adquirió un equipo de restauración completo de películas y otro de transferencia de imágenes de cine a video, permitiendo así la reconstitución digital de imágenes y su ulterior transferencia a negativo film, y finalmente a disco digital o a laser.

used to control the output signal during the transfer of the restored movie into negative films, video tapes or laser disk.

- The automatic printing machine, an OXBERRY-KODAK, which is controlled by the Solitaire Cine-II computer.

To date, our technicians can apply all technical functions of the aforementioned equipment and in fact, nearly 3,000 meters of negative film have been printed by this equipment.

In the Institute, although great effort has been put to coping with mould and vinegar syndrome, they are still threatening our film collection. Therefore, in addition to the treatment of mould or vinegar syndrome affected films, the periodical inspection of the collection to discover damaged films in time and the spending of the budget for printing films from bad quality films after restoration have received the greatest priority.

A Brief History of Plasticized Cellulose Nitrate or Celuloid

Alfonso del Amo

This article would have been impossible to write without the knowledge of the research accomplished by Dr. Fernando Catalina.

In *Prometheus Bound*, Aeschylus depicts the benevolent hero who, on giving humans the gift of fire, laid the foundation for all of mankind's artistic endeavors.

It is perhaps this grand idea involving Mankind being wrought on creating, developing and modifying the material aspects on which human existence is based that may aid us in understanding how the changes which filmmaking has wrought in twentieth-century culture are related, in part, to the existence of a material unstable to the point of being self-inflammable yet flexible and transparent, the golden era of which lasted little over fifty years but which would afford the possibility of *the mechanical projection of moving pictures* to make its way onto the scene as a possible, fundamental human art form.

The discovery, the processing and the development of new materials with which to more cost-effectively cover society's needs has been one of mankind's constant endeavors to which it has devoted a major portion of its industriousness, but, in all truth, a vast majority of the new materials discovered are not totally new but can be termed as being processes or new ways of processing or of employing previously-existing materials already in use.

Truly new materials being discovered is quite a rare event, and the processes which lead to these new materials coming into being were often not initially set into motion with the aim of meeting any specific, known needs, or the needs it was being attempted to cover had nothing to do with the uses achieved in the end for the material in question. Often only after many different modifications and changes were new materials used in a way that would exploit their full potential.

To illustrate the above statement, we can begin by discussing another material which is in no way new and which became an essential part of our lives during the last half of the nineteenth century. Afterward, we can discuss the discovery of celluloid by drawing a comparison.

Steel is a product which has been known to Man since the dawning of history and which is made by heating iron ore to release the oxygen from the iron oxide and lowering the carbon content in the masses of molten iron to quite specific proportions. But the nature of

Petite histoire du nitrate de cellulose plastifié ou celluloïde

Lorsqu'en 1846, *Christian Friedrich Schönbein* voyait brûler une toile de coton imprégnée d'acide nitrique et d'acide sulfurique, il comprit que ce qui avait brûlé, sans produire de fumée et sans laisser de trace, devait être un matériau nouveau et différent du coton original. Il l'appella *nitrocellulose*. De cette intuition "qui ouvrait le chemin à l'industrie du plastique" à la naissance du cinéma, il y avait cependant encore un long parcours qu'il est difficile d'imaginer, pour le profane, avant de pouvoir transformer le matériel de *Schönbein* en quelque chose d'utilisable. Les premiers produits dérivés de la nitrocellulose, le *piroxiline*, n'étaient pas des explosifs, mais étaient très inflammables. En 1850, *Louis-Nicolas Nemard*, obtenait le *coloidon* en dissolvant la piroxiline dans un mélange d'alcool et d'éther. Il a suggéré à *Gustav Le Gray* de l'utiliser comme moyen adéquat pour contenir les produits photosensibles. Quatre ans plus tard, *Alexander Parkes*, mélangeait la *piroxiline* avec du *camphre* et obtenait un produit transparent qui, comme le verre, pouvait être modelé à chaud: la *parkesine* qui était le *premier plastique moderne*. Finalement, entre 1869 et 1872, *John Wesley Hyatt*, poursuivit l'idée de *Parkes* en développant un procédé de fabrication industriel du *nitrate de cellulose plastifié*. Il fonde la *Celluloïd Co.* et baptise son produit du même nom: *Celluloïde*. En août 1889, *George Eastman* utilise du *celluloïde* comme substitut au papier de la pellicule de ses caméras *Kodak*. Il initie alors une collaboration avec *William K. Laurie Dickson* et transforme le *celluloïde* dans le support film du *Kinétoscope d'Edison*, celui du *Cinématographe* des frères *Lumière* et pratiquement toute la pellicule cinématographique jusqu'en 1950.

Le *celluloïde* est un matériau admirable. Il est malléable, transparent et pigmentable comme le verre, laminable comme l'acier. Tourné, débité et modelé comme le bois, il est chimiquement instable jusqu'à l'ignition spontanée, ce qui a eu raison de son importance économique déjà depuis une cinquantaine d'années. Ce matériau, dont l'histoire commença grâce à un chimiste qui comprit qu'il avait produit quelque chose de nouveau, restera à jamais associé à la naissance de

this process was not fully understood until the late eighteenth century, and steel was so expensive that it could not be used for anything outside of manufacturing luxury items such as swords and daggers. Around 1850, *Henry Bessemer* – an engineer who also wanted to manufacture luxury items, that is, cannons – used the technique which ironworkers had been using to heat the coal they used to melt down iron to the direct reheating of the incandescent iron ore. By injecting a blast of air into the furnace, *Bessemer*, managed to lower the carbon content to the desired levels. Many cannons have naturally been forged employing this idea, but millions of other implements and materials upon which our current lifestyle is based have also come into being.

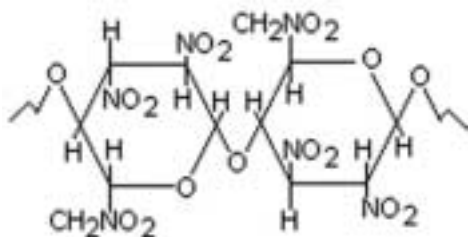
As legend would have it, in 1846, *Christian Friedrich Schönbein* accidentally invented a new material. When *Schönbein* saw how some cotton cloth with which he had used to mop up a mixture of nitric and sulfuric acid that had accidentally spilled in his laboratory burst into flames and burned up, leaving hardly a trace, he realized that the explosive speed at which the cloth had burned could be used to manufacture another luxury item in great demand, that is cannon powder. Because hardly a trace was left of the cloth, *Schönbein* came to some major conclusions. Firstly, to continue with the subject of the cannons, the acid-soaked cotton would be an almost smokeless explosive, which, back in those times long before radar was of extremely great importance, following the first rounds of fire, battles were usually fought under conditions of very limited visibility. The news of this *cotton powder* spread fast, but it turned out to be a resounding failure. This material's instability (any chemical explosive must be a highly chemically unstable, yet controllable, product) further enhanced by the impurities it contained, was excessive, and the cotton powder would explode when nobody wanted it to. It would not be until 1890 that a nitrocellulose-based explosive (**cordite**) would come into being to fulfill the expectations which cotton powder had originally aroused.

The second deduction was less readily obvious but led to infinite consequences. That a piece of cotton cloth should burn up completely leaving hardly a trace is not something which cotton fabric is capable of doing. *Schönbein* deduced that what had burned was not cotton but rather the new material resulting from mixing the cotton with nitric and sulfuric acid.

Cotton is comprised almost entirely of *cellulose* fibers, and a chemical reaction which was to transform the entire piece of cloth obviously had to be based on the transformation of the *cellulose*. Nowadays, nitrocellulose is defined as *a derivative of cellulose achieved by means of the nitration of the original cellulose in the presence of sulfuric acid which acts as a catalyst and as a desiccating agent to remove the water resulting from the transformation.*

Cellulose is the most prevalent organic material in nature, and the industrial consequences of this fact were explosive, that is, any

product which could be based on *cellulose* could be manufactured at affordable prices. Naturally, the efforts to convert nitrocellulose into something useable were immediately set into motion.



Representation through the structural formula of a fragment of the molecular chain of cellulose nitrate

l'industrie qui a le plus influencé la culture du XXe siècle.

Le texte complet de cet article est disponible en espagnol et peut être demandé à alfonso.delamo@icaar.mcu.es

For those of us who have no in-depth knowledge of organic chemistry, it is in no way easy to understand the problems involved in ascertaining what the material discovered by *Schönbein* would exactly be, much less the process of making changes therein so as to convert it into more useable, safer forms. Up until 1846, the theoretical and technical tools available to chemists were nothing at all like what we know today. The existing methodology for chemical analysis was barely capable of shedding light on the quantitative composition of inorganic compounds and continuously ran up against the tremendous complexity of organic compounds.

The results of the chemical analysis were set out in what are referred to as composition formulas, which, based on the weights and on the combinatorial analysis of the elements could show the amount of each element in a compound. Hence, the composition formulas for nitric and sulfuric acid (two compounds already well-known by the alchemists) would respectively be HNO_3 and H_2SO_4 , but the formula for cellulose was somewhat more complex and actually practically impossible to work out back in those times.

Cellulose exists in fiber form and is what chemists refer to as a polysaccharide comprised of long anhydrous glucose chains. The composition formula for a glucose molecule, $\text{C}_6\text{H}_{12}\text{O}_6$ is somewhat more complex than those of the aforementioned acids but, in cellulose, the glucose molecules are not separate but rather form long chains of 50-3000 molecules, and the composition formula for cellulose must be written as $(\text{C}_6\text{H}_{12}\text{O}_6)_n$, where “n” means that the unit of repetition repeats itself “n” times in each one of the macromolecules of which the fiber is comprised.

Obviously, the possibilities that composition formulas afford for working with molecules the volume of which might take in thousands of atoms were insignificant. The development of another cellulose derivative of crucial importance for cinematography – *cellulose triacetate* – a true designer material, would have to wait another ninety years until tools such as constitutional formulas, the

Una pequeña historia del nitrato de celulosa plastificado o celuloide

Cuando en 1846, *Christian Friedrich Schönbein* veía arder una tela de algodón impregnada con ácido nítrico y ácido sulfúrico, comprendió que aquello que había ardido, sin humo y sin dejar restos, tenía que ser un material nuevo distinto al algodón originario. Lo llamó *nitrocelulosa*. Entre esta brillante intuición que abriría el camino a la industria del plástico y el nacimiento de la cinematografía quedaba un largo trecho por recorrer y para los ajenos al conocimiento de la química orgánica no es fácil discernir la magnitud del trabajo que supondría convertir el material de *Schönbein* en algo utilizable.

Los primeros productos modificados de la nitrocelulosa, las *pyroxilinas*, no eran explosivos pero seguían siendo altamente inflamables. En 1850 *Louis-Nicolas Nemard*, disolvía *pyroxilina* en una mezcla de alcohol y éter consiguiendo el *colodión*, material que podía formarse en finas películas transparentes y para el que, casi inmediatamente, *Gustav Le Gray* sugirió la posibilidad de usarlo, extendiéndolo húmedo sobre una placa de vidrio, como medio adecuado para contener los productos fotosensibles necesarios a la fotografía instantánea. Cuatro años después, *Alexander Parkes*, mezclaba *pyroxilina* con *alcanfor* y obtenía un producto transparente, de gran tenacidad y que, como el *vidrio*, podía ser moldeado en caliente: el *parkesine* fue el primer plástico moderno. Por último, entre 1869 y 1872, *John Wesley Hyatt*, trabajando sobre la idea de *Parkes*, conseguiría desarrollar un proceso industrial de fabricación del nitrato de celulosa plastificado y fundaba la *Celluloid Co.* dando este mismo nombre, *Celuloide*, a su producto. En agosto de 1889, *George Eastman* utiliza *celuloide* para sustituir al papel en las películas de sus cámaras *Kodak* y poco después inicia la colaboración con *William K. Laurie Dickson* que llevaría al celuloide a ser la película-soporte para el *Kinetoscopio* de *Edison*, para el *Cinematógrafo* de los hermanos *Lumière* y para prácticamente toda la cinematografía hasta 1950.

El *celuloide* es un material admirable. Moldeable, transparente y pigmentable como el *vidrio*, puede ser laminado como el *acero* y torneado, serrado y cepillado como la *madera*; pero es químicamente inestable hasta ser autoinflamable y por

tetrahedral molecular bonding patterns or the sets of procedures which have now enabled chemists to form compounds by adding atoms and molecules almost one by one, were fully developed. Meanwhile, inventors and chemists kept bumping around somewhat in the dark.

The explosiveness of this new material had to be eliminated. By controlling the nitration reaction – the substitution of the hydroxyls (OH) in the cellulose by nitrate groups (NO₂) – so that the three OH groups in the cellulose unit of repetition would not be affected, inflammable yet non-explosive products with a 10.7%-11.2% (instead of the original 14.2%) nitrogen content were achieved. These materials were called *pyroxilins*. The first applications arose prior to 1850. By dissolving *pyroxilin* in a mixture of alcohol and ether, *Louis-Nicolas Nemard* made the first *Collodion*, a substance which, when dried, formed fine, completely transparent films. *Gustav Le Gray* would immediately suggest that a layer of *collodion* spread in wet form on a glass plate might be a suitable way of holding the light-sensitive products apt for instant photography. The *wet collodion* emulsions and, as of 1855, the *dry collodion*, played a tremendously important role in furthering the advancement of photography.

The actual story behind our material began back in 1854 when an English chemist, *Alexander Parkes*, discovered a substance in his laboratory in Birmingham which he later patented in the form of a malleable, transparent substance under the name of *Parkesine*. In his attempt to make *pyroxilin* less fragile, *Parkes* mixed it with *camphor* to achieve a product of an infinitely greater tensile strength than *pyroxilin* and which, like *glass*, was highly transparent and could be hot-molded. *Parkes* managed to manufacture a plastic which was the *first modern manmade plastic, camphor having been the first plasticizer*. Chemistry history books give *Parkes* credit for his pioneering role, but someone else, the American *John Wesley Hyatt*, would generally be cited as the inventor of *plasticized nitrocellulose* and therefore as a pioneer in one of the most important industries of our times. In 1869, *Hyatt*, who was searching for a substitute for ivory, got word of the process used by *Parkes* to boost the strength of *pyroxilin* and immediately realized that this was what he was looking for. By reducing the amount of impurities present in the nitrocellulose, limiting the consumption of alcohol and ether in the preparation of *pyroxilin* and improving the conditions for molding and working the plastic under pressure, he developed an industrial manufacturing process. In 1872, *Hyatt* opened his factory in Newark known as the *Celluloid Co.* and put his product under this same name, calling it *Celluloid*.

Celluloid is a truly admirable product, being malleable, transparent and possible to pigment like *glass*, but it can also be rolled like *steel*. When cold, it has tremendous tensile strength, but can be turned, sawed and planed like *wood*, and although it is readily attacked by mineral acids, it has a low degree of moisture absorbency.

Camphor, which was chiefly responsible for providing *nitrocellulose* with this set of possibilities, has continued to be its best and most frequently used plasticizer, but its evaporation – just like that of the plasticizers used in acetates – is mainly responsible for the contraction, brittling and damaging of the physical properties of films. Polyesters – such as *polyethylene terephthalate (PET)* currently used in filmmaking – and other manmade plastics do not require such large amounts of plasticizer in their composition and are therefore subject to a much lesser degree of dwindling physical properties.

Naturally, the publicizing of a material of these properties triggered thousands of attempts to come up with similar products. In a lovely book published in the forties, an endless list of plastics made from the most widely-varying polymers is provided, and this list, which has grown tremendously since then, may possibly be just the beginning*. Its uses were also limitless: combs, hairpins, umbrella and cane handles, shirt collars, knife handles, baby rattles, etc., etc., etc. The possible uses for celluloid were always conditioned by its chemical instability which makes it inflammable, especially when made into thin films, and by its tendency towards losing shape and yellowing when exposed to light. Celluloid's properties are amazing, its applications for use almost limitless, but its chemical instability, the ever-present possibility of its catching fire, would eventually lead to its replacement with other plastic materials of perhaps lesser properties but safer which would run celluloid off the market. In August 1889, when *George Eastman* went to use celluloid instead of paper as a medium for the films for his *Kodak* cameras, he would lead the way to the best-known use of the most far-reaching importance ever conceived for celluloid.

The collaboration between *Eastman* and *William K. Laurie Dickson* would lead to celluloid being used as the film medium for *Edison's* Kinetoscope (initially patented in August 1891) and to its later use by the *Lumière Brothers* for inventing their Cinematograph. Afterwards, from the triumphal presentation of the *Lumière Cinematograph* in December 1895, following ten years of wandering with tents from fair to fair, the history of this material - which first came into being in Germany as the result of the intuition of a chemist who realized that he had produced something really new -, would lead to the start of the industry which has had the greatest impact on twentieth century culture, a century whose history would be completely impossible to imagine had this new, unstable, even self-flammable material, which had practically ceased to be used fifty years ago, not existed.

* Burke, R.: "Fabricacion y trabajo del celuloide, bakelita, galatita, ebonita y demás materias plásticas artificiales". Spanish Edition, Editorial Ossó, Barcelona, 1943.

ello hace ya casi cincuenta años que perdió su importancia económica. Este material, cuya historia empezó con un químico que comprendió que había producido algo nuevo, quedará para siempre ligado al inicio de la industria que más ha influido en la cultura del siglo XX, un siglo cuya propia historia resultaría totalmente imposible de imaginar sin la existencia del *celuloide*.

(El texto completo de este artículo está disponible en español – alfonso.delamo@iccar.mcu.es)

As I remember it

Einar Lauritzen

Stockholm, May 30, 2000

As far as I know I have become the only still living participant of the 1946 FIAF Congress in Paris, the first one to be held after the war. I therefore feel it necessary to put down some of my memories from this historical occasion before it is too late.

Unfortunately the notes I most certainly must have written at the time have disappeared long ago but some things, which none of those who have written about this congress seem to have mentioned, stay very clearly in my memory.

I am particularly thinking of one decision taken at this Congress: to name the Polish archive Vice-President of FIAF although only a representation from the Polish Embassy in Paris was present. The reason behind this decision was really that it had not been possible to get any confirmation from Moscow that the Soviet Union wished to become a FIAF Member. Had that been the case, the USSR would have been voted Vice-President. (at the time the political relations between the Soviet Union and the Western allies had started to become frosty.)

So that is how it came to pass that at the next FIAF Congress, in Copenhagen in 1947, a man from the Polish archive by the name of Jerzy Toeplitz presented himself as the Federation's Vice-President. It is, I believe, no secret that due to her "indisposition" Iris Barry had to leave most of the leadership of the proceedings to Toeplitz. His knowledge of at least seven languages and ability to quickly find an acceptable compromise to differences of opinion were already then appreciated. No wonder then that everyone, including Langlois and Barry, agreed that here was FIAF's new President. Langlois' clever idea to select Iris Barry as "Présidente Fondatrice" made the choice even easier. That Toeplitz would stay President of FIAF for 18 years however nobody could foresee!

Die Abenteuer des Prinzen Achmed

Restoration by the Deutsches Filmmuseum, Frankfurt

Thomas Worschech, Michael Schurig

Charlotte (Lotte) Reiniger, born 2 June 1899 in Berlin-Charlottenburg, is regarded as the creator and artistic designer of the silhouette film and with more than forty silhouette films she leaves a unique body of work behind. She made her first own silhouette film *Das Ornament des verliebten Herzens* at the Institut für Kulturforschung in Berlin in 1919. After 1930 a multitude of silhouette films followed, including sound films such as *Carmen* (1933) inspired by Bizet and *Papageno* (1935) inspired by motifs from *Die Zauberflöte* by Mozart.

Lotte Reiniger's last silhouette films were shot in Canada – *The Rose and the Ring* (1979) – and in Düsseldorf – *Düsselchen und die vier Jahreszeiten* (1980). In 1980 she moved to Dettenhausen near Tübingen, where she died on the 19 June 1981. With the presentation of the *Filmband in Gold* in 1972 and the *Bundesverdienstkreuz* in 1980, the work of Lotte Reiniger received in Germany the recognition it deserved.

The Deutsches Filmmuseum, which holds the largest collection of Lotte Reiniger films, is honouring this unique artist who would have celebrated her centenary last year by restoring her best-known film, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.

Die Abenteuer des Prinzen Achmed is one of the first full-length animation films in the history of film. With a lot of imagination and poetic *mise-en-scène*, the silhouette film recounts the conflict between good and evil according to the stories of the *Thousand and One Nights*. Possibly the most well known element is found in the fairy tale of *Aladdin and His Magic Lamp*, the motif of which is included in the story line. In the years 1923-1926 approximately 250,000 frame-by-frame stills were produced with an animation table – some 96,000 frames were eventually used for the film.

Lotte Reiniger's husband, Carl Koch, was responsible for the shooting and the camera work. He worked on all her films until his death in 1963. Lotte Reiniger cut the pre-drawn figures out of black photographic cardboard with a pair of scissors and joined the separate parts with thread in order to animate them. For the background she used transparent layers of sandwich paper. Equally



Lotte Reiniger, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Berlin, 1923-1926)

Les aventures du prince Ahmed

Charlotte (Lotte) Reininger est considérée comme étant la créatrice du cinéma d'animation de découpage. Elle a réalisé, dans cette technique, plus de quarante films, laissant une oeuvre unique, reconnue en Allemagne par des rétrospectives qui lui furent consacrées en 1972 et 1980.

Le Deutsches Filmmuseum, qui conserve la plus grande collection de films de Lotte Reininger, vient de restaurer, à l'occasion du centième anniversaire de l'artiste, son film le plus connu et l'un des premiers long-métrages d'animation de l'histoire du cinéma: "Die Abenteuer des Prinzen Achmed". Inspiré de Les mille et une nuits, le film contient près de 96.000 images de trucage et 250.000 photogrammes créés manuellement entre 1923 et 1936.

Vu qu'il n'existe pas de négatif original, la restauration a été entreprise à partir du matériel le plus ancien retrouvé, un positif nitrate couleur conservé par la National Film and Television Archive (NFTVA) du BFI à Londres. Les intertitres en allemand furent reconstitués à partir des cartons de censure du 15 janvier 1926. La partition originale de Wolfgang Zeller fut retrouvée à la Library of Congress (Washington). Les travaux de tirage furent effectués au laboratoire de L'Immagine Ritrovata de Bologna par le procédé Desmetcolor.



*Die Abenteuer des Prinzen Achmed
(Berlin, 1923-1926)*

artistically, she created cutout landscapes, cities and oriental interiors. The film was cut to the music of Wolfgang Zeller and subsequently coloured.

There is no original German version of **Die Abenteuer des Prinzen Achmed** and no (camera) negative has been preserved. The oldest known material is housed at the National Film and Television Archive (NFTVA) at the British Film Institute: a coloured nitrate positive on Agfa film stock containing edited English linking titles on Kodak and Pathé material from the years 1925-1927. This is not a screening copy, but rather base material for taking new copies with added hand-written instructions concerning the colouring of the inserted lengths of white film.

In order to safeguard this supposedly first-generation positive (hence from the camera negative) the NFTVA had three dup-negatives made (1949, 1955 and 1969). All the safeguarding material is black-and-white and varies partly in lengths. The black-and-white dupe-negatives for safeguarding purposes were used as the base for all later copying activities, for example for the 16mm version from the eighties.

For this restoration project the coloured nitrate copy was used as a basis for the first time. During viewing in the National Film and TV Archive in Berkhamsted the coloured nitrate positive proved to be an optimum basis for a new restoration. Technically, the condition of the copy is good, the perforation is largely undamaged. The only apparent irreparable damage are light spots in the material and, owing to the earlier customary polishing, scratches and consequently particles of dust which have penetrated the emulsion of the film material.

The colours amber, red, blue, green, yellow and a straw colour used in the opening title are in excellent condition. There was no colour plan for the restoration on which the assessment of colour in a separate sequence could be found. Only by use of the hand-written instructions on the nitrate copy could the colouring be made in a manner that would correspond with an original copy.

The censorship cards from the Bundesarchiv-Filmarchiv were used for the linking titles. The film copies available contained no original German title, but an English translation. The new restored version follows the censorship card of 15 January 1926 in regard to the titles and all 124 linking titles. The new linking titles produced by Trickstudio Wilk in Berlin are - regarding typeface and the decoration of the background - grafted onto the original nitrate copy. The colouring of the titles was definitely copied from this copy. The linking titles which were not available for the English version, but which can be found on the censorship cards, were filled in but not coloured. The arrangement of the acts also follows the censorship cards.

Luckily it emerged that the complete score by Wolfgang Zeller was preserved in the Library of Congress in Washington. It numbers among the very few remaining original compositions for silent films. The illustrations of scenes pasted on the score seem to confirm the order of acts and scenes.

The total length of the restoration amounted to 1,770 m. The copy-work was carried out by "L'Immagine Ritrovata" in Bologna. Following the Desmet procedure, a coloured 35mm screening copy was made from the black-and-white dup-negative, into which the new linking titles were edited.

DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED

Germany 1923-1926, Director Lotte Reiniger

Collaborators: Walther Ruttmann, Berthold Bartose (=Bartosch), Alexander Kardan, Walter Türk.

Technical Director: Carl Koch

Original score: Wolfgang Zeller

Production: Comenius-Film G.m.b.H., Berlin-Friedenau

First screenings: Matinee at 2 May 1926 at the Volksbühne at the Bülowplatz in Berlin.

First Public Screening: Paris in July 1926 at the Comédie des Champs-Élysées (through mediation of Jean Renoir)

First German screening: 3 September 1926 at Gloria-Palast, Berlin.

Censorship: 15 January 1926 with the title DIE GESCHICHTE DES PRINZEN ACHMED, censorship number 12172, 35mm, coloured, 5 Reels, 1811 meter.

Restored by Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1998/1999 with the support of the British Film Institute/National Film and Television Archive, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Primrose Productions, ZDF/ARTE

Printing: L'Immagine Ritrovata, Bologna

Titles: Trickstudio Wilk, Berlin

First screening of the restored copy: Cinema at Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 2 June 1999 (piano accompaniment by Frank Strobel and Pierre Oser.)

First television broadcasting of the restored copy: ZDF/ARTE, 13 May 1999

with the original score of Wolfgang Zeller.

Recording: Deutsches Filmorchester Babelsberg, direction: Helmut Imig

Las aventuras del príncipe Ahmed

Charlotte (Lotte) Reiniger está considerada como la creadora del cine de animación con siluetas. Realizó más de cuarenta películas con esta técnica dejando una obra única que ha recibido un merecido reconocimiento en Alemania a partir de las retrospectivas realizadas en 1972 y 1980. El Deutsches Filmmuseum, que conserva la más amplia colección de películas de Lotte Reiniger, coincidiendo con el centenario del nacimiento de la autora, acaba de restaurar, su película más conocida y uno de los primeros largometrajes de animación de la historia del cine, "Las aventuras del príncipe Ahmed". Basada en Las mil y una noches, la película utiliza aproximadamente 96.000 imágenes de truca de los 250.000 fotogramas producidos manualmente entre 1923 y 1936.

Al no existir un negativo original, la restauración se realizó a partir del material más antiguo existente, un positivo nitrato en color custodiado por el National Film and Television Archive (NFTVA) del BFI. Los rótulos en alemán fueron restablecidos a partir de los cartones de censura del 15 de enero de 1926. La partitura original completa de Wolfgang Zeller se conservaba en la Library of Congress (Washington). El tiraje se realizó en el laboratorio L'Immagine Ritrovata de Bolonia utilizando el procedimiento Desmetcolor.



Die Abenteuer des Prinzen Achmed (Berlin, 1923-1926)

El cine alemán y el cine soviético en México en los años veinte

Aurelio de los Reyes

Desde el inicio de la historia del cine, a México llegó lo más destacado de la producción cinematográfica mundial, comenzando con las clásicas películas de Edison y Lumière, incluidas *El beso* y *Vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo* de Hâtot, respectivamente; siguiendo con películas de Méliès, de Segundo de Chomón, de Zecca y de otros directores que trabajaban para Pathé; del *Asalto y robo al tren correo* de Porter (1904). A partir de 1906 la sistematización de la distribución con la apertura de agencias de fabricantes europeos y norteamericanos (Eclipse, Gaumont, Vitagraph, Selig) enriqueció notablemente el panorama cinematográfico con el arribo de las películas de Griffith; en 1908 la agencia Pathé trajo las películas de dicha marca filmadas en Berlín, Rusia y Estados Unidos; hacia 1909 comenzaron a llegar películas italianas y danesas. La Primera Guerra Mundial trastornó el comercio cinematográfico al entorpecer el arribo de películas europeas, sobre todo italianas y francesas, lo que ocasionó depender del producto norteamericano, desde el momento en que la producción nacional era prácticamente inexistente.

Como es sabido, el pacto de Versalles firmado en 1919 estableció el boicot de los países aliados a los productos alemanes, sin embargo por la neutralidad de México en la Guerra se abrió sin conflicto en 1920 una agencia, F. Hollmann y Cía., para distribuir películas alemanas. Se agregarían Alvarez Arrondo y Cía. Sucesores, que compraba las películas a la Victory Film en Londres, y German Camús, que las adquiría en Barcelona. No deja de ser interesante la venta de películas alemanas en Inglaterra, puesto que, como se dijo, ese país había declarado el boicot a todo producto alemán. Hubo pleitos entre los distribuidores al declararse propietarios de la misma película. El enriquecimiento en la distribución facilitó la llegada del expresionismo en diciembre 1921 con la exhibición de *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene. Por otra parte, la no ruptura de relaciones diplomáticas con Rusia a raíz de la Revolución bolchevique, y la relación cordial de los gobiernos posrevolucionarios con ésta facilitó la llegada del mejor cine soviético a partir de 1927.

El 26 de julio de 1920 F. Hollmann y Cía. registró en la Dirección de Derechos de Autor la propiedad intelectual de las películas alemanas *La princesa de los ostiones* “comedia por Hans Kraly y Ernest Lubitsch”; ocho días después aseguró la propiedad de *La difunta viva*, *Mónica Voorlsang*, *El viaje incierto* las tres con Henny Porten, *El viaje* y *La muñeca (Die Puppe)* con Ossi Oswald, y *El calvario de una esposa (Kreuziget Sie!)* con Pola Negri.

El primer anuncio de F. Hollmann y Cía. se publicó dos días después, el miércoles 28 de julio de 1920.ⁱ Era un anuncio novedoso que ocupaba un cuarto a lo ancho de la cabeza de la plana con escasos y llamativos elementos tipográficos, dominados por el geometrismo característico de la publicidad alemana, lo que resultaba novedoso e innovativo en el escasamente desarrollado anuncio cinematográfico mexicano. No deja de ser interesante que el 5 de agosto el despacho de abogados Villela, Benítez y Arroyo, apoderados de F. Hollmann y Cía. hiciera saber a través de la prensa a los exhibidores que sus representados tenían el registro de la propiedad industrial e intelectual de películas, aparatos de proyección y accesorios de la UFA de Alemania,ⁱⁱ porque resintió el anuncio de otro distribuidor de haber recibido películas alemanas en Veracruz, próximas a llegar a la ciudad de México.

La apertura de la agencia UFA se daba en el marco del incremento comercial entre México y Alemania a partir del fin de la Primera Guerra Mundial; comercio que había alcanzado un alto desarrollo antes de estallar dicho conflicto, mismo que se encargó de reducir a cero, pero a partir de 1918 se reinició con un ritmo acelerado. Por otra parte, la República del Weimar, intento de gobierno socialista, veía con simpatía a México por su revolución y por su neutralidad durante la Gran Guerra. Había un ambiente favorable entre ambos países lo cual propiciaría el viaje del general Plutarco Elías Calles a Alemania de julio a octubre de 1924, en su calidad de presidente electo. Esa mutua simpatía haría prohibir a los respectivos gobiernos las películas norteamericanas consideradas ofensivas para la dignidad nacional de cada país, pues la representación de los respectivos nacionales solía ser caricaturesca, la de los mexicanos como una venganza por los males ocasionados a los bienes norteamericanos por la revolución, y de los alemanes por su involucramiento en las causas del estallido de la Guerra. En noviembre de 1922, por ejemplo, México prohibió la exhibición de la película *Lo que olvidó el Kaiser en sus memorias* a petición del conde de Montgelas, ministro plenipotenciario y enviado extraordinario de la república alemana, quien percibió la molestia que la cinta causaba entre los alemanes residentes en México; en su petición al gobierno de la ciudad de México, encargado de ejercer la censura, advirtió que temía que los alemanes manifestaran ruidosamente su inconformidad en el cine donde se exhibía e incluso, añadía, eran capaces de destruir éste por enojo.ⁱⁱⁱ Una circunstancia favorable, pues, permitió un intenso comercio cinematográfico entre ambos países en los años veinte.

Pese a haberse registrado la propiedad intelectual de las primeras películas alemanas en llegar en agosto de 1920, la exhibición se inició hasta el 2 de noviembre con *Madame DuBarry* con Pola Negri de Ernest Lubitsch,^{iv} tal vez por no encontrar de inmediato cine disponible. El 20 de noviembre se exhibió la segunda película, *Reencarnación*, “tres épocas, catorce partes”.^v El público y la crítica las recibieron bien. A juicio de Marco Aurelio Galindo, uno de los

Le cinéma soviétique et le cinéma allemand au Mexique dans les années 20

Les oeuvres les plus importantes de la production européenne et américaine sont arrivées au Mexique dès le début de l'histoire du cinéma, et plus particulièrement celles des années 20. La conjoncture politique favorable a contribué à la distribution du cinéma soviétique et allemand au Mexique, alors même que ces deux cinématographies étaient interdites en Europe. En effet, la neutralité du Mexique pendant la Grande Guerre a permis, dès la fin de celle-ci, de développer les échanges commerciaux et culturels entre le Mexique et l'Allemagne. L'importation des films soviétiques et allemands a été rendue possible par l'ouverture, en 1920, d'une agence de l'UFA au Mexique. Par ailleurs, les révolutions sociales de Russie et du Mexique ont rendu possible l'arrivée au Mexique des productions soviétiques qui avaient plutôt mauvaise presse en Europe.

German and Soviet Cinema in México in the Twenties

From the beginning, the most important European and American productions – and in particular those of the twenties – arrived in Mexico. The political situation both in Europe and in Mexico favored the distribution in Mexico of Russian productions (that were considered with distrust in Europe). The Mexican neutrality during the World War II, also allowed for an increase of the commercial exchanges between Mexico and Germany. An UFA branch was opened in Mexico in 1920.

críticos más notables de la época, llamaba la atención “la fastuosa y brillante presentación de la vieja época romana. En película ninguna habíase hecho esto tan admirable y acertadamente como en *Reencarnación*.” A su juicio y en comparación con las películas de Hollywood las películas alemanas, tenían mayor interés por la calidad de los argumentos, la cual se reflejaba en el sutil manejo de la psicología de los personajes. Este avance en hondura psicológica le hizo pensar que el cine alemán había alcanzado mayor grado de realismo y que por tanto se acercaba más al ideal del arte cinematográfico:

Han sido pocas, demasiado pocas, las películas en las que hayamos podido admirar todo el realismo de que hace gala la cinta alemana de la marca UFA y cuyo principal ornato es precisamente ese realismo llevado a su máximo y logrado tan sinceramente, tan vívidamente, que deja en nosotros la inmensa satisfacción de haber visto una gran película, una obra verdadera de arte.

[...] el realismo, la sinceridad: he aquí lo que es el arte de la cinematografía [...] en *Madame DuBarry* apreciamos lo que muy pocas veces hemos apreciado: la verdad en la manifestación de los diversos estados de ánimo y los múltiples sentimientos de los personajes.^{vi}

Jacobo Granat, el exhibidor cinematográfico más importante de esos años, en un afán competitivo exhibió simultáneamente *Madame DuBarry* de la Fox con Theda Bara, pero no gustó, porque al público le era antipática la actriz. UFA pidió al público comparar ambas películas y aquél se inclinó por la película alemana,

que a nuestro juicio es muy superior en todo. Este triunfo del arte alemán, y lo satisfactorio que han resultado todas las películas presentadas hasta hoy de la misma procedencia, dejan abierto francamente el mercado de Méjico^{vii}

opinó el corresponsal de *Cine Mundial*, versión en español de *Moving Picture World*, el semanario más importante de los exhibidores norteamericanos. Su comentario se debía a que el resto del año de 1920 se exhibieron cuatro películas alemanas más, *El galeote*, *Seducción*, *La condesa Doddy* y *Por el amado*, pese a todo cantidad insuficiente para competir y desplazar al cine norteamericano.

Con todo, el cine alemán continuó su exitosa exhibición de películas al grado de inaugurar el 26 de mayo de 1921, menos de un año después del registro de la propiedad de la primera película alemana llegada al país, el cine UFA Cinco de Mayo con *El carrusel de la vida* de Ernest Lubitsch con Pola Negri, convertida en la actriz “favorita del público mexicano”,^{viii} quien recibía numerosa correspondencia en su casa todavía en Alemania de América Latina, especialmente de México.^{ix} De *El castigo de Dios* o *La peste en Florencia* la publicidad subrayó que había costado siete millones de marcos alemanes de oro:

esta emocionante película, basada en hechos psicológicos,

que ha causado tremendas discusiones entre los católicos de gran criterio y los prohombres, es verdaderamente digna de admirarse. El público juzgará por sí mismo el gran mérito e interés de esta grandiosa obra moderna basada en el amor libre.^x

La película de las controversias religiosas aprobada por el ilustrísimo señor Arzobispo de Colonia, cardenal Von Hartman el 6 de julio de 1919. Interpretación insuperable de la Baronesa Maria von Kierska, la más bella actriz de la UFA.^{xi}

Con la apertura de la agencia CIPE Eugenio Motz y Cía., en noviembre del mismo año, distribuidora de DEULIG, se intensificó la exhibición de películas alemanas.^{xii} En diciembre Germán Camus exhibió *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1919). La prensa invitó al público a ver esta “extraña y fantasmagórica película”, “éxito ruidoso en todo el mundo, asunto, actuación, ciudades y decoraciones según el moderno arte ‘cubista’”.^{xiii} De esa manera, aunque espaciadamente, en México se exhibió lo mejor de la producción alemana, como *Ana Bolena* de Ernest Lubitsh, *Las arañas*, *El doctor Mabuse*, *Los nibelungos*, *Metrópolis* y otras más de Fritz Lang, *Nosferatu*, *El último de los hombres*, *Tartufo*, *Amanecer* y otras de Wilhelm Murnau, *El gabinete de las figuras de cera*, por citar unos cuantos títulos; e incluso de otras nacionalidades como austriacas, *Sodoma y Gomorra* de Michael Kurtiz o danesas, *Hamlet* con Asta Nielsen. Se exhibió también producción española y francesa.

El cine alemán significó un reto para la crítica cinematográfica, de la misma manera que ocurrió con *Intolerancia* de David Wark Griffith, película llegada a México por contrabando en 1916 el mismo año de su inicio, pero a diferencia de entonces, había madurado en sus apreciaciones y lo supo enfrentar exitosamente, como lo prueban el texto de Marco Aurelio Galindo sobre *Madame DuBarry* ya citado, o el de Carlos Noriega Hope, *Silvestre Bonnard* a propósito de *Caligari*, para ilustrar con dos ejemplos:

[...] hemos de conceder que en el cinematógrafo, *El gabinete del doctor Caligari* es la obra más avanzada y que, dentro de sus normas, alcanza con mayor perfección un ideal estético. Porque es necesario gritar a los cuatro vientos que la alegría de un idealista que ve en su ideal hecho forma, con la fe de un convertido por el milagro, que *El gabinete del doctor Caligari* es una obra trascendental, dentro y fuera de la cinematografía.^{xiv}

Esta película estuvo lejos de la comprensión de un público mayoritario, según comentario del mismo Noriega Hope:

Una señora, gorda y soñolienta, decía:



Serguei M. Eisenstein playing with a sub-machine gun and a human skull in México in the thirties



- La verdad no entendí esas cosas raras. ¡Lástima que no vimos a la Bertini!

Un caballero delgado, de lentes y con inconfundible aspecto de comisionista, exclamaba:

- Debían meter al manicomio a los que hicieron este mamarracho cubista. ¡Vaya frescura!

Y por último un conocido intelectual, de aquellos señores que nunca asisten al cinematógrafo porque lo consideran un arte inferior, demasiado popular y demasiado imperfecto, me decía lentamente, mientras abandonábamos el salón:

- Usted no me ha convencido todavía, amigo. Ciertamente que esta película es una obra maestra pero eso no quiere decir que el cinematógrafo sea un verdadero arte. Mire usted a sus devotos y verá que están descontentos. Desean películas iguales a todas las mediocres películas que se ofrecen diariamente, y cuando surge algo original, algo artístico, donde está latente el divino temblor de la inspiración, entonces protestan... Con un público así no puede llegar a ser un verdadero arte el cinematógrafo.

Bajé la cabeza y callé. A mi lado pasaban y repasaban honestas damas y respetables caballeros, casi indignados por esta “vacilada” que se llama *El gabinete del doctor Caligari*.^{xv}

El impacto del expresionismo alemán se percibe en la obra pictórica del muralista José Clemente Orozco, quien afirmó haber asistido con frecuencia a la exhibición de películas UFA; impacto perceptible sobre todo en la perspectiva distorsionada, en la arquitectura deformada y en algunos de los ambientes tétricos de sus pinturas murales, o en los rostros de varios de sus personajes caricaturescos, con enorme parecido a Caligari.

Respecto a la Unión Soviética, no hubo propiamente una ruptura de las relaciones diplomáticas entre México y Rusia con el ascenso de los radicales al poder. Se puede decir que dichas relaciones murieron de muerte natural, aunque la representación zarista permaneció un tiempo en calidad de representante “de la Rusia Blanca”, en oposición a la “Rusia Roja o Colorada” o bolchevique. Esta última tendió lazos a la clase obrera mexicana al enviar una misión diplomática, al frente de la cual se encontraba un señor Stephens, “antiguo representante de Lenin en los Estados Unidos”.^{xvi} En el México posrevolucionario la clase obrera tenía una fuerte presencia, en particular a través de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), cuyo líder Luis N. Morones estaba estrechamente ligado al poder. No es extraño, pues, que el mencionado Mr. Stephens comiera con el ministro de Gobernación y que el gobierno correspondiera a la gentileza de los “rojos” al enviar a la Unión Soviética al ingeniero Luis León acompañado por líderes obreros en misión especial a la Tercera Internacional.^{xvii} En respuesta, para presionar al gobierno, la representación de la “Rusia Blanca” pidió el reconocimiento oficial a las relaciones comerciales entre ambos países. El gobierno mexicano

se mantuvo indiferente. Con seguridad dicho comercio incluía las películas rusas filmadas en el exilio en París, Berlín y la península de Crimea, que se asomaban en las pantallas mexicanas al mismo tiempo que las películas expresionistas alemanas, como, por ejemplo, *Dubrowski*, exhibida con esta advertencia “Película [...] basada en una novela que describe costumbres rusas del tiempo imperial y no tiene tendencia bolshevique.”^{xviii}

Durante el gobierno del general Alvaro Obregón (1920-1924) continuaron los contactos entre la clase obrera mexicana y la clase obrera soviética, particularmente a través de los organismos radicales del Partido Comunista Mexicano y de la Confederación General de Trabajadores. Con seguridad no se formalizaron las relaciones diplomáticas entre ambos países, México y la Unión Soviética, por la presión norteamericana, que otorgó su reconocimiento al gobierno mexicano hasta agosto de 1923, después de aceptar condiciones en los Tratados de Bucareli. Un año después, en agosto de 1924, se anunció la reanudación de relaciones entre México y la Unión Soviética. Se rumoraba que el señor Petskovsky sería el primer embajador,^{xix} como en efecto lo fue. También se dijo que posiblemente el general Calles visitase Rusia después de visitar Alemania en su calidad de presidente electo, lo que no sucedió por falta de tiempo, lo cual no impidió que la embajada soviética en Alemania lo agasajase durante su estancia en Berlín. El 7 de noviembre el señor Petskovsky presentó sus credenciales al general Obregón, quien en su discurso de aceptación subrayó:

que nunca ha habido qué vencer por nuestra parte dificultad alguna para la reanudación, pues México siempre ha reconocido el derecho indiscutible que todos los pueblos tienen para darse el gobierno y leyes que mejor satisfagan sus propios anhelos y aspiraciones y es por eso que cuando informalmente se iniciaron las pláticas para la reanudación de relaciones, el gobierno que me honro en presidir declaró que no había necesidad de ningún arreglo previo sino que bastaría que ambos gobiernos procedieran a acreditar sus respectivos representantes diplomáticos.^{xx}

El 24 de diciembre de 1926 Alejandra Kollontay, feminista radical, sustituyó a Petskovsky. Un mes después, a fines de enero de 1927, la embajadora sostuvo una entrevista con el general Plutarco Elías Calles, presidente para el período de 1924 a 1928, para aclarar un rumor nacido en los Estados Unidos, de que la embajada soviética en México pretendía ser foco de propaganda bolchevique para América Latina y de que la embajadora introdujo a México películas tendenciosas. Se ignora el contenido de las pláticas.

El lunes 21 de marzo de 1927 se estrenó en el cine Imperial *La bahía de la muerte*, “primera super-producción rusa” exhibida en México.^{xxi} El sábado 26 el gobierno de la ciudad clausuró el cine, no tanto por la película, sino por los carteles que la anunciaban pegados en los

ⁱ “Anuncio”, *Excelsior*, miércoles 28 de julio de 1920, p. 8

ⁱⁱ “Anuncio”, *Excelsior*, jueves 5 de agosto de 1920, p. 8.

ⁱⁱⁱ “Por qué se prohibió una película de cinematógrafo”, *Excelsior*, sábado 18 de noviembre de 1922, segunda sección, p. 8.

^{iv} “Anuncio”, *Excelsior*, martes 2 de noviembre de 1920, p. 8.

^v “Anuncio”, *Excelsior*, sábado 20 de noviembre de 1920, p. 9

^{vi} Citado por Angel Miquel, *Por las pantallas. Periodistas mexicanos del cine mudo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, p. 123.

^{vii} “Crónica desde Méjico”, *Cine Mundial*, diciembre de 1920, p. 1018.

^{viii} “Anuncio”, *El Demócrata*, jueves 26 de mayo de 1921, p. 5.

^{ix} “Pola Negri habla”, *Cine Mundial*, octubre de 1921, p. 680.

^x “Anuncio”, *Excelsior*, domingo 6 de febrero de 1921, p. 9.

^{xi} “Anuncio”, *Excelsior*, domingo 13 de febrero de 1921, p. 9.

^{xii} “Anuncio”, *El Universal*, lunes 14 de noviembre de 1921, p. 4.

^{xiii} “Anuncio”, *El Demócrata*, jueves 8 de diciembre de 1921, p. 6.

^{xiv} Carlos Noriega Hope, “La locura en el cinematógrafo. *El gabinete del doctor Caligari*”, en *El Universal*, domingo 11 de diciembre de 1921, tercera sección, p. 4.

^{xv} *Idem*.

^{xvi} “Misión diplomática de Rusia en México”, *El Universal*, domingo 27 de marzo de 1921, p. 1.

^{xvii} *Idem*.

^{xviii} “Anuncio”, *Excelsior*, jueves 8 de diciembre de 1921, p. 7.

^{xix} “Rusia reanuda sus relaciones con México”, *El Universal*, miércoles 13 de agosto de 1924, p. 2

^{xx} *Archivo General de la Nación, Presidentes, Obregón-Calles*, expediente 104-R-28, noviembre 7 de 1924.

^{xxi} “Anuncio”, *El Universal*, lunes 21 de marzo de 1927, p. 7.

^{xxii} “Anuncio”, *El Universal*, domingo 27 de marzo de 1927, p. 9.

^{xxiii} Luis de Larroeder, “Crónicas cinematográficas”, *Excelsior*, jueves 24 de marzo de 1927, p. 8.

^{xxiv} Rafael Bermúdez Zatarain, “Notas filmicas. *La bahía de la muerte*”, miércoles 23 de marzo de 1927, p. 8.

^{xxv} Carlos Noriega Hope, *Silvestre*

muros de la ciudad, que, según la prensa, contenían propaganda bolchevique.^{xxiii} Desde luego que la Kollontay introdujo las películas por valija diplomática, como lo recuerda Juan Bustillo Oro, hijo del administrador de dicho cine, además de no existir registro autoral de éstas en una época en que los distribuidores acataban con escrúpulo este trámite para defenderse de la piratería. Se desconoce quién redactó el texto de los carteles. Los impresores se negaron a identificar a la persona que ordenó la impresión. El incidente parece haber ocasionado la remoción de la Kollontay, quien se despidió del gobierno mexicano el 28 de mayo de 1927 no sin atestiguar el estreno de *El crucero Potemkin* de Sergei Eisenstein el 22 de abril, película que continuó la presencia espaciada pero continua del cine soviético en nuestro país. Como en el caso del expresionismo alemán, el público, como la crítica cinematográfica, se enfrentó a un concepto de cine que les era desconocido, y que enfrentó con dificultad; por ejemplo, de *La bahía de la muerte* Luis de Larroeder, crítico de *Excelsior*, no supo cómo enfrentarla, narra el argumento y hace el siguiente comentario: “Pertenece esta vista al género espeluznante, trágico en grado sumo, produciendo por tanto un efecto terrorífico en toda la extensión de la palabra [...]”.^{xxiii} De su parte ni Rafael Bermúdez Zatarain, el más veterano de los críticos cinematográficos, ni Carlos Noriega Hope, el mejor informado, manejaban todavía el concepto de montaje cinematográfico, como lo vemos en sus textos. Dijo el primero a propósito de esta película

nos sorprende porque aunque en principio lo que usa es la técnica americana, va un poco más allá: desenvuelve procedimientos más rápidos, más concisos, lo cual da por resultado una impresión más fuerte en el espectador.^{xxiv}

Mientras que el segundo, a propósito de *Octubre*, exhibida por la embajada soviética a un grupo de conocedores,

Un modo intenso, rápido. Ese continuo “flash” –llamarada que es privativo de las películas rusas, viene a ser una demostración del talento de los grandes directores del Soviet. Nada de escenas en que el ojo de la cámara perdure más de medio minuto, nada de explicaciones totales. Todo es corto, infatigable, sugerente.

He aquí la palabra exacta: sugerencia. La nueva literatura está hecha de ello. El cinema, en su afán de escalar la cúspide de las artes superiores va paralelamente a la literatura. Recuerdo ahora las frases de mi amigo John Dos Passos, uno de los nuevos [literatos] de yanquilandia: “Hace años, para iniciar una novela, teníamos qué decir: bajo una luna llena, en el lomo de una cabalgadura, iba un caballero de cincuenta años, de ceño adusto, de largo bigote, sumido en una honda meditación. Hoy, en cambio, el escritor presenta de golpe el estado psíquico del caballero, sin hablar de la luna, de la hora, de la cabalgadura...”

Eso han querido realizar los directores rusos. La epopeya gráfica en que la cámara *piensa*, en que la cámara, inquieta como un mono, es ya un fin y no solamente un medio de expresión, como acontece con la mayoría de las películas norteamericanas o europeas. El ojo de la cámara va diciéndonos, no a nuestros ojos sino a nuestro espíritu, la siempre labor episódica. Pero como es a la retina sino a la parte psíquica, el ojo de la cámara resulta elocuente y gráfico. Todo, en ella, es tan patético como un discurso, precisamente porque es un discurso que no estamos diciendo nosotros mismos.^{xxv}

Bonnard, "Octubre, la magnífica obra de la Sovkino, ha sido una revelación de técnica cinematográfica moderna", *El Universal*, domingo 9 de septiembre de 1928, tercera sección, p. 3.

El cine soviético marcará un parte aguas en el concepto de cine que debía hacerse desde las esferas oficiales, donde aquél lo dividió en dos tendencias fundamentales: el norteamericano, que propagaba el *american way of life*, y el soviético, del que admiraba su capacidad educativa. Dada la problemática socio-educativa del país el gobierno optó por el segundo, lo cual en 1933 será determinante para la producción por la Secretaría de Educación Pública de *Redes* (*Waves*) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel.

El cine alemán y el cine soviético llegaron a México relativamente pronto debido a la cordialidad en las relaciones diplomáticas entre México y dichos países, lo cual permitió que la crítica estuviese al día en su enfrentamiento con los avances del lenguaje cinematográfico y que el cineasta soviético Sergei Eisenstein fuese ampliamente conocido antes de llegar a México en diciembre de 1930 para filmar su malograda película *¡Que viva México!*

Le Giornate del Cinema Muto 1999

Hillel Tryster

It is no secret that film festivals are creatures of habit; the major ones are indelibly associated with certain times of year in the minds of those who attend. They are also creatures of place, most of them being referred to by the name of the city in which they are held. For a festival to pull up its roots and move is about the most radical change it could undergo. Yet that is precisely what the long-running Pordenone Silent Film Festival (Le Giornate del Cinema Muto) did last year and any criticism of the results must be tempered by an appreciation of the difficulty of the task.

A move had been threatened for years, due to the ever-imminent demolition of the festival's main home, Pordenone's Verdi cinema. The new venue was nearby, only a couple of train stations down the line at Sacile. Nobody ever pretended this enormous disruption to the festival's routine would be easy, especially not the organizers (Director David Robinson had a few things to say about the eggs that must be broken to make an omelette). Immediately after the event, specific steps were announced to improve the issues that had been most problematic (accommodation and transport). Relatively few attendees were able to stay in Sacile itself; most slept in Pordenone, with others scattered about in smaller townships. Good rail connections were available to those unwilling to rely on the festival's shuttle bus service and some kind of award for resourcefulness ought to go to Yuri Tsivian, who was seen arriving at a screening on rollerblades.

Two Sacile cinemas, the Zancanaro and the smaller Ruffo, only a few minutes walk from each other, served the festival. Although quite a few items had repeat screenings, some very hard choices had to be made, as, indeed, they will now be made in summation, for the program was one of the richest in the festival's nearly two decades of history (at one point during the week I had the frustrating experience of standing approximately midway between the two cinemas and being accosted by people going in opposite directions, telling me I couldn't possibly miss what they were about to see).

The main program dealt with the Nordic cinema of the Twenties, following on from an earlier exploration held in the 1980s. Aki Kaurismaki's new film, *Juha*, one of the few silents made since talkies came in, opened the program. For comparison, one could also see Mauritz Stiller's *Johan* (1921), based on the same Juhani Aho novel.

Strikingly beautiful visuals characterized many of these films (the home movies of Julius Jaenzon, Victor Sjostrom's cameraman, were also shown and proved no less a feast for the eyes). One of the outstanding examples of this was Gunnar Sommerfeldt's *The Growth of the Soil* (1921), lost for decades, rediscovered in 16 mm in the 1970s and finally restored from a 35 mm tinted print in the 1990s. It is

hard to conceive of a more effective dramatic use of the Norwegian landscape than that which was produced by George Schneevogt's cinematography.

As is always the case when a regional focus is introduced, social attitudes as well as prevailing film techniques came to the fore. Infanticide was a disturbingly recurrent plot element and, according to some of the same films, men are never capable of guessing in advance that their wives are about to give birth.

Another highlight of the program was the "Jerusalem Cycle," the four films, based on Selma Lagerlof's two-part novel, made between 1919 and 1926 by Victor Sjöström and Gustav Molander. The third of these, *The Ingmar Inheritance*, was presented in an exceptionally impressive print and contained one of those moments for which one falls in love with cinema in the first place: at the climax of a blue-tinted nocturnal storm scene, in which special effects forest spirits are swirling about the screen, Conrad Veidt enters the picture and manages to dwarf all the above with no more than the expression in his eyes. The last film of the quartet, *To the Orient*, partially filmed on location in Palestine, exists only in fragmentary form and the screening of the remnant was suitably followed in the program by a rediscovered reel of *The Land of Israel Liberated* (1919), preserved for the Steven Spielberg Jewish Film Archive with the 1999 Haghefilm Award.

Veidt's mesmerizing visit to the Scandinavian cinema was reciprocated by Jenny Hasselqvist's appearance in Enno Patalas' restoration of Lubitsch's *Sumurun*, which was premiered at Sacile. This very worthwhile effort to bring back a piece so pivotal to both theatrical and cinema history was the culmination of decades of work involving several archives.

There was no way Alfred Hitchcock's centenary was going to be ignored by the Giornate and the screening of all his surviving silent work (including the films for which he was art director) was not devoid of surprises. Our knowledge of Hitchcock's mature style raises tantalizing questions about his contributions to the films directed by Graham Cutts, such as the dark drama *The Blackguard*. On his early solo efforts, Hitchcock handled a variety of genres, from the stagey comedy of *The Farmer's Wife* to the well-paced romantic intrigues of *The Ring*, with an assurance that belied his youth. Even a trifle like *Champagne* (for which pianist Donald Sosin sang the title song, as well as accompanying) showed this deftness of touch: we all know that when someone is embraced by a flour-covered Betty Balfour, there will be consequences, but Hitchcock delays the white handprints on his back till the very end of the scene.

Due to the aforementioned conflicts of scheduling, I only caught one of the items of the other centenary tribute, to Charles Laughton. Ivor Montagu's *Daydreams*, however, was quite delightful in its whimsical

L'édición 1999 du Giornate del Cinema Muto

fut la plus riche de toutes, en dépit du fait que le festival ne s'est pas tenu comme d'habitude à Pordenone. Le déplacement vers Sacile a causé des problèmes de transport et d'hôtel que les organisateurs promettent de résoudre. Les deux salles étant situées dans deux bâtiments différents, il n'était pas possible de suivre tout le programme. Le sujet de la programmation principale était le cinéma nordique des années 20. The Growth of the Soil (1921), le film restauré de Gunnar Sommerfeldt est exemplaire de la beauté de ces films qui donnent aussi une idée du climat social de l'époque et de l'endroit où ils furent réalisés. La restauration de Sumurun de Ernst Lubitsch est l'apogée de nombreuses années d'un travail de collaboration entre plusieurs archives. Le centenaire de la naissance d'Alfred Hitchcock fut célébré par la projection de tous ses films muets sauvegardés. La projection de The Kid Brother de Harold Lloyd fut l'événement de la soirée de clôture. Des films de la première avant-garde américaine ont été montrés dans le programme "Rebels of the Twenties". Environ 90 films de la première décennie du cinéma, y compris 17 films perdus de Georges Méliès furent présentés par Lobster Films. Rick Schmidlin a présenté sa reconstruction en vidéo de Greed, restituant les intrigues secondaires. Erich von Stroheim était aussi représenté par la version restaurée de The Wedding March, avec une introduction de Fay Wray. Les notes de la première partie du Griffith Project ont été publiées sous forme de livre. Une innovation importante, le "Collegium Sacilense", s'adressant aux jeunes participants, a pour but d'améliorer l'appréciation du matériel projeté. Le Prix Jean Mitry a été donné au cinéaste et critique suédois Gosta Werner et à la télévision franco-allemande ARTE. Le Prix Haghefilm 1999 a été décerné à Giovanni Schiano Lomoriello qui a demandé à l'audience de porter des lunettes 3-D pour visionner sa restauration d'un des plus anciens films réalisés dans ce procédé.

and fanciful approach and made one wish that the other films planned by the same team had been produced.

Both Buster Keaton and Harold Lloyd, whose likenesses show up in the set decoration of *Daydreams*, were significantly represented in the Sacile screenings. *The Cook*, containing one of Keaton's early appearances with Fatty Arbuckle, was recently rediscovered in Norway and provided more than its fair share of laughter. Lloyd's *The Kid Brother* was the festival's closing event, in a stunning print struck from the camera negative accompanied by Carl Davis conducting his score. A quality picture in every sense of the word, it combines the best of comedic, dramatic and production values and deserves to be far more widely seen than it has been hitherto.

"Rebels of the Twenties" was the title of a program that gathered together some of the most interesting early American avant-garde films. Some were well-known, others less so. Most were shorts, the notable exception being the Nazimova-Rambova *Salome* from 1923, with Robert Florey and Ralph Steiner particularly well-represented in the selection.

An extraordinary find of some ninety films from cinema's first decade was brought to Sacile by Lobster Films. Much attention was directed to the fact that seventeen of the thirty Georges Melies films thus recovered had been considered totally lost, but the collection as a whole served as a kind of time capsule. Many of these brevities were comedies, set in a world in which everyone seems to conceal pilfered food under bulky clothing and the only motivation a man required to don women's clothing was to find some. Not only the comedies elicited laughter: one of the longest items was a six-minute *Samson and Delilah* in which the first locks fell from the hero's head before the scissors had touched him, and this was followed by the unforgettable *Pour la fete de sa mere*, in which a family tragedy runs its course in just over two minutes.

Rick Schmidlin presented his video reconstruction of von Stroheim's *Greed*, to varied reactions. This writer found that at least one important function was accomplished by the project: because the missing sub-plots, albeit in the form of stills, were carefully integrated into the film footage, the complexity of the original concept is grasped in a way that well-intentioned reconstructions in book form have not been able to facilitate. The post-screening discussion also raised the oft-neglected point that *Greed* and von Stroheim were far from the only victims of the notorious mutilation. The loss of the sophisticated narrative techniques also served to impede the development of other contemporary directors.

The Photoplay restoration of von Stroheim's *The Wedding March* was introduced by co-star Fay Wray, who was clearly touched by the waves of adulation from the members of the audience, hardly any of whom had been born when she began her film career. A later

question and answer session confirmed that both her memory and her sense of humor were still very much intact.

The Griffith Project, in which all surviving films of the pioneer director are being screened, marked its third year with the sixty-six titles shot in the second half of 1909. The program notes of the first three years, vital to following some of the many films that have yet to have their intertitles restored, have been revised and published in one volume by the Giornate together with BFI Publications. I hope my subjective impression is false, but it seemed that the rich diet of early cinema mentioned above was eclipsing the steady progress being made with Griffith, which would be a pity.

The Giornate has never been content to rest on its laurels and David Robinson is anything but a figurehead in his role as Director. One innovation of the 1999 Giornate that may retrospectively be seen as extremely influential is the "Collegium Sacilense." While the majority of those who attend the Giornate are concerned in one way or another with preserving the films of the period in question, the Collegium's task is to bridge the gap between the veteran experts and the youngsters who will one day have to take their place. What was announced as a hand-picked class of twelve seemed to swell over the course of the week as word of mouth spread about the enrichment provided by the Collegium. I believe its value as a framework for intergenerational transmission of knowledge cannot be overestimated.

All in all, over 300 titles were screened at the Giornate; a couple of dozen seems to be about the maximum a brief report such as this can accommodate. One of the most memorable experiences of the "Rediscoveries and Restorations" section, however, is hard to omit: Shigeyoshi Suzuki's *What Made her Do It?*, which was lost for 60 years before surfacing in Russia. It was easy to see why the film had been so successful on its original release, playing transparently on all the social injustices inflicted on the suffering but finally rebellious heroine. Gunter Buchwald's accompanying score was stylized and contained unusual rhythms that lingered long after the performance. The handful of regular pianists, Neil Brand, Phil Carli, Antonio Coppola, Margaret Ogilvie and Donald Sosin, without whose efforts even the greatest silent film can become a chore to watch, were all at, or above, their usual high level.

The Giornate is a festival in which the prizes are won not by films, but by the people and organizations who have furthered preservation, restoration and interest in silent films. Swedish director and critic Gosta Werner, a familiar face at the Festival whose career goes back to early talkies, shared the 1999 Jean Mitry Award with the French-German broadcaster ARTE, which has done sterling work in bringing silents to mass audiences in recent years.

Mention should also be made of Giovanni Schiano Lomoriello, the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation student chosen to receive

*Las Giornate del Cinema Muto de 1999 fueron las más ricas de todas, a pesar de que no se celebraron en Pordenone, como de costumbre, sino en Sacile. Este cambio ocasionó problemas de transporte (que los organizadores prometen resolver en el futuro). Tampoco fue posible asistir a todas las proyecciones ya que los programas transcurrían en dos salas ubicadas en sitios distintos de la ciudad. El programa principal se dedicó al cine nórdico de los años 20. La película restaurada *The Growth of the Soil* (1921), de Gunnar Sommerfeldt, es el mejor ejemplo de la belleza de los filmes de la época que, por otra parte, nos dan una idea del clima social y del lugar en fueron rodados. La restauración de *Sumurun* de Lubitsch es la culminación de numerosos años de trabajo y de cooperación entre varios archivos. El centenario de Hitchcock fue celebrado con la proyección de todas sus películas mudas conservadas. La proyección de *The Kid Brother* de Harold Lloyd fue la joya de la clausura del festival. Bajo el título de "Rebels of the Twenties" se mostraron películas de la primera vanguardia americana. Unas 90 películas de la primera década del cine, incluyendo 17 cintas perdidas de Méliès, fueron presentadas por Lobster Films. Rick Schmidlin presentó su reconstrucción en video de *Greed*, posibilitando así la restitución de las intrigas secundarias perdidas en la versión conocida. También se festejó a Erich von Stroheim con la proyección de una copia restaurada de *The Wedding March*, y presentada por Fay Wray, su actriz principal. Las notas de la primera parte del proyecto Griffith fueron publicadas en forma de libro. Hubo una importante innovación: el "Collegium Sacilense", dirigiéndose a los jóvenes presentes, expresó su intención de invertir para mejorar la calidad de las proyecciones. El Premio Jean Mitry fue otorgado al director y crítico sueco Gosta Werner y a la televisión franco-alemana ARTE. El laureado 1999 de Haghefilm fue Giovanni Schiano Lomoriello quien sorprendió a los espectadores al pedirles que se pongan gafas 3-D para mirar una de las más antiguas películas realizadas con este procedimiento y restaurada por él.*

the second Haghefilm Fellowship. One of the Festival's technological high points (another was a screening of images originally recorded using the rare Kammatograph disc system) was the project undertaken in this framework, restoration of what are believed to be the earliest surviving 3-D films, made in the late 1920s to demonstrate the process. The Haghefilm Fellow was thus able to notch up a double achievement: he brought back a hitherto inaccessible piece of film history while simultaneously making an entire audience look foolish in 3-D glasses.

Une cinématographothèque

Ouest-Éclair / Ciné-Journal, 27 février – 5 mars 1910, N° 80

Ce texte nous a été communiqué par Pierre Véronneau de la Cinémathèque québécoise qui en a fait la découverte à l'occasion de ses recherches historiques sur le cinéma des premiers temps.

Ce mot est long. Il est laid. Il est lourd. Il sent le grec à plein nez. Cela est nécessaire au succès de la chose qu'il dénomme. Car jamais la terminologie tirée du grec n'a autant servi à la langue française que depuis que le fameux jardin des racines est en jachère. Sous le bénéfice de ces observations, accordons à ce vocable qu'il est juste et dit exactement ce qu'il veut dire: kinéma, kinémos, mouvement; graphein, écrire; théqué, armoire, il nous manque un conservatoire des films du cinématographe.

Comment! Voici un instrument d'une extraordinaire souplesse, qui nous permet d'enregistrer le mouvement, mouvement des corps et mouvement des êtres, donc et dans ce cas, la vie, est d'en restituer à volonté l'image mouvante et agissante; et nous laissons couler sans la recueillir cette source abondante de documents admirables. Vraiment, il semble que nous possédions moins le sens de nos devoirs envers nous-mêmes comme envers nos cadets que ne l'avait Henri II. Par son ordonnance de 1556, il prescrivit aux maîtres imprimeurs de remettre à son cabinet un exemplaire de tous les ouvrages publiés par eux avec privilège. Il institua ainsi le dépôt légal où s'alimentent encore nos bibliothèques si misérablement dotées de fonds budgétaires. Cent dix ans s'étaient écoulés depuis la publication par Gutenberg de sa "Bible" aux quarante-deux lignes: depuis 80 ans, l'imprimerie avait été introduite à Paris, et le roi s'apercevait seulement de la portée d'une invention qui devait bouleverser le monde des idées, et par la suite, le monde des faits. Il était excusable d'avoir tant tardé n'étant pas averti, et mérité qu'on le loue d'une initiative dont nous apprécions chaque jour les bienfaits.

Mais que dire de la négligence de nos contemporains? Eux savent toute la valeur documentaire des ouvrages historiques et non historiques, des actes et des monuments. Il recherchent avec passion tous les témoignages et les documents de âges révolus pour en tirer leçon. Et ils ne s'inquiètent pas que disparaisse la trace la plus saisissante de leur existence en ses manifestations les plus inattendues.

Voilà 25 ans environ que le premier cinématographe a projeté sur un écran les images de son premier film. Où sont les milliers de rubans qui ont été, depuis cette époque, impressionnés et fixés? Dispersés, perdus, détruits pour la plupart. Et pourtant leur valeur éducative est puissante et indéniable dans tous les ordres où elle se manifeste. Exemples pris au hasard: en art, comparez les chevaux peints par Géricault ou Landtyer, qui les reconnaissaient pourtant et ceux dus au pinceau de MM. Aimé Morot ou Checa, qui les connaissaient non moins bien. Ces derniers ne voient plus le cheval comme leurs anciens, "la plus noble conquête de l'homme". Les photographies instantanées des allures du cheval prises par Muybridge, vers 1880, au moyen du revolver photographique de Marey, ont appris à nos peintres à percevoir autre chose que les temps extrêmes d'un même mouvement, que ceux où les membres se trouvant au point mort, si l'on peut dire, y demeurent figés pendant une durée appréciable pour un œil même non exercé. [...]

Pareille constatation est encore plus aisée dans les sciences. Chacun sait comment l'étude du vol des oiseaux par Marey a rendu possible l'invention de l'avion. Or, le revolver photographique avec lequel il opérait n'était autre chose qu'un cinématographe avant la lettre, c'est-à-dire avant la vulgarisation. [...]

La pratique des sciences mathématiques, physiques et naturelles, est-elle seule à bénéficier de l'aide que lui apporte la cinématographe? Non.

La sociologie, l'histoire des religions usent du même procédé. L'Ethnological Society de Londres emploie le cinématographe dans la notation des actes principaux de la vie des peuples barbares de l'Afrique et de l'Australie, de leur manifestations de forme rituelle en particulier. Elle a pu, de la sorte, recueillir et conserver une foule de documents infiniment précieux, d'une comparaison désormais facile, et qui permet d'établir le lien qui unit ces rites entre eux, le schéma type de la plupart des actes magico-religieux et leur persistance inconsciente chez les peuples qui se croient le plus civilisés et le mieux dégagés de tous les préjugés propres, croyons-nous, aux sauvages les plus dégradés à nos yeux.

Mais l'histoire pourra prochainement -peut déjà- recourir à un cinématographe pour retrouver la trace exacte d'une foule de faits survenus en ces vingt-cinq dernières années, comme elle s'adresse à la photographie, et remontant plus haut, à la peinture, à la gravure, à la sculpture, quand elle recherche le témoignage d'un fait en un

A "Cinematographtheque"
Cine-Journal, February 27 – March 5, 1910, No. 80

The terminology drawn from the Greek is never well served in French. But, whatever we call it, we lack a conservatory of films. We seem to possess less wisdom than Henri II, who in 1556 decreed that all the master printers send to his office an example of all the works they had published. A hundred years had gone by since Gutenberg published his "Bible" of forty-two lines; for eighty years, the print shops had been established in Paris. The king had just recognized the incalculable value of an invention that had turned the world of ideas up side down. While he was perhaps late in his recognition, we must be grateful for his initiative each day of our lives.

But what can we say about the negligence of our contemporaries? It is about twenty-five years ago that the first film was projected on a screen film. Where are the millions of reels that have been exposed since that time? Dispersed, lost, destroyed... And yet, their educational value is evident.

Example taken at random: compare the horse as depicted by the painters, before and after the instantaneous photography of horses taken by Muybridge, about 1880, by means of the revolver camera of Marey. Photography has taught our painters to observe differently. It would be interesting to trace the influence that cinematography has had on art.

It would be even easier to trace its influence on science. Everybody knows that Marey's study of birds in flight made aviation possible. His camera was nothing other than a cinematograph before its time, that is to say, before its popularization. Just the other day, we learned that Dr. Doyen's surgical operations were filmed, and that M. Comandon has produced microscopic cinematography, allowing us to penetrate the mysteries of the infinitely small. Not only science: sociology, the history of religions, anthropology have profited from the new invention.

The cinema of the last fifteen years could be run again in a projection machine and tell us all the details of our life, history and culture. As Michelet has remarked, history is a resurrection. One has only to remember one's emotion when we saw Ferber approach his biplane, take flight, land, leave the aircraft and push it with a disdainful foot, then walk away with two friends, the very next day after we had learned of his death. If all this is true, why are these films not

conserved in some great public repository? A "cinematographotheque" becomes more urgent every day. Who, in the interests of sciences and the arts, will ask the government for the necessary funds?

Una "Cinematografoteca"
Cine-Journal, 27 febrero -5 marzo, 1910, No. 80

En 1910, el autor del artículo sostenía la necesidad de crear un "conservatorio de películas", advirtiendo que habíamos retrocedido desde la época de Enrique II, quien en 1556 tuvo el tino de exigir a los maestros de imprenta que depositaran un ejemplar de todo lo que publicarían. ¿Qué decir de la negligencia de nuestros contemporáneos? añade, ¿Dónde están las millones de bobinas extraviadas, destruidas, mas cuyo interés educativo resulta evidente? Por ejemplo, las aplicaciones efectuadas por Muybridge y Marey con la fotografía, llevaron a los pintores a observar al mundo de manera diferente. Sería posible estudiar la influencia del cine en las artes, y más fácil aún detectar la contribución del cine a las ciencias. Se sabe que los estudios llevados a cabo por Marey sobre el vuelo de los pájaros contribuyeron al desarrollo de la aviación; que la sociología, la historia de las religiones y la antropología aprovecharon las posibilidades ofrecidas por este nuevo invento. Si todo esto es cierto, concluía el autor, ¿porqué no se conservan las películas en un repositorio público? ¿Quién, en nombre de las artes y las ciencias, gestionará los fondos necesarios ante las autoridades?

passé plus lointain. [...] Lorsque Paris reçoit la visite d'un chef d'Etat, le souvenir n'en est plus commémoré, après de longs mois, en une planche gravée, fût-ce par les plus renommés des maîtres. Le soir même, la projection d'un film sur un écran la ressuscite en ses moindres détails. Au dire de Michelet, l'histoire est une résurrection. Jamais le mot ne fut si vrai depuis le jour où le cinématographe s'est fait l'illustrateur de l'histoire. On en appelle à tous ceux qui ont éprouvé la poignante émotion de voir Ferber s'approcher de son biplan, l'enfourcher, prendre son essor, voler, descendre, quitter l'appareil et le repousser d'un pied dédaigneux, puis s'éloigner en s'entretenant avec deux amis, le lendemain même du jour où l'on avait appris sa mort. Le cinématographe, pour quelques instants lui avait rendu la vie.

Mais si les services que le cinématographe rend aux arts, aux sciences et aux lettres ne sont plus douteux pour personne, pourquoi ces films ne sont-ils pas obligatoirement conservés en quelque grand dépôt public?

Certes, le Département des Estampes à la Bibliothèque nationale reçoit de temps à autre les quelques pellicules dont les auteurs ou les éditeurs ont bien voulu se soumettre aux prescriptions concernant le dépôt légal. Mais en outre, que ceux-là sont rares, aucune installation, ne permet, au Cabinet des Estampes, l'étude, c'est-à-dire la projection des photographies animées, voire le déroulement des films pour leur examen image par image.

Des films n'y sont donc pas déposés. Ils y sont enterrés plus sûrement encore que ne le sont, dans les caves de l'Opéra, les rouleaux phonographiques sur lesquels sont gravées les voix des plus illustres chanteurs de ce temps.

Une "cinématographothèque" devient plus urgente chaque jour. Qui donc, dans l'intérêt des sciences et des arts, demandera aux Chambres les crédits nécessaires?

In Memoriam

Brigitte van der Elst

(1934 - 2000)

Une efficacité souriante, tel est le souvenir que Brigitte van der Elst aura laissé à la FIAF Venue en 1972, elle avait d'abord été une employée de bureau, avant de devenir secrétaire exécutive au sens véritable. Elle a su résoudre un problème: dialoguer avec les premiers responsables des cinémathèques, qui étaient collectionneurs dans l'âme, et avec les fonctionnaires qui dirigent les archives comme des administrations. Elle a connu, ce que l'un de nous a appelé "le crépuscule des fondateurs" et elle a répondu aux techniques modernes de conservation.

Un autre problème était l'accroissement continu du nombre d'affiliés: une quarantaine quand elle a débuté, plus de 120 aujourd'hui, répartis entre Membres, Membres provisoires et Associés. Elle y a fait face avec une rigueur exemplaire. Pendant quelques années, j'ai été trésorier de la FIAF et Brigitte m'a aidé avec cette précision dans la méthode qui faisait partie de sa personnalité. Elle m'a aidé aussi quand j'ai écrit l'histoire des cinémathèques, en retrouvant dans nos archives, des documents ultra-rares sur l'avant-guerre et les années 40.

Pendant plus de vingt ans, elle a organisé les rencontres du Comité directeur et les congrès auprès des cinémathèques invitantes, et je voudrais saluer ce que l'on peut appeler son doigté international.

Sa disparition nous a causé un choc. Elle s'était tellement identifiée à la FIAF qu'elle symbolisait une aventure que nous avons tous vécu à coeur: le sauvetage du cinéma.

Raymond Borde

From the time of my first FIAF Congress, at Stockholm in 1983, Brigitte van der Elst was a precious guide and a big sister for me (she came to FIAF ten years earlier). From the offices that Jacques Ledoux had chosen at Coudenberg 70, Brigitte knew how to inspire and direct the action of those who surrounded her in the essential role that was her own in FIAF. For me, she somehow traced a path in the often labyrinthine organization of our federation. Memorable were



El recuerdo que nos deja Brigitte van der Elst es el de una «eficacia sonriente». Llegó en 1972, y como secretaria ejecutiva, durante 25 años, orientó el diálogo entre los primeros conservadores de cinematecas y la nueva generación de directores de

archivos. Fue testigo del «ocaso de los fundadores» y facilitó la tarea de los que aportaban nuevos métodos de archivaje. También supo resolver el problema del incremento del número de afiliados. Su muerte fue un choque para todos nosotros. Brigitte van der Elst se identificó a tal punto con la FIAF que se transformó en el símbolo de una aventura que hemos vivido todos desde el fondo de nuestros corazones: el rescate del cine.

Raymond Borde

A smiling efficiency, such is the memory that Brigitte van der Elst leaves to FIAF. When she arrived in 1972, she was an employee of the FIAF office, then became Executive Secretary in the real sense of the title. She knew how to resolve a problem in discussion with the heads of the archives, whether passionate collectors or bureaucrats. She was familiar with that which one of us called "the shadows of the founders" and she responded to the modern methods of conservation. Another problem she had to deal with was the continuous growth in the number of affiliates: some forty when she began, more than 120 today. She confronted it with an exemplary discipline. During the

years when I was FIAF's treasurer Brigitte helped me with this precision of method that was part of her personality. When I wrote the history of the archives she helped me as well by finding in our files some ultra-rare documents from before the war and the forties. For more than twenty years, she organized the meetings of the executive committee and the congresses with the host archives, and I would like to salute that which one may call her international touch. Her departure has been a shock. She was so strongly identified with FIAF that she symbolized an adventure that we have all experienced with all our hearts: the safeguarding of cinema.

Raymond Borde

Dès mon premier Congrès de la FIAF, à Stockholm en 1983, Brigitte van der Elst a été un guide précieux et une grande soeur pour moi -elle était arrivée à la FIAF plus de dix ans plus tôt. Depuis les bureaux que Jacques Ledoux avait choisis à Coudenberg 70, Brigitte a su stimuler et orienter l'action de ceux qui l'entouraient dans le rôle essentiel que fut le sien à la FIAF. Elle m'a en quelque sorte tracé un chemin dans le parcours souvent labyrinthique de notre Fédération. Mémorables ont été les rencontres des commissions, groupes de travail et voyageurs arrivés chez elle à l'avenue de la Brabançonne, passionnantes les missions dont elle m'a chargé au nom du Comité directeur dans les années 80 à travers le monde, instructifs les travaux de rédaction qu'elle me confia, depuis 1990, semestre après semestre, pour notre Journal of Film Preservation.

De la difficile année de la relève, étrange aventure vécue avec elle dans nos bureaux de la rue Franz Merjay en 1995, je garde le souvenir de moments d'une grande intensité, résultant de la tension entre deux forces antagoniques: le vertige d'arriver au terme d'une carrière exceptionnelle et la nécessité d'assurer la relève au Secrétariat de la FIAF. Nous en avons parlé souvent et, avec l'austère lucidité et le sens du dévouement dont elle a toujours fait preuve, Brigitte m'a répété qu'elle ne voulait pas céder à ce que certains collègues de la FIAF ont appelé le syndrome de la succession dont furent saisis plusieurs conservateurs à la veille de leurs retraites. J'ai peu vu Brigitte en 1996 et 1997. Elle avait d'autres activités, mais elle était avec nous à Prague en 1998. C'est en automne 1999 que j'ai appris qu'elle était gravement malade et que j'ai renoué contact avec elle.

the numerous commission meetings, working groups, and travellers in her offices at avenue de la Brabançonne. Passionant were the missions around the world that she entrusted to me on the instructions of the Executive Committee in the eighties. Instructive were the editing tasks that she gave to me, since 1990, term after term, for our *Journal of Film Preservation*. From the difficult year of changeover, a strange time we experienced in our offices rue Franz Merjay in 1995, I have memories of moments of great intensity, resulting from the tension between two contradictory forces ; the emotions of coming to the end of an exceptional career and the need to insure the changeover in the FIAF Secretariat. We spoke about it together, and with her austere lucidity and her sense of devotion, Brigitte often told me that she did not want to give way to that which certain FIAF colleagues called the *syndrome de la succession*. I saw little of Brigitte in 1996 and 1997. She had other activities, but she was with us in Prague in 1998. It was in the autumn of 1999 that I learned she was seriously ill and I renewed contact with her. Last February, on a Monday morning, Brigitte told me that she had some errands to do in the neighborhood of rue Defacqz, and asked me if I had time to have a coffee with her. Our conversation was prolonged until noon, then we had lunch together and we spent a long time recalling our memories of these last years. She asked me for news of our mutual friends. This was a moment of friendship and happiness. We embraced. I learned that she died a few days later. I understood that she had come to take a final leave from FIAF. We miss her.

Christian Dimitriu

Ceux qui ont été en contact avec la FIAF au cours des vingt dernières années ont tous eu l'occasion d'apprécier le travail et le dévouement de Brigitte van der Elst.

La FIAF pouvait sommeiller, être secouée par une crise ponctuelle, changer de président ou de secrétaire général, Brigitte était toujours à la barre, discrètement, mais avec une discrétion qui cachait une véritable autorité que plusieurs d'entre nous ont découvert à l'usage.

J'ai beaucoup bénéficié de la compétence exceptionnelle de Brigitte. Ne vivant pas sur le circuit européen, Brigitte a été mon pilote dans les fonctions que j'ai exercées à la FIAF. Sans sa connaissance de l'histoire et des rouages de notre fédération, la présence dans des fonctions de direction d'un non-européen eut été impossible : le lien nécessaire, c'était Brigitte.

Au moment du congrès de Brighton (1978), le comité directeur décida de valoriser les fonctions de Brigitte, lui reconnaissant un vrai rôle de secrétaire exécutive, un rôle qu'elle assumait pleinement. Et il n'est pas abusif de penser que c'est à partir de ce moment précis que la FIAF devint véritablement « internationale ». Non seulement l'équilibre du comité directeur se mit-il à changer, mais le membership tout entier bougea. Brigitte profitait de ses déplacements, privés

comme professionnels, pour répandre la bonne nouvelle et inciter tel ou tel pays à rejoindre la FIAF. Pour les nouveaux adhérents, la FIAF, c'était Brigitte van der Elst. Et pour nous aussi, qui lui refilions les dossiers ennuyeux et lui confions la correspondance officielle, la FIAF, c'était Brigitte.

Brigitte était aussi mon amie. Nous parlions de nos enfants et de nos lectures, tout autant que de la FIAF. Dans quelques années, nous aurions eu des conversations nostalgiques d'anciens combattants. La vie en a décidé autrement.

Robert Daudelin

Brigitte van der Elst and I were part of FIAF during almost the same period, the decades of the seventies and eighties and the beginning of the nineties. I was attending my first Executive Committee meeting when her candidacy for the position of secretary to the federation was accepted, and she retired a few years after I did. It was Jacques Ledoux who presented her credentials, and who, in his position as Secretary General, would supervise her work in Brussels. He managed the Secretariat in the same way he ran the Cinematheque Royale, rigorously and with total control. Brigitte had to meet with him daily and show him every piece of mail that came in and went out of the Secretariat, and this continued for many years after she had proved that she was capable of handling affairs responsibly on her own. She yearned for a degree of recognition while he could not relax his control. Difficult as this was for her at times, she continued to respect him and learn from him what an ideal FIAF should be. When Jacques resigned as Secretary General and withdrew from his very active role in the federation, the Executive Committee insisted that she be given the title of executive secretary, together with more responsibility, and she soon proved the wisdom of that decision. She learned Spanish (in addition to the several languages she already spoke) for the purpose of better relations with the constantly growing number of Spanish-speaking archives. She made friends everywhere for FIAF and its tasks. But others have spoken of her awesome abilities, tireless work and her devotion. What I remember is her soft heart. How many kindness she did, what unknown good deeds as she travelled around the world, will only be known by the individuals who received the benefit of them, but I knew of some. I am glad to count her among my friends.

Eileen Bowser

En février dernier, un lundi matin, Brigitte me dit qu'elle avait des courses à faire à proximité de la rue Defacqz, et me demanda si j'avais le temps de prendre un café avec elle. Notre rencontre s'est d'abord prolongé jusqu'à midi, puis nous avons déjeuné ensemble et nous avons longuement évoqué des souvenirs. Elle m'a demandé des nouvelles de nombreux collègues. Ce fut un moment d'amitié et de bonheur. Nous nous sommes embrassés avant de nous quitter. J'avais compris qu'avec ses dernières forces elle s'était mise en route pour prendre définitivement congé de ses amis et de la FIAF. Brigitte s'est éteinte quelques jours plus tard. Elle nous manque.

Christian Dimitriu

Brigitte van der Elst

Anyone who has had contact with FIAF in the last twenty years has had the opportunity to appreciate the devoted work of Brigitte van der Elst. No matter what changes came to the organization, Brigitte was always at her post, exercising a discreet authority. For myself, as someone not living in Europe, Brigitte was the necessary link, without whose intricate knowledge of the Federation's history my task would have been impossible. Brigitte's contribution as a true executive secretary was officially recognised at the time of the Brighton Congress in 1978 and this also marks the point at which FIAF became truly international; for the newer members, Brigitte simply was FIAF. Brigitte was also my friend and we looked forward to the nostalgic discussions that we would have in the future, but life decided otherwise.

Robert Daudelin

James Card, Founding Film Curator of George Eastman House (1915-2000)

Paolo Cherchi Usai

“My own hell would be to have a projector and all the films, but no one around to see them with me.”

James Card



James Card in front of the Dryden Theater,
George Eastman House
Copyright: George Eastman House

This is the story of the last warrior of film preservation. But don't expect to hear another litany of platitudes about the enthusiastic cinephile who gave up having a private life for the benefit of posterity. James Card, who passed away on January 15 this year in a hospital of Syracuse, New York after a massive heart attack, was not a guardian angel of nitrate reels. He was indeed the last of the magnificent seven raiders of lost cinema (with Iris Barry, William K. Everson, Ernest Lindgren, Jacques Ledoux, Henri Langlois and Vladimir Pogacic), but he was also a man who resolutely burnt the candle of his life from both ends.

Film scholars remember him as the man who rescued and revived the legend of Louise Brooks, whom he met in New York on October 23, 1955 in a condition of abject poverty. Card brought her to Rochester for a belated cultural resurrection, and involved her in a tumultuous love story (which someone should sooner or later bring into film.) Card had founded the Motion Picture Department at George Eastman House in 1949, and from that moment set about

bringing back to the light of the screen a vast corpus of treasures and talents of silent cinema. Louise was one of those treasures, but no one could have imagined at the time that her reappearance would have meant something more than the restoration of a long forgotten, faded image. Louise's involvement with Card was an explosive mixture of physical passion, intellectual affinity, emotional turmoil and memorable clashes. Card was a seducer with an obsession not unlike the character of Dr. Caligari. Robert Wiene's cultural icon was so important to him that he eventually ordered a huge photograph from the 1920 film and put it behind the desk in his office at the museum. He would sometimes imitate his look, even affecting to wear the same clothes. As for Louise, she probably never considered Card as her only object of affection. Well aware of it, Card could do nothing to conceal his frustration at this reality.

In order to fully understand what was beneath his anger we should make a leap forward in time and recall an event which occurred in 1989, at the time of the publication of Brooks' excellent biography by Barry Paris. *Vanity Fair* magazine had bought the rights for the advance publication of a chapter from the book, the very same chapter dealing with the *liaison dangereuse* between Card and Brooks.

What happened then was both pathetic and deeply moving. At age 74, Card took money from his bank account and drove across the state of New York in order to buy and then destroy all the copies of *Vanity Fair* he could put his hands on. It was an absurd gesture with the flair of an epic romance, but it was also the sign of a personality for which any distinction between rational and irrational is nothing more than an illusion.

Much of Card's existence could be summarized in this hectic sequence of impulsive and grandiose gestures, all characterized by a relentless and altogether striking determination. In 1972, together with Tom Luddy, Card conceived the idea of a film festival so remote that it could be attended only with a major logistical effort. It was during that year that Telluride — then a village of little more than one thousand people and not yet included in the Gotha of the tourist industry of the Rocky Mountains region — became an indispensable meeting point for all those who truly care about cinema as an art form and those who created it. Gloria Swanson, Leni Riefenstahl, Abel Gance and James Stewart (among many, many others) defied the minuscule and frightful asphalt strip of the highest airport in the United States in order to see again their own films in an open air cinema, shown late at night at polar temperatures. As soon as the festival became famous and therefore fashionable for an audience larger than the élite of spectatorial complicity, Card resigned. His mission had been accomplished, but in his view the spirit of the endeavour was no longer there.

Card had already given expression to his vision in 1955, when geniuses such as Mary Pickford, Charlie Chaplin, John Ford, King Vidor and Frank Borzage were the first to receive the George Eastman Award, a tribute given every two years to the great masters of cinema. (The tribute is still being given today. The last recipient of the award in October 1999 was Meryl Streep.) Some rare images of the first event reveal him at his best, an elegant and charismatic presence at the side of living legends whose presence by the podium was taken for granted. What wouldn't we do to have that experience again today! The older patrons of the Dryden Theatre, the 535-seat venue created by Card in 1950, still have fond memories of his programs. Even now, they acknowledge that the film being shown was only part of the reason for going there, the main one being Card's brilliant introductions, full of fact, fiction and fascinating anecdotes — the stuff a great programmer is made of. After his retirement in 1977, Card soon realized that he could not exist without an audience. He first acquired a commercial theatre in the suburbs of Rochester and transformed it into the most unlikely of repertory houses, then built one in his own house and called it Box 5 after another of his favorite films, the 1915 version of *Phantom of the Opera*.

I first met Card in his temple of cinematic seduction in 1989, after having received a hand-made flyer created especially for the occasion

James Card

James Card est décédé le 15 janvier cette année, dans un hôpital à Syracuse. Il était, en fait, l'un des sept talentueux sauveurs du cinéma d'antan (avec Iris Barry, William K. Everson, Ernest Lindgren, Jacques Ledoux, Henri Langlois et Vladimir Pogacic), mais il était aussi un homme qui a brûlé la vie des deux bouts. Les cinéphiles se rappellent de lui comme étant celui qui a sauvé et ressuscité la légende de Louise Brooks, qu'il a rencontré à New York en 1955.

Card a fondé le Motion Picture Department at George Eastman House en 1949, et à partir de ce moment, il a mis en lumière à l'écran un vaste corpus de trésors et de talents du cinéma muet. En 1972, avec Tom Luddy, Card eu l'idée d'un festival du film dans un lieu si isolé qu'y assister requerrait un effort logistique majeur: Telluride. Dès que le festival est devenu connu et donc à la mode pour une audience plus large que celle de l'élite dont il se réservait la complicité, Card s'est retiré.

Card avait déjà donné forme à sa vision en 1955, quand des génies tels que Mary Pickford, Charlie Chaplin, John Ford, King Vidor et Frank Borzage étaient les premiers à recevoir le Prix George Eastman, un hommage rendu tous les deux ans aux grands maîtres du cinéma. (Ce Prix existe encore. La dernière personne qui l'a reçu, en 1999, était Meryl Streep.)

*Le seul livre de Card qui fut publié, *Seductive Cinema* (1994), débute par ces mots: "Vous allez chercher en vain les notes qui pourraient valider chaque déclaration que l'auteur fait dans le texte. Ayez la foi. Cet auteur était là." Son livre qui était censé être une histoire du cinéma muet a pris, en fait, la forme d'une autobiographie. Cependant, les véritables mémoires de James Card sont enfuies dans les images des films qu'il a contribué à sauvegarder, dans les cartes routières du Colorado, dans les lettres à Louise Brooks. Quelques-unes des réponses de la comédienne sont encore conservées dans une boîte scellée dans les archives de la George Eastman House. Louise avait demandé que la boîte ne soit pas ouverte avant 2006.*

James Card

James Card falleció el 15 de enero de este año, en un hospital en Syracuse. Fue a la vez uno de los talentosos salvadores del cine de los primeros tiempos (junto con Iris Barry, William K. Everson, Ernest Lindgren, Jacques Ledoux, Henri Langlois y Vladimir Pogacic), y un hombre que vivió intensamente su vida. Fue él quien resucitó la leyenda de Louise Brooks, luego de su encuentro con ella en New York en 1955.

Card fundó el Motion Picture Department at George Eastman House en 1949, y a partir de ese momento se valorizaron numerosos tesoros y talentos del cine mudo en la pantalla. En 1972, con Tom Luddy, Card tuvo la idea de crear un festival al que el sólo llegar ya constituía una hazaña mayor: Telluride. Card se retiró discretamente cuando el festival se popularizó.

Card había forjado su universo en 1955, cuando creó el premio George Eastman, con el que distinguió a genios como Mary Pickford, Charlie Chaplin, John Ford, King Vidor y Frank Borzage. Este premio se sigue otorgando cada dos años. Lo recibió Meryl Streep en 1999.

*El único libro publicado de Card, *Seductive Cinema* (1994), debía ser una historia del cine mudo y terminó siendo una suerte de autobiografía. Las auténticas memorias de James Card, empero, se encuentran en las imágenes de las películas que ayudó a rescatar, en sus mapas viales anotados de Colorado, en su epistolario con Louise Brooks. Algunas cartas de la actriz aún se conservan bajo sellado en cajas de archivos de la George Eastman House. Louise había pedido que estas cajas no se abrieran antes del 2006.*

and distributed to a select group of friends. I was honored and, at the same time, a bit worried at having become part of that circle. Card greeted me by the front door of his house in some sort of fox hunt attire, wearing riding boots and carrying a whip in his right hand. This he wielded with all the theatrical presence of Von Stroheim at his teutonic best. With the same display of understated yet evident authority, he let me in with the implication that my presence there was a privilege I ought to acknowledge. My concern grew further when Card started asking me questions about the silent films I had seen. Clearly, he was testing me. I must have given the right answers, because within half an hour his dictatorial allure melted into an attitude of sheer complicity. He explained that the collection he had put together at the George Eastman House was his own answer to the *politique des auteurs* developed by Iris Barry at the Museum of Modern Art in New York. "Griffith didn't invent anything", he would argue, "but MoMA is committed to some sort of cult of the personality. But you know, there wasn't only Griffith. There were Ince, Tourneur, Collins. There were all the pioneers of Pathé, Edison, Gaumont. Have you seen the Messter Alabastra shorts I found? They're at the Museum, you know. Without all these people, Griffith would not have existed as a director."

That's true, Griffith isn't the whole history of silent cinema. Saying this today is common sense. Suggesting it in 1950, when the vast majority of people could not understand what was the point of rummaging through basements in order to retrieve pieces of rotten celluloid, was an act of cultural guerrilla warfare. The collection of silent films deposited at George Eastman House is certainly not the only demonstration that he was right, but it probably was the first to provide direct evidence of this point. The fact that such a message was delivered by a man who loved women, wine and vintage automobiles is far from being a paradox. The only book ever published by Card, *Seductive Cinema* (1994), begins with the following words of advice: "You will look in vain for a section of notes of the sort that try to validate every statement the author makes throughout the text. Have faith. This writer was there". His book was meant to be a history of silent cinema, but it became in fact an autobiography. Still, the real memoirs of James Card are buried in the images of the films he helped save, in the roadmaps of Colorado, in the letters to Louise Brooks. Some of her replies are still kept in a sealed box in the George Eastman House archives. Louise had asked that the seal should not be broken until 2006.

Mona Mitropoulos

(† 1999)

Theodoros Adamopoulos, Maria Comninou

Our beloved President, Mona Mitropoulos, is not any more with us. She died on November 19th, after a serious illness which kept her away from her beloved archive. Mona Mitropoulos was born in Athens and she made her first appearance in the Greek literature in the early post-war period with her book "The House with the Skylark". Then, followed two other books: "Apassionata" and "Vacations" which won the State Prize for literature in 1966. With these novels Mona Mitropoulos won a place amongst new Greek novelists who renewed the post-war literature.

In 1962 her play "The Representatives" was staged in Paris. In the period, around 1974, after the return of democracy in Greece she published a collection of poems, "From Yellow to Nostos", which were written during the period of dictatorship. In 1974, her play "The Acrobats" was staged by the "New Scene" of the National Greek Theater. Her last novel "Hello Madame History" was published in the 80s.

Mona Mitropoulos with her sister Aglaya and some other film critics formed the Athen Cine Club in 1950 which became the basis for the formation of the Greek Film Archive in 1963. Mona, together with her sister Aglaya, was the moving force of these difficult years, in the struggle to preserve films and promote good cinema in Greece. After Aglaya's death, Mona was elected President of the Board and finally she was elected Honorary President of the Greek Film Archive.



Mona Mitropoulos

Mona Mitropoulos est décédée le 19 novembre 1999 des suites d'une maladie. Elle avait fait sa première apparition sur la scène artistique grecque à la fin des années 40 avec la parution d'un premier livre. En 1966, elle gagne le Prix littéraire national avec deux autres romans. En 1962, sa pièce "Les représentants" est jouée à Paris. Dans les années 70, elle publie des recueils de poésie écrits pendant la dictature. Son dernier roman "Hello Madame History" a été publié dans les années 80.

Mona Mitropoulos, avec sa soeur Aglaya et quelques critiques de cinéma, ont créé le Ciné Club d'Athènes en 1950 qui deviendra, en 1963, l'Archive du Film grecque. Mona et sa soeur furent, pendant ces années difficiles, les promotrices d'un cinéma de qualité en Grèce. Mona fut élue Présidente, après le décès d'Agaya, et finalement Présidente Honoraire de l'Archive du Film grecque.

Mona Mitropoulos falleció, luego de una enfermedad, el 19 de noviembre de 1999. Había entrado en la escena artística de Grecia a fines de la década del 40 como escritora. En 1962, se estrena su pieza de teatro "Los representantes" en París. En 1966 recibe el Premio nacional de literatura por dos de sus novelas. En los años 70 publica un libro de poesías escritas durante la dictadura. Su última novela, "Hello Madame History" fue publicada en los años 80.

En 1950, Mona Mitropoulos, con su hermana Aglaya y varios críticos de cine, fundaron el Cineclub del Ateneo, que en 1963 se transformó en los Archivos Cinematográficos de Grecia. Las dos hermanas promovieron el cine de autor en sus años difíciles. Luego del fallecimiento de Aglaya, Mona fue nombrada presidente de los Archivos Cinematográficos de Grecia, cargo que en los últimos años desempeñó a título honorífico.

Kitty Vincke

Kitty Vincke est décédée à l'âge de 38 ans. Après des études d'histoire de l'art, de littérature et de cinéma, elle avait commencé à travailler comme stagiaire, en 1991, au Deutsches Filmmuseum. En 1994, elle est devenue directrice et sa programmation était motivée par son désir d'ouvrir le cinéma à un groupe social plus large et d'offrir un forum. Elle a créé deux festivals: "Africa Alive" et "Verso Sud - neues italienisches Kino" et était une spécialiste du cinéma africain et italien. En plus de ses activités au musée, elle a terminé son doctorat en histoire de l'art en 1995 et est devenue conférencière à l'université de Frankfurt et Marburg. La connection entre le cinéma et les autres arts était une ligne directrice dans son travail. Elle a apporté beaucoup au niveau de la recherche théorique à travers les rétrospectives Pier Paolo Pasolini (1996), Michelangelo Antonioni (1998), et Pedro Almodóvar (1998). Son décès représente pour l'équipe du musée une perte énorme tant sur le plan professionnel que personnel.

Kitty Vincke falleció a los 38 años. Luego de sus estudios de historia del arte, literatura y cine, empezó en el Deutsches Filmmuseum en 1991. En 1994, se desempeñó como directora de programación, motivada por el deseo de ofrecer a grupos sociales más amplios un foro de discusión a través del cine. Así creó dos festivales: "Africa Alive" y "Verso Sud - El nuevo cine italiano" y se convirtió en una especialista del cine africano e italiano. Al margen de su trabajo en el Museo, finalizó su doctorado en historia del arte en 1995, y dictaba cátedra en las universidades de Frankfurt y Marburg. El centro de sus preocupaciones fue la relación entre el cine y las otras disciplinas artísticas, que sirvió de marco teórico a la realización de las retrospectivas que fueron dedicadas a Pier Paolo Pasolini (1996), Michelangelo Antonioni (1998), y Pedro Almodóvar (1998). Su fallecimiento representa una enorme pérdida para el equipo del museo, tanto en lo profesional como en lo personal.

Kitty Vincke

(1961 – 1999)

Following a severe illness Dr. Kitty Vincke, the director of the Deutsches Filmmuseum's cinema, passed away at the age of 38. After studying art history, Romance languages and literatures, and film studies in Florence, Munich, and Frankfurt a. M., Kitty Vincke came to the museum as an intern in 1991. In 1992 and 1993 she completed a Volontariat at the museum. During this time she was involved in various exhibitions; in particular, she was responsible for an exhibition of Italian silent film posters. In 1994 Kitty Vincke took over the directorship of the cinema. From the very beginning, her programming selection was shaped by the desire to open the cinema to a wide range of social groups and to offer them a forum. To emphasize this point: within this context, she initiated the festivals "Africa Alive", which will take place next year for the sixth time, and also "Verso Sud - neues italienisches Kino", which had its fifth anniversary this past November. Kitty Vincke was undoubtedly one of the leading experts in African and Italian cinema.

In addition to her involvement with the Filmmuseum, she completed her doctoral studies in art history at the J.W.G. University in Frankfurt in 1995, and she was active thereafter as a lecturer in film history in Frankfurt and Marburg. The connection between film and art was always a significant matter for her. It was she who conceptualized the cinema's important retrospectives of Pier Paolo Pasolini (1996), Michelangelo Antonioni (1998), and Pedro Almodóvar (1998). Her amiability and her interest in people and their histories made the cinema a place of genuine interaction. The cinema's widely varied and well respected programme is greatly indebted to her expertise and skill, as well as to her personality. The death of Dr. Kitty Vincke is an enormous personal and professional loss for the Deutsches Filmmuseum.

*Professor Walter Schobert
and the colleagues of the Deutsches Filmmuseum,
Frankfurt a. M., 2.12.99.*

Le cinéma d'Azerbaïdjan, quelques repères historiques

Ayaz Salayev

Les débuts de l'histoire du cinéma azerbaïdjanais remontent à l'année 1898, quand le Président de la Société Photographique de Bakou, M. A. Michon, a réalisé et projeté des films sur des sujets locaux. Le premier film de fiction en Azerbaïdjan, dans lequel le célèbre comédien Hussein Arablinski a joué, a été tourné en 1916. Dans les années 10 et 20, près de vingt films sont tournés en Azerbaïdjan. Les films du pionnier Abbas Mirza Cahrifzade – "Le hibou", "La légende de la tour de la vierge", "Au nom de dieu", "Seville"- étaient très variés par leur sujet et leur genre (documentaires, mélodrames, comédies, fantastiques, etc.). En 1935, le premier film parlant, "Au bord de la mer bleue" réalisé par Boris Barnet et Samed Mardanov est considéré par Bernard Aizenchitz comme l'un des meilleurs dix films de tous les temps.

Samed Mardanov qui a également réalisé "Les paysans" en 1939, est l'initiateur des recherches sur le langage cinématographique et sur les mythes de la culture nationale.

La fin de la seconde guerre mondiale qui avait porté un coup d'arrêt aux créations filmographiques, est marquée par la sortie de l'un des films azerbaïdjanais les plus remarquables, "Le colporteur des tissus" mis en scène par Rza Takhmassib, version filmée d'une comédie musicale d'Uzeyir Hadjibeyov très populaire en Orient. Les comédies musicales étaient très en vogue dans les années 50 et "Si ce n'est pas celle-ci, c'est une autre" réalisé en 1956, est un chef d'œuvre du genre. Dans les années 60, des films à l'intonation poétique tels que "La standardiste" et "Pourquoi garde-tu le silence?" de Gassan Seidbeyli sont exemplaires de cette tendance apparaissant dans le cinéma azéri à l'époque. Le film "Dans une ville du Sud" (1969) représente l'apogée de cette période au cours de laquelle près de 20 films ont été tournés. Dans ce film, qui est aussi précurseur d'une nouvelle forme de création, la réalité fictive ne se distingue plus du documentaire. Ce réalisme cru a d'ailleurs attiré les foudres de la censure. "La dernière nuit de l'enfance" (1968), "Je me souviens de toi" (1969) et "Le jour est passé" (1971) sont des films qui décrivent l'ambiance de l'époque. Dans la deuxième moitié des années 70, prédominent les films



Premises of the Dovlat Film Fond at Baku

**Dovlat Film
 Fond, Baku,
 Azerbaïdjan**

The history of the Azerbaijan cinema

A brief outline of the most famous filmmakers and films from 1898 to 1992 includes the work of the pioneer M. A. Michon, the appearance of the first fiction film in 1916, the films of Abbas Mirza Cahrifzade during the silent period, the first sound film directed by Boris Barnet and Samed Mardanev ("By the shore of the blue sea," considered by Bernard Eisenschitz to be one of the ten best films of all time), the theoretical work of Mardanev in the thirties, the musical comedies of the fifties, the poetical tendencies of the sixties, the realist films of the late sixties and the early seventies, the historical film of the early eighties, the crisis of identity which marked the films of the eighties, and the political and social films of the post-Soviet period.

The Dovlat Film Fond

When Azerbaijan became an independent state, it already had a national history of cinema, with about 150 fiction features that belonged to the country's culture. When under the control of the Soviet Union, the republics were forbidden to have their own film archives, and archival activity was centered in Gosfilmofond. Negatives had to be sent to Gosfilmofond but the original sound records remained in Baku. The national film studio, Azerbaijanfilm, kept the duplicate negatives. Most of the materials were conserved in these former studios. In 1992, the national film company Azerkinovideo proposed the creation of national archives. Several cinemas had been closed in the economic crisis due to the war, and it was decided to transform the cinema "Galaba" into a national archive of cinema and to transfer the materials kept by the studios to this site. The national archives were created by decree in December 1993 and were registered as Dovlat Film Fond in October 1994.

The collection includes 2170 titles, with a total length of 10,800,000 meters, of which 270 titles are from the national production, among them 29 titles with original negatives, 121 duplicate negatives, 76 titles have the original sound records, others are from master positives. The rest of the collection – nearly 2000 titles – are positive copies coming from the former Soviet center of distribution, which contains the work of world cinema masters such as Eisenstein, Buñuel, Fellini, Dovjenco, Saura, etc. The archives contain about 300 books, 200 periodicals, collections of papers, original scenarios, costumes, film stills, set designs, cameras, projectors, etc. Despite a limited budget, the storage conditions meet conservation standards.

El cine de Azerbaiyán

Una breve reseña de directores y películas célebres de 1898 a 1922 comporta las obras del pionero M. A. Michon, la realización de la primera película de ficción en 1916, las películas de Abbas Mirza Cahrifzade durante el período mudo, la primera película sonora realizada por Boris Barnet y Samed Mardanev ("En la ribera del mar azul," considerada por Bernard Eisenschitz como una de las diez mejores películas de todos los tiempos), los trabajos teóricos de Mardanev en los años 30, las comedias musicales de los años 50, las tendencias poéticas de los años 60, el realismo de los últimos años 60 y primeros de los 70, las

históricas dont le plus marquant est "Nassimi". De nombreux films sur l'état de la société, tel que "Interrogatoire" (1979) qui traite de la mafia et de la corruption, sont également réalisés.



Permanent exhibition

Un nouveau courant cinématographique émerge au début des années 80, avec des films comme "Le grand-père de mon grand-père" (1981), "Les faucheurs de la ville" (1985), "Une autre vie" (1987) qui sont le reflet

d'un état d'esprit marqué par une crise d'identité et un certain scepticisme. A la veille de l'effondrement de l'empire soviétique, un certain nombre de films au ton satirique ou ironique – "Le salaud" (1988), "Un diablotin sous le pare-brise (1988) – sont réalisés. Au début des années 90, plusieurs films sont financés par des producteurs privés et les cinéastes abordent des thèmes politiques. Ainsi, dans "Le témoin" (1990) et "Le piège" (1992), sont analysées les causes sociales des événements tragiques qui ont marqué l'histoire moderne d'Azerbaïdjan.

Le Dovlat Film Fond

Au moment de l'effondrement de l'Union Soviétique, l'Azerbaïdjan, devenu Etat indépendant avait connu une histoire du cinéma, au niveau national, avec environ 150 longs métrages de fiction qui faisaient partie de la culture du pays. Les rétrospectives de films azerbaïdjanais qui ont suivi, lors de festivals internationaux et l'intérêt que les spectateurs ont manifesté pour ce cinéma ont montré qu'il fait partie de l'histoire du cinéma mondial.

A l'époque où le pays était sous la coupe de l'URSS, il était défendu aux républiques soviétiques de mettre sur pied leur propres archives du cinéma et l'activité d'archivage était centralisée au Gosfilmofond d'URSS, devenu par la suite, Gosfilmofond de Russie. L'Azerbaïdjan se vit alors devant la nécessité de créer des archives nationales. Les négatifs des films azerbaïdjanais devaient être remis au Gosfilmofond d'URSS, mais les phonogrammes originaux en Azerbaïdjan restaient à Bakou. De cette manière, les originaux des films étaient "déchirés" en deux parties se trouvant dans deux Etats différents. Par ailleurs, le studio de cinéma "Azerbaïdjanfilm", le studio national d'Azerbaïdjan, conservait des négatifs contretypes. Avant la création du Dovlat Film Fond, la plupart de ces matériaux filmés et autres étaient conservés

dans les anciens studios devenus musée. En 1992, la société nationale de cinéma “Azerkinovideo” s’adresse au gouvernement avec une proposition d’archives nationales du cinéma comprenant l’attribution d’un local approprié. Vu la situation économique critique, due à l’état de guerre, plusieurs salles de cinéma ont été fermées faute de public. On prit alors la décision d’équiper la salle de cinéma “Galaba” (superficie de 3300m², nombre de places 600) pour la transformer en archive nationale du cinéma, avant que les matériaux conservés dans les studios y soient transférés. Les archives nationales ont été créées par décret en décembre 1993 et ont été enregistrées sous le nom de Dovlat Film Fond (Fonds national des films) en octobre 1994.

Depuis sa création, la collection s’est enrichie de 2000 copies positives des films d’exploitation de l’ancien URSS, qui sont gardées dans le centre de distribution dont le bâtiment a été également attribué au Fonds national des films.

Actuellement, la collection comprend 2170 titres, dont le métrage total s’élève à 10.800.000 mètres, dont 270 titres sont de production



Scenes of a 1934 Azerbaijani film by M. Mikayilov

películas históricas de los años 80, la crisis de identidad de las películas de los 80 y las películas de contenido social y político del período pos-soviético.

El Dovlat Film Fond

Cuando Azerbaiyán accedió a la independencia, ya tenía una historia de cine nacional de unas 150 películas de ficción, que conformaban el acervo cultural. En la época de la Unión Soviética, no se permitía a las repúblicas tener sus propios archivos. Toda actividad de archivos estaba centralizada en el Gosfilmofond. Los negativos se enviaban al Gosfilmofond, pero el sonido original permanecía en Baku. Estos materiales fueron conservados en los antiguos estudios de Azerbaijanfilm. En 1992, la compañía nacional Azerkinovideo propuso la creación de los archivos nacionales. Varias salas de cine fueron clausuradas a raíz de la crisis provocada por la guerra, se resolvió transformar el cine “Galaba” en un archivo cinematográfico nacional, y trasladar los materiales recuperados por los estudios a este lugar. Los nuevos archivos fueron creados por decreto en diciembre de 1993 y registrados bajo el nombre de Dovlat Film Fond en octubre de 1994.

La colección comporta 2170 títulos (unos 10.800.000 metros), de los cuales 270 de producción nacional (originales negativos de unos 29 títulos, 121 dup-negs, 76 con bandas de sonido originales, dup-positivos, etc.). El resto de la colección –unos 2000 títulos- son copias provenientes de la distribución soviética e incluyen obras de directores importantes, tales como Eisenstein, Buñuel, Fellini, Dovjenko, Saura, etc. Los archivos comportan asimismo unos 300 libros, 200 periódicos, colecciones papel, guiones originales, guiones publicados, carpetas de producción, fichas de censura, elementos de vestuario, afiches, fotografías, diseños, grabaciones de entrevistas, etc. La colección de cámaras y aparatos de proyección está en plena reconstitución.

El ingreso de las películas se efectúa de acuerdo a normas precisas en materia de descripción del material y de las condiciones físicas en que se encuentra. El productor establece estas fichas de proceso de control técnico, de definición de los trabajos necesarios a su rescate y conservación. Todos los datos se consignan en un catálogo técnico y las películas se preparan para su almacenaje a largo plazo. A pesar de las limitaciones presupuestarias, se procura asegurarles condiciones adecuadas (control

de temperatura media de unos 5 a 10 grados centigrados).

El Dovlat Film Fond organiza conferencias dedicadas a directores de Azerbaiyán. El personal de archivos participa en programas de televisión. Los investigadores y estudiantes universitarios tienen acceso a las colecciones. Los estudiantes secundarios descubren la vida de los archivos a través de visitas guiadas. Las investigaciones llevadas a cabo por el personal de los archivos han llevado a descubrimientos y al rescate de películas poco conocidas de la cinematografía de Azerbaiyán. La FIAF contribuyó de manera decisiva a la realización del proyecto de archivos, y la visita de Paolo Cherchi Usai constituye un primer paso importante hacia la colaboración con archivos de otros países.



Press ads announcing Lumière film projections in 1898

nationale, parmi ceux-ci 29 titres ont des originaux des négatifs, 121 titres ont des négatifs contretypes, 76 titres ont des originaux des négatifs des phonogrammes, d'autres titres sont des masters copies positives. Le reste de la collection -près de 2000 titres- sont des copies positives provenant de l'ancienne collection du centre de distribution qui contient des œuvres des maîtres du cinéma mondial tels que Eisenstein, Buñuel, Fellini, Dovjenko, Saura, etc.

Les archives contiennent près de 300 livres, 200 revues, 500 collections de journaux, 241 originaux de scénarios, 20 scénarios publiés, 100 dossiers comprenant des matériaux sur la production des films, 39 dossiers contenant des documents sur la censure, 117 costumes, 381 posters et 136 jeux de cadres des films, 107 croquis et esquisses de décors, 200 dessins animés, 35 VHS contenant des interviews enregistrés.

Des caméras anciennes (21 pièces) et des appareils de projection, dont la plus ancienne est la caméra Debrie du début des années 20, font partie de la collection. La collecte des matériaux continue à se faire à travers le pays où de nombreux matériaux se trouvent encore dispersés. Récemment, le fonds des négatifs de photographies et la bibliothèque du studio national de cinéma ont été transmis.

Les conditions de réception des films dans le Dovlat Film Fond sont très strictes. Tout d'abord, le film doit être accompagné de l'acte sur son état technique, approuvé par le producteur, ensuite, nous effectuons le contrôle technique de tous les matériaux du film: défauts techniques des négatifs, des phonogrammes optiques, des master copies, la coïncidence des marques d'identification sur des raccords aux normes, la justesse de collage des négatifs, l'état des agents chimiques dans la composition de pellicule. En cas de présence de défauts techniques, l'archive demande une réparation ou effectue les corrections elle-même afin de rendre les matériaux utilisables. Après restauration, les données sont introduites dans le système informatique et les films sont prêts pour la conservation à long terme.

Le Dovlat Film Fond organise des conférences consacrées à l'œuvre des cinéastes azerbaïdjanais. Les collaborateurs scientifiques de l'archive participent régulièrement à des émissions de télévision consacrées au cinéma. Les étudiants de l'Université ont accès à l'archive, des excursions pour les élèves des écoles secondaires sont organisées et le fonds est accessible aux scientifiques pour la recherche. Les recherches menées par les collaborateurs du Dovlat Film Fond ont permis de mettre au jour des films méconnus de l'histoire du cinéma azerbaïdjanais.

Malgré son budget limité, tous les moyens sont mis en œuvre pour

assurer les meilleures conditions de conservation, la température moyenne varie entre 5 et 10°C. La mission de l'archive principale d'Azerbaïdjan est la conservation perpétuelle des matériaux se rapportant au patrimoine cinématographique national et international. La collection continue de s'enrichir alors qu'une rénovation de l'infrastructure en fera un complexe polyvalent. La FIAF a grandement contribué à la concrétisation de ces projets. La visite de Paolo Cherchi Usai représente un premier pas pour l'archive dans sa volonté de collaboration avec les archives des autres pays.

The Dutch National Audiovisual Collection

Hilversum

Report of a Survey

Robert Egeter-van Kuyk

Introduction

Since the beginning of the 20th Century the safeguarding of moving images, and later on sound recordings as well, has been discussed in Holland; these discussions have led to a number of initiatives when the Central Film Archive was established in 1919, to be abolished around World War II, and later in 1947 and following years when a few organisations within and outside Government service started to take care of some parts of the national Dutch production in moving images. These initiatives, though timely and enthusiastic, were not co-ordinated and it was only in 1987 that the four audiovisual archives at national level - the Film Museum, the Government Information Service Film Archive, the moving images and recorded sound archive of NOS radio and television, and the Film and Science Foundation - produced a joint paper on the need to co-ordinate and speed up activities to work at the considerable backlogs in preservation and cataloguing.

One may now have a déjà-vu experience - isn't that something that has already been said in so many countries? Indeed, there are even international recommendations to safeguard the audiovisual heritage and a number of international professional organisations have been for many years specifically working for that purpose, and have in fact greatly increased the public awareness of the importance of recorded sound, television programmes and films, both as documents in their own right and as sources for research purposes. These organisations - IASA, FIAF and FIAT, and the International Council on Archives - and their regional counterparts like SEAPAVAA in the Pacific and S.E. Asia, have also produced a number of most useful publications to streamline and guide audiovisual archiving.

Le patrimoine audiovisuel national hollandais: enquête

Depuis le début du siècle, la sauvegarde du patrimoine cinématographique représente une préoccupation majeure aux Pays-Bas. En 1987, les quatre archives audiovisuelles nationales - le Film Museum à Amsterdam, l'Archive du film du Service d'information du gouvernement, l'Archive de l'image et du son de la Radio et Télévision NOS et la Film and Science Foundation - ont rédigé ensemble un document dans lequel était reconnue la nécessité de coordonner et d'accélérer les actions en faveur de la conservation et du catalogage du patrimoine. Le premier pas important dans ce sens fut l'établissement d'un inventaire et la réalisation d'une enquête au niveau national, dont les résultats ont été présentés en septembre 1999, au Président du Conseil de la Culture à Amsterdam. L'analyse portait sur les points suivants:

- l'origine et l'importance des collections,
- l'existence possible de sous-collections (par support, contenu, ancienneté),
- le système de catalogage et les modalités d'accès public,
- l'état de la conservation et des restaurations,
- l'importance culturelle et historique des collections et des sous-collections,
- les besoins en matière de ressources financières et d'assistance.

Le résultat de cette enquête a été qualifié d' "Instructif et terrifiant à la fois". Pour la première fois, le patrimoine est inventorié et quantifié. Les retards sont identifiés. Ce projet a également permis d'évaluer l'ampleur du problème et de l'investissement nécessaire. Dans la conclusion, les priorités suivantes ont été identifiées: nécessité d'une meilleure coordination entre les archives et la nécessité d'une planification des besoins en matière de conservation, restauration, catalogage et acquisition. L'importance des programmes de formation pour le personnel des archives audiovisuelles est également soulignée. Cette étude devrait permettre à la politique de conservation du patrimoine audiovisuel aux Pays-Bas et à l'archivage en général de progresser.

Yet the matter proved to be too vast, or perhaps too elusive to lead to effective action on the short or middle term. The same has applied for a long time to the Dutch situation, albeit that the quantities and institutions involved are of a different order than the worldwide issue. In Holland, too, the question was - Allright, but what are we really looking at? Fortunately the political winds started blowing from the desired direction when in 1997 three out of the four national archives - the Film Museum remaining essentially a museum rather than an archive service - were merged into the Netherlands Audiovisual Archive, a foundation subsidised by Government. NAA was given among other things the mandate to make a national infrastructure for audiovisual archiving, and obviously this meant that it needed to inventorise the 'state of the nation' in audiovisual archiving.

Inventory

This then has now been done. The actual inventory has started in early summer 1998, and the report on the findings has been presented on September 16, 1999 to the chairman of the Council for Culture, at the KLM Headquarters in Amstelveen, Holland. This may strike some as an odd location, but KLM with its long and distinguished history in commercial aviation has set an example to other commercial enterprises by taking good care of its film and video heritage and in fact doing, unbidden, exactly what one would wish every institution would do! The inventory has focussed on the following issues:

- the origins and size of the collections;
- the existence of possible subcollections according to physical carrier, content or age;
- the system and extent of cataloguing and of public access;
- status of conservation and preservation;
- the relative cultural and historical importance of the collections and/or subcollections;
- needs for support and advice.

Though all questions are relevant, perhaps the most relevant is the penultimate because there, really, the curator answering the questionnaire has to give an objective priority to his collection(s). The project has used for this purpose the categories that had been used earlier in Holland, when the nationwide *Delta Plan for the Preservation of Culture* was presented around 1990. These categories are:

A: unique and irreplaceable materials

B: materials that belong the core collection

C: materials that have to be conserved for reference purposes

D: materials that do not belong in the collection

In the end, the fourth category was found not to be sufficiently important to be included in the inventory. This approach to establish the relative priorities of the collections has been acceptable throughout the field, except for the Film Museum that followed in this and other quantitative matters its own views and calculations. Though the questionnaire was generally seen as a 'tough one', the nature of the issue did not really allow an easier approach, and the project has been grateful to all respondees that appreciated this point. This applies more in particular to the regional audiovisual archives in the provinces of Groningen, North-Brabant, Frisia, Zeeland, Overijssel and Limburg, their counterparts in North-Holland and South-Holland, Guelders, Utrecht, Flevoland and Drenthe, and umbrella organisations for the industrial heritage, regional broadcasting organisations and university archives that have so much contributed to its success.

The questionnaire has been sent to 2,700 addresses of which 1,100 have replied. Of those who have replied 576 completed the questionnaire and around 500 did not, explaining i.a. that their collections had been transferred, are too small to be of importance, that they lacked time to participate, etc. Though the effective response has only been 21%, this, and the information gained from the non respondents has still enabled the project to gain a good understanding of the state of affairs, on the one hand at the national institutions (Film Museum and Netherlands Audiovisual Archive), on the other hand at the regional audiovisual archives and at the other archives that, for want of a better heading, have been labelled "Other collections".

Results

As the chairman of the Council for Culture said in his acceptance speech, the results of the inventory have been both enlightening and frightening. Now, in 1999, *for the first time ever*, the national audiovisual heritage of the Netherlands has been inventorised, quantified, prioritised and backlogs have been identified. That is enlightening, and provides an excellent starting point for a new *Delta Plan for the Preservation of the Audiovisual Heritage*, as well as to establish a national fund for audiovisual preservation that would, in UK terms, act as a charity.

The frightening part is the sheer size of the problem and the amount of funding that is necessary to make up the *existing arrears* - in particular if one realises that new arrears are created every day again as long as there is no mechanism to prevent them from happening. The Dutch national audiovisual collection in moving images and recorded sound is calculated at 830,000 hours and preserving it would cost today DFL 371,600,000 (at US\$1 = DFL 2.10 this would be US\$ 176,952,380). The inventory report contains a detailed justification of the cost and levels of preservation and of the fees to

Encuesta: la colección nacional audiovisual holandesa

Desde comienzos del siglo XX Holanda se ha ocupado de la salvaguardia de su patrimonio cinematográfico. En 1987, los cuatro archivos audiovisuales que trabajan a nivel nacional (el Film Museum, el Archivo Fílmico del Servicio de Información Gubernamental, el Archivo Audiovisual y Sonoro de la Radio y Televisión NOS y la Fundación de Cine y Ciencia) elaboraron un documento en el que se ponía de manifiesto la necesidad de coordinar y acelerar las acciones relativas a la conservación y catalogación del patrimonio.

El primer paso importante se ha dado con la puesta en marcha de un inventario y una encuesta nacional cuyos resultados fueron presentados el 16 de septiembre de 1999 al presidente del Consejo para la Cultura en Amsterdam.

Los puntos analizados eran:

- el origen y tamaño de las colecciones,
- la existencia de posibles subcolecciones, por soportes, contenidos y antigüedad,
- el sistema de catalogación y el alcance del acceso público,
- el estado de conservación y preservación,
- la importancia cultural e histórica relativa de las colecciones y/o subcolecciones,
- las necesidades de apoyo y asesoramiento.

Los resultados de la encuesta han sido definidos por el presidente del Consejo de Cultura como "instructivos y aterradores:" por primera vez el patrimonio audiovisual holandés ha sido inventariado, cuantificado, priorizado y los atrasos históricos han sido identificados. Por otra, se ha dado a conocer la dimensión real del problema y el alcance de la inversión económica necesaria.

Las conclusiones se centran en la exigencia de coordinación entre los archivos, la planificación de las necesidades de preservación, catalogación y adquisiciones y en la importancia de los programas de capacitación para personal de archivos audiovisuales y sonoros.

El estudio, en suma, constituye un importante paso adelante de la política de preservación del audiovisual en Holanda y de las actividades de archivos en general.

hour calculation, but this would be too much detail for the present survey.

The national collection has been divided over the following groups (in hours)

	NAA	Film Museum	Regional Collections	Other Collections
<i>Film</i>	41,300	34,000	600	35,400
<i>Video</i>	126,800	0	1,200	90,300
<i>Sound</i>	370,000	0	1,000	132,600
<i>Total</i>	538,100	34,000	2,800	258,300

Divided over the categories A through C the collection looks as follows (in hours)

	Category A	Category B	Category C
<i>Film</i>	3,583	27,920	32,062
<i>Video</i>	5,067	42,074	97,463
<i>Sound</i>	17,111	157,971	243,067
<i>Total</i>	25,761	227,965	372,662

It will be noticed that there is a difference between the grand totals of the first summary (around 830,000 hours) and the second one (around 626,000 hours). This is due to the absence of the Film Museum in the second summary and the exclusion of irrelevant materials in category D.

NAA puts 3% of its collections in A, 30% in B, around 44% in C and the remainder in D. Out of its 418,000 hours 20% has to be preserved.

The Film Museum has indicated that it will have preserved 26% of its nitrate film collection by the end of 2000, when around 1,7 million meters remain to be preserved at the cost of DFL 26,000,000. Out of the acetate film collection of 45 million meters 1,6 million meters has to be preserved at DFL 28,000,000. It also earmarks DFL 7,000,000 for cataloguing and digitalisation.

The regional audiovisual archives put 7% of their film collections, 1% of their video collections and nothing of their recorded sound collections in A; 47% of the films, 10% of the videos and 16% of the sound recordings are in B; 46% of the films, 89% of the videos and 84% of the sound recordings are in C or D. Small wonder then that if 78% of the films need to be preserved, virtually all sound recordings (98%) have to be preserved as well as a relatively modest 65% of the video recordings.

The rather diverse group labelled 'Other Collections' holds i.a. important national and regional broadcasting archives. Here, 6% of the films, 3% of the videos and 5% of the sound recordings are in A, while 41% of the films, 23% of the videos and 36% of the sound

recordings are in B. This leaves 51% of the films, 74% of the videos and 59% of the sound recordings in C or D.

Preservation of the materials that qualify for that action has been calculated while keeping in mind that the preserved documents must be available for consultation and re-use. Obviously there would be cheaper ways of preservation, but all of those would in effect mean that an audiovisual document is indeed preserved, but unfortunately is not available for re-use. That would be an inadequate approach. The total amount for preservation may then be subdivided as follows.

NAA	DFL	201,900,000
Film Museum		54,000,000
Regional Collections		3,800,000
Other Collections		111,900,000
Total	DFL	371,600,000

Category A	DFL	14,600,000
Category B		121,900,000
Category C		181,100,000
Total	DFL	317,600,000
		(excludes Film Museum)

Not only preservation has been studied; the respondees also reported that there is an acute shortage of appropriate storage areas with controlled temperature and humidity levels. These only exist in the provinces of Groningen and North-Brabant, and will be in existence in the course of 2000 in Zeeland and Limburg. Everywhere else the conservation conditions range between barely acceptable and fully unacceptable.

Finally, but certainly not least on the list of priorities, virtually all respondees indicated that they are in need of better training opportunities, advise regarding the setting up and managing of audiovisual collections, co-operation with other, similar collections in acquisition policies, in preservation and conservation, and in the systems of cataloguing and referencing.

Conclusions

If government and business contribute to the intended National Audiovisual Preservation Fund, as both KLM and the chairman of the Council for Culture have underlined, it would still be unlikely that any time soon the 600-odd audiovisual archive services in Holland are to receive in their morning mail a letter telling them that DFL 371 million has been found, and could they please submit their preservation projects. The national institutions have already worked out their respective four year plans that cover preservation,

cataloguing, acquisition by priority, but the smaller collections have not. They will first have to seek co-ordination and co-operation among themselves, and here the rôle of the regional audiovisual archives and their counterparts (depending on the particular province) may be a crucial one. Obviously, since they exist and are experienced, they could effectively co-ordinate the various individual projects within their regions and present them as a total regional project. That co-ordination will also imply consultation of the national institutions, as well as of the National archive branches in each province, insofar as they develop into more regionally oriented services. The Royal Association of Archivists has started a year or two ago a Regional Working Group for Audiovisual Archiving, known under its Dutch initials NORAA, that already offers itself as an instrument to take up exactly that responsibility. They do now have a solid base to work on.

Some other co-ordinating activities have already been started. One priority area for NAA and Film Museum is the creation of a common standard of cataloguing, a common core thesaurus and eventually a common data bank for audiovisual media. This activity takes into account the foreseeable consequences of digitalisation, both for recent and for historical audiovisual documents. Third parties will be invited to participate in this project so as to develop a truly national audiovisual archives data bank that may at the end of the day provide users with references to other archival data banks in the country, though it is realistic to observe here that this is not to be achieved within a fortnight or so. A start has been made with the professional education and training of audiovisual archivists when an educational institution known by its Dutch initials GO, submitted a project for specialist training in physical handling, preservation, inventoring and cataloguing of audiovisual materials. This project is supported financially i.a. by the Association and has also the support of the major archiving institutions. The Dutch Archive School in Amsterdam has scheduled to start in autumn of 2000 a pilot course at middle and higher level that will be designed to complement the GO training course, and is i.a. based on the UNESCO RAMP Study 'Curriculum development for the training of personnel at moving images and recorded sound archives'. Following the start of formal training courses one further development will be to establish qualification requirements and proper job description guidelines for personnel working in audiovisual archives.

The 1999 inventory report gives an important and sustained momentum to audiovisual archiving in the Netherlands and therefore to archiving in general, as its effects reach well beyond the immediate issue of preservation itself.

El Poder Ejecutivo decretó patrimonio cultural de la nación al archivo de Cinemateca uruguaya

Con el declarado “propósito de proteger aquellos bienes culturales que representan un importante valor patrimonial”, el Poder Ejecutivo, con la firma del Presidente Julio María Sanguinetti y el Ministro de Educación y Cultura, Prof. Yamandú Fau, declaró el martes 5, “Monumento Histórico al Archivo Fílmico perteneciente a Cinemateca Uruguaya, que en la actualidad asciende a once mil quinientos títulos”. La resolución gubernamental establece en sus considerandos la convicción de “que preservando este acervo documental se rescata para el patrimonio cultural un testimonio de singular importancia en lo nacional con trascendencia internacional”. La carencia de un marco de protección legal en el Uruguay a los archivos fílmicos, que en varias instancias fue objeto de reclamación por la Cinemateca, es tomada en cuenta por la resolución gubernamental, al señalar expresamente “que la ausencia de un marco específico de protección sobre el manejo y la conservación de imágenes en movimiento, impone la declaratoria como preservación de este valioso material.” La salvaguarda abarca todo el material fílmico de Cinemateca Uruguaya, nacional e internacional, al expresar el texto del Poder Ejecutivo “que el archivo fílmico está compuesto por más de once mil quinientos títulos de los cuales dos mil trescientos son uruguayos, acrecentándose paulatinamente con nuevas adquisiciones siendo catalogados conforme a las Normas Internacionales (FIAF-Fédération Internationale des Archives du Film).” Cinemateca Uruguaya por su parte ha enfatizado el hecho de tratarse de un primer reconocimiento nacional al valor patrimonial y cultural de las imágenes en movimiento en el Uruguay. El Estado uruguayo, por esta resolución, adhiere a las recomendaciones de UNESCO e inicia la actualización de los marcos legales en la materia. Al respecto, Cinemateca Uruguaya señala que la institución ha redactado en el pasado reciente un anteproyecto de ley sobre derechos y obligaciones de archivos fílmicos en nuestro país que sigue los lineamientos internacionales y atiende puntualmente las especificaciones de la UNESCO. Ese marco legal deberá atender la existencia en el Uruguay del Archivo Nacional de la Imagen-SODRE y de Cinemateca Uruguaya, y la presente resolución del Poder Ejecutivo es un avance importante y consistente.

Montevideo - Cinemateca Uruguaya

Film Collections declared Cultural Heritage by Government in Uruguay

In October 1999, the Uruguayan government declared the Film Archive of Cinemateca Uruguaya to be an Historical Monument. The clauses of the decree establish the conviction that by “preserving this documentary property we can save a record of singular national importance with international relevance.” The protective measure establishes that “the Film Archive contains over 11.500 titles of which 2.300 are Uruguayan, and is catalogued in accordance with the international FIAF norms.” For the first time, the historical and cultural value of the motion pictures in Uruguay are acknowledged. Through this decree the Uruguayan State implements the recommendations of the UNESCO. This legal framework will have to take into account the existence in Uruguay of the National Image Archive-SODRE and the Cinemateca Uruguaya.

Les collections cinématographiques déclarées patrimoine national par le Gouvernement d'Uruguay

En octobre 1999, le Gouvernement d'Uruguay conférait aux collections de la Cinemateca Uruguaya le statut de monument national. Les clauses du décret se fondent sur la conviction qu'en “préservant cette propriété documentaire, nous pouvons sauvegarder les témoignages d'importance nationale singulière et internationale.” Les dispositions de protection couvrent les productions nationales et étrangères. Elles reconnaissent que “la cinémathèque conserve plus de 11.500 titres, dont 2.300 uruguayens, et que le catalogage se fait dans le respect des normes internationales de la FIAF” Il s'agit de la première reconnaissance formelle de la valeur historique et culturelle du cinéma en Uruguay. Par ce décret, l'Etat d'Uruguay applique les recommandations de l'UNESCO. Ce cadre juridique reconnaît l'Archive Nationale de l'Image-SODRE et de celle de la Cinemateca Uruguaya.

Luis Buñuel: la memoria de un hijo del siglo

Valeria Ciompi

“Las películas son de un material poco durable. Dentro de cincuenta años, si todos calvos, ellas, hechas polvo.”

Luis Buñuel



Luis Buñuel en 1962

Madrid - Filmoteca Española

La cita, extraída de uno de los mejores libros que existen sobre el cineasta, “Las conversaciones con Buñuel” de Max Aub, nos da una pista acerca de cuál es, sin duda, la mejor manera de conmemorar el centenario del nacimiento de un cineasta, artista singular, que realizó su obra entre la España (y la región de Aragón) que le vio nacer y que proporcionó el humus vital, histórico y literario que recorrería su obra, la Francia cuna y escaparate de las vanguardias que nutrieron y se nutrieron de su inquietud y que cobijaría sus últimas libertades creadoras, y el México que fue mucho más que la patria del exilio y en el que realizó la parte más sustancial de su carrera.

En el libro mencionado -un mano a mano entre dos hombres con una trayectoria muy cercana- se encuentran algunas de las claves para aproximarse a un recorrido artístico y personal sumamente complejo. En efecto, más que en otros escritos del y sobre el autor de *Viridiana*, en estas “Conversaciones” Buñuel habla con la confianza y la intimidad que le proporciona la afinidad con el amigo y compañero de toda una vida, y ambos atribuyen al cine un valor único. “Hemos sido la única generación, o por lo menos la primera, que se ha educado en el cine. La de ahora crece con la televisión, que es otra cosa. Las anteriores, con los folletines.” Cuando llega la necesidad creadora, el cine se plantea como la forma de expresión más innovadora que tienen a su alcance, “...porque ver las cosas, nosotros hemos sido los primeros en verlas”, exclaman al unísono Buñuel y el escritor Max Aub, que estaría también, sin figurar en créditos, detrás de proyectos como *Los olvidados*. La memoria viva de Buñuel está en las películas y en sus documentos. Por ello, las dos iniciativas centrales de este centenario – junto con las publicaciones y las exposiciones, hermosas y documentadas, organizadas dentro y fuera de nuestro país- han sido la recuperación del Archivo Buñuel y la culminación de los trabajos emprendidos hace años por la Filmoteca Española para completar la filmografía del director.

Buñuel, para España, desde España, representa la memoria más accesible de lo que pudo ser una generación de intelectuales y artistas truncada por la guerra. Ese surrealismo “avant la lettre” que ya existía en las acciones rompedoras de un grupo de jóvenes unidos por la vida y el azar, las ideas de un siglo cruento y fértil, ese compromiso ético y esa violencia intelectual que tendría bancos de pruebas tan extremos como las guerras reales, el exilio y las sacudidas políticas, todo ello quedaría reflejado en la obra del cineasta: “El surrealismo parece la única cosa seria de nuestro tiempo”, llegaría a afirmar en su vejez.

El Archivo Buñuel

En 1995 el Ministerio de Cultura adquirió el Archivo Buñuel, constituido por cerca de 9.000 objetos y documentos en los más variados soportes, y entre los que se incluyen:

1600	Fotografías
105	Guiones
519	Cartas
1230	Libros y documentos varios
5000	Recortes de prensa
139	Objetos (premios, trofeos, objetos de uso personal, etc.)

Entre los documentos más destacados figuran fotos de localizaciones de la mayoría de sus películas mexicanas, los guiones anotados de muchos de sus films, cartas de personalidades del mundo de la cultura y del cine (Octavio Paz, Julio Cortázar, Salvador Dalí, José Bergamín, Rafael Alberti, Juan Larrea, Max Aub, Federico Fellini, François Truffaut, Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Jeanne Moreau, Francisco Rabal, Fernando Rey, Jean-Claude Carrière, el vizconde de Noailles, Carlos Saura o Juan Antonio Bardem).

Consideración aparte merecen sus libros. Un rápido recorrido por sus cubiertas da cuenta de la variedad de intereses, la vasta cultura y las preocupaciones y las ideas y temas que plasma en sus películas: desde clásicos de la literatura religiosa, textos sobre psicología, obras emblemáticas del movimiento surrealista y las vanguardias (Breton, Prévert, Aragon, Char, Éluard, Crevel, Cocteau, Cendrars) con dedicatorias personales, textos de cinematografía (Epstein, Kyrrou, Sadoul, Aristarco), obras de autores exiliados españoles (Aub, Larrea, Rubia Barcia, Moreno Villa), etc.

Por deseo expreso de Buñuel y su familia, este Archivo ha sido adscrito a la Filmoteca Española y depositado en parte en la Residencia de Estudiantes. En esta institución, creada en 1910 y hoy día Fundación dedicada a la difusión de lo que se conoce como “La Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)”, residió Buñuel entre 1917 y 1924. Lugar de encuentro privilegiado de intelectuales españoles en los primeros decenios del siglo, la Residencia contó con huéspedes como el propio Buñuel, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Rafael Alberti, así como personajes que serían motores fundamentales para la creación ajena como el ya nonagenario Pepín Bello, al que todos los testimonios reconocen la paternidad de algunos de los hallazgos del *Perro andaluz*, así como de temas centrales del surrealismo español.

El Archivo Buñuel está ahora siendo digitalizado en su totalidad para permitir el acceso al público tanto en la Filmoteca como en la propia

Luis Buñuel: *The Memory of a Son of the Century*

Buñuel emphasized the importance of belonging to the first generation educated with cinema. The celebration of the Centenary of his birth (1900-1983) revolves around his films and the documents and memories he left. The Filmoteca Española has completed the project which began in the 80s of collecting screening and preservation prints of the 37 films he directed and produced. Throughout the year 2000, his films will be shown at the Cine Doré and will be introduced by Buñuel's friends and collaborators as well as by those artists and intellectuals who have recognised his influence in their work.

The other central project of the centenary has been the acquisition of Buñuel's personal Archive by the Spanish Ministry of Culture. This collection, comprised of 1600 stills, 105 shooting scripts, 519 letters, 1230 books and various documents, 5000 press clippings and 139 objects (prizes, artifacts, etc.) is now kept by the Filmoteca Española and a part of it has been deposited at the Residencia de Estudiantes -the cultural institution where Buñuel spent his early years (1917-1924) and where he met Dalí, Lorca and other intellectuals and artists of the time. All the documents have been scanned and are currently being catalogued so that they will soon be accessible to researchers through the Internet.



Gaston Modot en *L'âge d'or*, 1930

Luis Buñuel : la mémoire d'un fils du Siècle

Buñuel soulignait l'importance d'appartenir à la première génération de réalisateurs formée au cinéma par le cinéma. La célébration de son centième anniversaire (1900-1983) se fait autour des films, documents et souvenirs qu'il a laissés. La Filmoteca Española a achevé son projet datant des années 80 de réunir des copies de conservation et de projection des 37 films produits et dirigés par Buñuel. Durant l'année 2000, ses films seront montrés au Ciné Doré et présentés par ses amis et collaborateurs directs, ainsi que par des artistes et intellectuels ayant reconnu l'influence du cinéaste sur leur travail.

Un autre projet important de ce centenaire fut l'acquisition par le Ministère de la culture espagnol des archives personnelles de Buñuel. Cette collection comprend 1600 photos, 105 scénarios de tournage, 519 lettres, 1230 livres et documents divers, 5000 coupures de presse, ainsi que 139 objets (trophées, appareils, etc.) qui sont désormais conservés à la Filmoteca Española et dont une partie a été déposée à la Résidence des Etudiants -institution dans laquelle Luis passa une partie de ses jeunes années (1917-1924)- et où il rencontra Dalí, Lorca et d'autres intellectuels et artistes contemporains. Les documents ont été scannés et font l'objet de mesures de catalogage, ce qui les rendra bientôt accessibles par Internet aux chercheurs.

Residencia y para entrar a formar parte de un proyecto más ambicioso: el “Archivo Virtual de la Edad de Plata de la Cultura Española”.

En el mismo sentido, y también en colaboración con la Residencia de Estudiantes, la Filmoteca Española está procediendo a la recuperación de los archivos personales de otras figuras clave de esa generación, como es el caso de Ricardo Urgoiti, al que próximamente se dedicará también una retrospectiva, una exposición y una publicación. Ricardo Urgoiti, desde la productora Filmófono, daría paso a una interesante experiencia industrial en el cine español y a la que Buñuel contribuiría como Director General de Producción de cuatro películas, entre ellas la mencionada por nuestros colegas de la UNAM, *¿Quién me quiere a mí?*.

En esta fase poco conocida de su carrera (1935-36), Buñuel pondría en práctica su natural capacidad para administrar y organizar, de la que daría buena muestra en toda su producción mexicana. “Urgoiti estaba feliz conmigo porque decía que le ahorra tiempo y dinero”, diría el propio Buñuel.

La filmografía

De los 37 títulos dirigidos y producidos por Buñuel, la Filmoteca Española cuenta hoy con copias de difusión y materiales de conservación gracias a un trabajo de recuperación iniciado en los años ochenta. Una mención especial merece la colaboración con la Filmoteca de la UNAM, con la que se está trabajando en los últimos meses en el tiraje de nuevas copias *lavender*.

Un ciclo de proyecciones programado a lo largo de todo el año, con presentaciones a cargo de colaboradores de Buñuel y personalidades del mundo de la cultura y del cine influidos por su obra, junto con ciclos de proyecciones en las principales ciudades españolas organizados también por las filmotecas de Valencia, Catalunya, Zaragoza, A Coruña y por nuestros colegas de Lisboa completan las actividades de difusión.

El Centenario Luis Buñuel está siendo una experiencia activa que está permitiendo el encuentro con algunas de las personas que le conocieron y colaboraron con él. Se han escuchado, en los diversos encuentros, entrevistas, filmaciones realizadas hasta ahora, anécdotas nuevas y ya conocidas que restituyen la dimensión, difícil de acotar, de una personalidad extraordinaria y coherente. Los testimonios, por ejemplo, de Pepín Bello -cuya lucidez nonagenaria hemos tenido el placer de presenciar tanto en directo como a través de la película de Javier Rioyo y José Luis López Linares *A propósito de Luis Buñuel*-, o de su médico y amigo José Luis Barros, o de la hermana de La Argentinita -quien, setenta años después de asistir al estreno en París de *Un perro andaluz*, preguntaba a los asistentes a una mesa redonda si, entre tantos expertos, alguno habría que pudiera explicarle el sentido de la película- han constituido una experiencia difícil de reproducir.

Su hijo Juan Luis, en un reciente encuentro en la Residencia de Estudiantes, recordaba lo poco que le habrían gustado a su padre todas estas celebraciones y destacaba, una vez más, su capacidad para introducir, incluso en sus películas más comerciales, una crítica a la sociedad burguesa, a las injusticias sociales, a la religión, a la miseria del ser humano. “No me interesan los genios en lo más mínimo si no son personas decentes”. Buñuel fue ambas cosas.

NOTA Las actividades del Centenario Luis Buñuel pueden consultarse en la página web de la Secretaría de Estado de Cultura (www.mcu.es/cine/filmoteca/luis-bunuel) y en la página de la Residencia de Estudiantes (www.residencia.csic.es).

En torno a Buñuel

Salvador Plancarte

Luis Buñuel llegó a México en 1946, aceptando la invitación que le hace el productor Oscar Dancigers para trabajar en la industria filmica, que por entonces aún vive el auge de la llamada *Epoca de Oro*.

En medio de una producción que alcanza las 73 películas y al lado de otros realizadores extranjeros como Antonio Mompelt, Norman Foster, José Díaz Morales, Juan Orol, Miguel Morayta y Fernando Cortés, Buñuel inicia su obra mexicana con *Gran Casino*. Durante las dos décadas siguientes realizará en nuestro país 19 filmes.

La última película hecha aquí por Buñuel fue *Simón del Desierto*, en 1965. La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México se había establecido cinco años antes y desde sus inicios la exhibición y la preservación de la filmografía de Buñuel se hizo recurrente.

Para los archivos cinematográficos, en general, y para nosotros en particular, la búsqueda, rescate y difusión de la obra de Buñuel tiene varias significaciones. Por un lado, confirma el sentido dinámico del acervo; es decir, la obra filmica merece la reconstrucción de su historia y la reunión, lo más exhaustiva posible, de los elementos que permitan un mejor análisis y cuidado: guión, fotografías, entrevistas, carteles, informes de la producción, entre algunos. Por otro, de los autores casi nunca se termina de conocer todo. Contar con la filmografía física completa de un cineasta se propone como un reto, por lo regular, inalcanzable.

En 1997 los técnicos de la Filmoteca de la UNAM se encontraron con un rollo de película conteniendo una versión desconocida del final de *Los olvidados*, que difería de la versión original. En efecto, la crueldad de la última secuencia de esta cinta, hecha en 1950, y que había propiciado desde agresiones en la prensa hasta invitaciones a la censura, eventualmente se podía haber sustituido por un desenlace feliz.

Autour de Buñuel

Luis Buñuel fut invité à México en 1946 par Oscar Dancigers pour travailler dans l'industrie cinématographique qui vivait son époque d'or. Après Gran Casino, il y réalisa 19 films, pour conclure, en 1965, avec Simón del Desierto. La reconstitution de son oeuvre, entreprise en 1987, offre des surprises. En 1997, les techniciens de la Filmoteca de la UNAM découvrirent une bobine contenant une fin inconnue -plus "heureuse"- de Los olvidados. On peut situer la récente mise en valeur de la comédie Si usted no puede yo sí dans le même contexte de redécouverte. Réalisée par

México -

Filmoteca de la UNAM

Julián Soler en 1950, Buñuel en avait écrit le scénario avec le couple Alcoriza. Le chapitre mexicain se termine avec Simón del desierto tourné dans le village de Taxhdo, dans l'Etat de Hidalgo. Cette année, la Filmoteca de la UNAM a récupéré et installé la colonne de Simón del desierto à l'entrée de ses nouveaux locaux à México. Cette pièce du décorateur Jesús Bracho mesure 1,50 x 1,30m et pèse plus de 2 tonnes.

Buñuel notes

In 1946 Luis Buñuel was invited by Oscar Dancigers to work in Mexico. He began his great Mexican period with Gran Casino, directed 19 films, concluding with Simón del Desierto in 1965. The restoration of Buñuel's work begun in 1987 and offered some surprises. In 1997, the technicians of the Filmoteca de la UNAM discovered a reel containing an unknown "happier" ending of Los olvidados. We may situate the reappraisal of the comedy Si usted no puede yo sí, in the same context of rediscovering. Directed by Julián Soler in 1950, Buñuel wrote the scenario with the Alcoriza couple. The Mexican chapter of Buñuel was completed with Simón del desierto in the village of Taxhedo in the State of Hidalgo. In February of this centennial year, the Filmoteca de la UNAM repaired and transported the column of Simón del desierto to México. This work by the decorator Jesús Bracho, about 1.50 by 1.30 meters and weighing more than 2 tons, has now been set up at the entrance of the new offices of the Filmoteca de la UNAM.



Recuperación e instalación de la columna de *Simón del desierto* de Luis Buñuel en la Filmoteca de la UNAM, México

Las posibles interpretaciones de este segundo final están siendo analizadas por los archivos cinematográficos e investigadores que han conocido el hallazgo; por nuestra parte seguimos hurgando en los puntos poco valorados de Buñuel.

Por ejemplo, en función de los actos que celebran el centenario de este cineasta se logró armar un programa de exhibiciones que permitieran hacer un reconocimiento retrospectivo, incluyendo *¿Quién me quiere a mí?*, una de las películas cuya producción dirigió Buñuel en la España de 1936, luego de los cuatro años de estigmatización dejada por *Las Hurdes*.

En el mismo contexto puede verse la menospreciada comedia *Si usted no puede yo sí*, realizada por Julián Soler en 1950 y cuyo guión elaboró Buñuel en colaboración con el matrimonio Alcoriza en ese mismo año.

Si usted no puede yo sí, es un ejemplo de las mudanzas forzadas por los criterios. En el caso de Buñuel se disminuye lo que no le pertenece como realizador y la exclusión de sus empeños como argumentista o productor son un desacierto que apenas estamos aprendiendo a corregir. Para facilitar dicha tarea la Filmoteca de la UNAM ha protegido la obra con un internegativo y copias de proyección.

El capítulo mexicano de Buñuel se cierra cuando en el país se asoma el endurecimiento gubernamental frente a la crítica cultural y la disidencia política. En 1965 el cine nacional languidece no en términos de cantidad –120 filmes aproximadamente–, sino de la calidad. Westerns a la mexicana, comedias pretendidamente eróticas y melodramas juveniles dominaban la cartelera.

Buñuel dirige *Simón del desierto* en Taxhdo, un pequeño pueblo del municipio de Ixmiquilpan, en el Estado de Hidalgo, 200 kms. al norte de la Ciudad de México. La película resulta una historia de tentaciones que intentan corromper a la virtud. El anacoreta *Simón*, interpretado por Claudio Brook, sostiene su continencia desde lo alto de una torre estrecha. ¿Analogía de los eternos combates entre vocación de pureza y placer?, ¿prédica retórica sobre la castidad?, ¿Eros contra Thanatos?, la obra, de solo 45 minutos de duración, deberá ocupar más espacio en la revisión del trabajo de Buñuel.

Mientras tanto, la Filmoteca de la UNAM quiso que los vestigios de la última película de Buñuel en México no se perdieran del todo. En febrero de este año trasladó el capitel de la columna que sirvió de habitación y púlpito a *Simón del desierto*. La pieza, de dos toneladas de peso y dimensiones de 1.50 por 1.30 metros, que había permanecido literalmente abandonada en un sembradío y cuya construcción estuvo a cargo del escenógrafo Jesús Bracho, colaborador también de Buñuel en *La joven* y *El ángel exterminador*, fue colocada en la entrada principal de nuestras nuevas instalaciones en la Ciudad Universitaria.

Book Reviews

Paolo Cherchi Usai

Henri Bousquet, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma. Catalogue 1915-1916-1917-1918*

Plein Chant à Bassac (Charente): Éditions Henri Bousquet, 1999. 204 pages, ill., ISBN 2-950-7296-6-5; ISBN 2-950-7296-5-7 (complete edition)

With the fifth instalment of Bousquet's monumental filmography, the author tackles the second major period in the activity of Pathé from World War I to 1927. Any praise for such an imposing endeavor, and the persistence with which Bousquet has managed to fulfill his commitment up to this point, would be at the same time insufficient and redundant. Clearly, we are witnessing the progress of one of the most audacious projects ever attempted in the reconstruction of a reliable inventory of the films produced during the early period, something which undoubtedly deserves the gratitude of film historians and archivists. No serious library in this field could exist without these volumes.

Because of the enormity of the task, some problematic side-effects are now becoming apparent. This is particularly evident at the end of this volume, where Bousquet has succumbed to the gentle pressure of friends and colleagues (as he admits in the preface) by including titles of Pathé films produced in foreign countries such as Italy, Russia, and the United States, Germany and the Netherlands. As much as this is a welcome addition to the catalogue, this list is bound to confuse the reader, as it does not organize the inventory by country. I do know, for example, that *L'haim* (Catalogue number 4088, March 1911, page 170 of the book) was produced in Russia, but only because I was aware of this title and had included it in a filmography of Russian cinema published by the Pordenone Silent Film Festival in 1989. Other readers may not be so fortunate, and find themselves at a loss. Similarly, the index of titles at the very end of the volume is divided into four sections, and the rationale of their organization may not be immediately clear. With the further inclusion of another section dedicated to corrections and additions to the previous volume, it becomes evident that consulting the filmography as a whole is becoming a task as challenging as the compilation of the filmography itself. One wonders if it would have been preferable to keep all this supplemental material for a separate volume, once the basic chronology had been established.

Being the editor of a roughly similar project dedicated to D.W. Griffith, I am well aware that there is no satisfactory answer to all questions. The more you try to do, the more you are going to find

Henri Bousquet, De Pathé Frères à Pathé Cinéma. Catalogue 1915-1916-1917-1918 (édition complète). Avec la cinquième partie de cette filmographie monumentale, Bousquet saisit à bras le corps la deuxième période majeure de l'activité de Pathé, de la première guerre mondiale à 1927. Clairement, nous sommes témoins du progrès d'un des plus audacieux projets jamais entrepris dans la reconstitution d'un inventaire fiable des films produits durant la première période, un projet qui, sans aucun doute, mérite la gratitude des historiens et des archivistes. Aucune bibliothèque digne de ce nom ne peut se passer de ces volumes.

Henri Bousquet, De Pathé Frères à Pathé Cinéma. Catalogue 1915-1916-1917-1918 (edición completa). Con la quinta parte de esta filmografía monumental, Bousquet se lanza de lleno en la segunda época de mayor auge de las actividades de Pathé, desde la primera guerra mundial hasta 1927. Se trata claramente de uno de los emprendimientos más audaces de reconstitución de un inventario fiable de películas producidas durante la primera época y de un proyecto que sin duda merece la gratitud de los historiadores y archivistas. Estos volúmenes no pueden faltar en ninguna biblioteca que se respete.

yourself in trouble. One cannot help but feel some sort of solidarity towards the author, given the many dilemmas involved in his project. Our wishes for its successful completion are matched by the hope that the complete work will eventually be available in an electronic database form with a free search capability throughout the entire text, so that its user is not forced to browse through several volumes before finding the necessary information. I am confident that this, too, is very much in Bousquet's plans. (*Paolo Cherchi Usai*)

Jeanine Basinger, *Silent Stars*

New York: Alfred A. Knopf, 1999. 498 pages, ill., ISBN 0-679-43840-8 (cloth)

Jeanine Basinger, Silent Stars. New York: Alfred A. Knopf, 1999. 498 pages, ill., ISBN 0-679-43840-8. A quelques exceptions près, le phénomène de la starification au cinéma a reçu peu d'attention dans le domaine de la recherche durant la dernière décennie. D'une prose aussi claire que le crystal et d'une argumentation lucide, le livre de Jeanine Basinger constitue un aperçu sur ce sujet, parlant, en trente chapitres, des célébrités telles que Mary Pickford, Rudolph Valentino et Douglas Fairbanks mais aussi négligeant injustement des talents tels que Colleen More, Clara Bow, Mabel Normand et Tom Mix. Basinger est formidable dans sa discussion avec Lon Chaney, un génie de la performance à l'écran qui a été trop souvent relégué dans les catégories du bizarre et du grotesque. Une lecture indispensable comme introduction au cinéma muet.

Jeanine Basinger, Silent Stars. New York: Alfred A. Knopf, 1999. 498 pages, ill., ISBN 0-679-43840-8. Salvo pocas excepciones, el fenómeno del estrellato cinematográfico ha recibido poca atención por parte de los investigadores, durante la última década. Con prosa clara y argumentación lúcida, Jeanine Basinger aborda en treinta capítulos múltiples aspectos de la vida de celebridades tales como Mary Pickford, Rudolph Valentino y Douglas Fairbanks, descuidando sin embargo talentos como Colleen More, Clara Bow, Mabel Normand y Tom Mix. Basinger es formidable en su discusión con Lon Chaney, un genio de la actuación en la pantalla, quien a menudo es reducido a lo extraño y grotesco. Se trata de un libro cuya lectura resulta indispensable como introducción al estudio del cine mudo.

With the remarkable exception of Miriam Hansen and few others, the phenomenon of film stardom has received little attention in the scholarly field during the past decade. This is all the more amazing if one considers the wealth of memoirs and anecdotal history published outside the academia. It is perhaps for this reason that the personalities at the core of Hollywood's golden age have been marginalized to the old-style cinéophile publications. With her crystal-clear prose and lucid argument, Jeanine Basinger has produced a compelling and immensely enjoyable overview of the topic in thirteen chapters dealing with celebrities such as Mary Pickford, Rudolph Valentino and Douglas Fairbanks, but also unjustly neglected talents like Colleen More, Clara Bow, Mabel Normand and Tom Mix. Basinger is at her best in her discussion of Lon Chaney, a genius of screen performance too often pigeonholed in the categories of the weird and the grotesque.

The occasional factual inaccuracies and the absence of important names -especially comedians- such as Lupino Lane or Max Davidson by no means diminishes the value of Basinger's achievement. The author is the first to admit that "it was especially difficult to give up such important names as Wallace Read, Blanche Sweet", Theda Bara and Pearl White: however, this should be seen as an encouragement for other authors to continue along the path drawn by Basinger with such a remarkable sense of historical atmosphere. Not since Kevin Brownlow's seminal work *The Parade's Gone By* has such a lively portrait of the silent era's actresses, actors, and filmmakers, been drawn with such clarity from the collective memory. If I had to put together a bibliography for an introductory course in silent cinema, *Silent Stars* would stand out as one of the few mandatory readings on the subject. (*Paolo Cherchi Usai*)

Yasujiro Ozu, ediciones Textos Filmoteca N°8, edición a cargo de Núria Pujol & Antonio Santamarina, Prólogo de Angel Fernández-Santos, ed. Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, 357p., ISBN 84-482-2287-3

Casas, Ricardo & Dacosta, Graciela, *Diez Años de Video Uruguayo*, ed. GEGA, Auspician Instituto Nacional del Audiovisual, Ministerio de Educación y Cultura, "Fondo Capital 1995", Intendencia Municipal de Montevideo, 1996, 168 p., black & white illustrations, ISBN 9974-39-068-0

Del Moral González, Fernando, *El rescate de un camarógrafo: las imágenes perdidas de Eustasio Montoya*, ed. Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 1997, 80 p., black & white illustrations, summary in English, ISBN 968-7808-22-5

Daney, Serge, *Perseverancia, reflexiones sobre el cine (conversaciones con Serge Toubiana)*, ed. El Amante, (traduction de *Persévérance*, en français, éd. P.O.L., Paris, 1994), Buenos Aires, 1998, 175 p., ISBN 987-99728-2-1

Collective, *First Light*, edited by Robert A. Haller, Anthology Film Archives, New York, 1998, 108 p., ill.

Collective, *Robert Bresson*, edited by James Quandt, Toronto International Film Festival Group, Toronto, 1998, 612 p., ill., ISBN 0-9682969-1-2

1999

1 año de filmoteca (Memoria de actividades 1998), cuardenos de la filmoteca 12, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, 63 p., ill., ISBN 84-482-2039-0

Annali 2, in: *Vent'anni*, 1999, ed. Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 1999, 287 p., ISBN 88-900424-0-0

Archivos de la filmoteca, n° 33, Oct. 1999, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 34 p., ill., ISBN 0214-6606

Cinema e Arquitectura, collectif, ed. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 1999, 250 p., ill., ISBN 972-619-175-0

Coira, Pepe, *Antonio Román, Director de cine*, ed. Xunta de Galicia, A Coruña, 1999, 372 p., black & white illustrations, ISBN 84-453-2601-5

Collective, *The Films of Joyce Wieland*, edited by Kathryn Elder, Toronto International Film Festival Group, Toronto, 1999, 269 p., ill., ISBN 0-9682969-2-0

De la Rosa, Emilio & Martos, Eladi, *Cine de animación experimental en Cataluña y Valencia, La curiosidad de la experimentación*, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, 158 p., ill., ISBN 84-482-2310-1

- de Matos-Cruz, José, *O Cais do olhar, o cinema português de longa metragem e a ficção muda*, ed. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 1999, 332 p., ill., Depósito Legal N° 145.469/99
- Die Deutschen Filme, Deutsche Filmografie 1895-1998, Die Top 100*, CD-ROM, ed. Deutsches Filminstitut - DIF, Frankfurt am Main and Deutsche Kinemathek, Berlin, 1999, ISBN 3-9805865-2-9
- Douin, Jean-Luc, *Bertrand Tavernier*, ed. Festival Internacional de Cine de Donostia, San Sebastián, 1999, 210 p., black & white illustrations, texts in English and Spanish, ISBN 84-88452-15-2
- El nuevo cine francés*, coord. Michel Marie, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, 87 p., ill., ISBN 84-482-2288-1
- Emociones de contrabando, el cine de Aki Kaurismäki*, ed. Carlos F. Heredero, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, 158 p., ill., ISBN 84-482-2289-X
- Godard 1985-1999*, entretien de Jean-Luc Godard avec Serge Daney, textes de L. M. Oliveira, P. Viveiros, K. Jones, M. Gomes, J. Lopes, ed. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 1999, 190p., ill., ISBN 972-619-176-9
- Manuel Costa e Silva*, cat. retrospective: *Amascultura, X Encontros Internacionais de Cinema Documental*, ed. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 1999, 116p. , ill., ISBN 972-619-174-2
- Matuszewski, Boleslaw, *A New Source of History, Animated Photography, What it is, What Should it Be*, ed. Filmoteka Narodowa, Warsaw, 1999, 91 p.
- Nordic Explorations: Film Before 1930*, in: *Aura, Film Studies Journal*, vol. 5, numbers 1/2, ed. By John Fullerton & Jan Olsson, ed. John Libbey, London, Paris, Rome, Sydney, 1999, 280 p., black & white illustrations, ISBN 1-86462-055-2
- Nouvelle Vague*, collectif, L. M. Oliveira, J.-M. Frodon, D. Paini, M. Marie, J. Dorchet, J. M. Grilo, A. de Baecque, F. Truffaut, J. Rivette, M. Cintra Ferreira, ed. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 1999, 524 p., ill., ISBN 672-619-133-5
- Sánchez, Sergi, *Tom Dicillo, el mago de Oz*, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, 64 p., ill., ISBN 84-86889-71-5
- Une autre histoire du 20ème siècle illustrée pour la première fois par les actualités cinématographiques*, coffret de 7 volumes, réalisé avec le concours de Gaumont et du Mémorial de Caen, éd. Gallimard, coll. Découvertes, Paris, 1999, ISBN 2-07-053464-2

2000

Aki Kaurismäki, collectif, N. Sence, P. von Bagh, C. F. Hereders, J. E. Mouterde, filmographie commentée par Aki Kaurismäki, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 2000, 112p., ill., ISBN 972-619-182-3

Archivi audiovisivi europei 1998, un secolo di storia operaia / congrès des archives audiovisuelles européennes 1998, un siècle d'histoire ouvrière, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2000, (translations in English, traductions en français), 292p., ill., ISBN 88-7125-175-X

Daniel C. Narváez Torregrosa, *Los Inicios del cinematógrafo en Alicante 1896-1931*, ediciones Textos Filmoteca N°16, ed. Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, 199p., ISBN 84-482-2342-X

Dickson, W. K. L. and Dickson, Antonia, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*, Facsimile edition, The Museum of Modern Art, New York, 2000, 55 p., ill.

García de Dueñas, Jesús, *El imperio Bronston*, Ediciones del Imán, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, 448 p., ill., ISBN 84-89133-08-5

Gaumont, uma história de cinema, cat. retrospective, ed. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 2000, 80p., ill., ISBN 972-619-182-3

Mikuz, Jure, *Fritz Lang - Sculptures / Nedic, Lilijana, Cinema in the Slovene Painting of the Twenties*, Slovenska Kinoteka, Ljubljana, 2000, 79 p., ill., ISBN 961-90710-5-0

Tejedor Sánchez, Miguel, *Valencia, ciudad de cines, 1940-1950*, (3a edición), ediciones Textos Filmoteca, N°17, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, 212 p., ill., ISBN 84-482-2417-5

Art Conservation: Colecciones papel

Durante muchos años, las colecciones de soporte de papel no han recibido la atención que merecían. El papel es un material relativamente frágil que debe ser conservado en determinadas condiciones de almacenaje a fin de retardar el inevitable proceso de degradación sufrido por todo producto orgánico.

Art Conservation BV es un taller de restauración especializado en objetos de papel y el asesoramiento en materia de sistemas de almacenaje para los distintos tipos de colecciones. Art Conservation goza de una amplia experiencia en la restauración, en Holanda, de colecciones más diversas, para distintos tipos de museos, archivos e instituciones.



Después del tratamiento acuoso, los carteles reciben dos capas muy finas de papel japonés, aplicadas con cola reversible



Una vez reparadas las partes posteriores de los carteles, son controladas del lado anterior

Uno de los grandes proyectos que se están llevando a cabo en los últimos años, es la restauración de la colección de carteles cinematográficos de la filmoteca de Holanda (el Film Museum). Este proyecto es de gran importancia, ya que como documentos de la cultura cinematográfica los carteles son sumamente valiosos.

Estos son de un diseño remarcable y en muchos casos de carácter único, ofreciendo otra manera de acercamiento a las películas. Lamentablemente, los carteles se encontraban en muy mal estado a causa de la utilización de un sistema de almacenaje inadecuado, que sólo había contribuido a la degradación de los mismos. Antiguas reparaciones, en las que se utilizaron adhesivos nocivos para el papel, han sido también la causa de la necesidad urgente de restaurar una gran parte de la colección. El objetivo de la restauración es convertir la colección en accesible y manejable, devolviéndole así la importancia que merece. Una de las técnicas más utilizadas para su restauración es la aplicación de una capa muy fina de papel japonés sobre la parte posterior de los carteles, dando un muy buen resultado para el reforzamiento del papel. Por otro lado, es de gran importancia la manera en que los carteles van a ingresar en el almacén. Art

Conservation toma las medidas necesarias para que ésto ocurra de manera responsable: los carteles son conservados en carpetas de cartón hechas a medida; una hoja de papel transparente entre cada cartel asegura una

mejor protección de los mismos. Todos los materiales utilizados cumplen con las normas de calidad que rigen los materiales utilizados en archivos. Además, Art Conservation asesora sobre las condiciones ambientales más adecuadas para cada tipo de colección.

Otra actividad importante del taller es la restauración de objetos únicos, tales como dibujos, mapas o - uno de los últimos encargos-

gouaches del pintor Karel Appel, conocido por su vinculación con el movimiento CoBrA en los años cuarenta. Antes de ser restaurados, los objetos son sometidos a un minucioso estudio para determinar la mejor técnica a aplicar en cada caso. Estos gouaches ofrecen una interesante problemática pues la pintura presenta un craquelado en la capa superior de la pintura, causado por la técnica utilizada para su realización. Las características de la pintura hacían muy difícil la consolidación del pigmento sin afectar el aspecto visual de la misma. Delante de este reto se ha optado por una técnica innovadora: la aplicación de la cola con la ayuda de un determinado aparato que dispersa la cola como una neblina, lo más fina posible.

Pero aún más importante que la restauración misma, es el correcto almacenaje de las colecciones para su conservación óptima. Art Conservation asesora y realiza grandes proyectos para adecuar las instalaciones de almacenaje a las necesidades de las colecciones. Fotografías y negativos son objetos muy sensibles a las condiciones ambientales, por ello un buen almacenaje en sobres de papel o polietileno y en cajas para de archivos, pueden prevenir daños que ulteriormente serían irreversibles.

Art Conservation se adapta y busca soluciones de acuerdo a las características de cada colección y en relación a su futura función. Sólo adecuando las condiciones de almacenaje se puede ayudar a mantener las colecciones en un buen estado, y darles así la importancia que merecen como bienes culturales.

ART Conservation ad!

Rétrospective Albert Capellani

Les Archives du Film et du dépôt légal du Centre national de la cinématographie et la Cinémathèque française, en collaboration avec Pathé-Archives, l'AFRHC et les Indépendants du Premier Siècle du Cinéma préparent pour 2001 une rétrospective **Albert Capellani** (1874-1931) à la Cinémathèque française assortie de la publication d'un numéro Hors série de la revue 1895.

A cette occasion, certaines restaurations vont être menées. Afin de localiser et de répertorier l'ensemble de l'œuvre du cinéaste nous remercions les affiliés de la FIAF de bien vouloir nous signaler les films d'Albert Capellani en leur possession ainsi que toute documentation associée, écrite, documents iconographiques (photos, affiches), scénarios, etc.

Merci de contacter

- Dominique Païni ou Claudine Kaufmann, Cinémathèque française, 4, rue de Longchamp 75116 Paris (T: +33.1.53.65.74.78 / F: +33.1.53.65.74.65)
- Eric Le Roy, Service des Archives du Film, 7bis, rue Alexandre Turpault 78390 Bois d'Arcy (T: +33.1.30.14.80.54 / F: +33.1.30.14.80.03)

Par ailleurs, un appel à contributions est lancé pour le numéro de 1895 consacré à Albert Capellani, qui sera coordonné par Jean A. Gili, Eric Le Roy et Michel Marie.

Les propositions doivent être faites à :

- Jean A. Gili, 15, rue Lakanal 75015 Paris (T: +33.1.46.45.73.21 / F: +33.1.46.44.13.73)

Pour plus d'informations sur Albert Capellani, voir le site Internet des Indépendants du Premier Siècle du Cinéma : http://www.lips.org/bio_capellani.asp

The Archives du Film et du dépôt légal du Centre national de la cinématographie and the Cinémathèque française in collaboration with Pathé-Archives, AFRHC and the Independants of the first century of cinema, are preparing for 2001 a retrospective in France on Albert Capellani (1874 – 1931) at the Cinémathèque française as well as a monography in the serie 1895.

Several restorations are being undertaken for this event. In order to get the best material and localise all the films concerned of his French and American period, we are asking FIAF colleagues to keep us informed of Capellani's films in their archive as well as associated unique material such as scenarios, stills and posters and memorabilia.

Please contact the following if you have such material in your archive on Albert Capellani

- Dominique Paini or Claudine Kaufmann, Cinémathèque française, 4, rue de Longchamp 75116 Paris (T: +33.1.53.65.74.78 / F: +33.1.01.53.65.74.65)
- Eric Le Roy, Service des Archives du Film, 7bis, rue Alexandre Turpault 78390 Bois d'Arcy (T: +33.1.30.14.80.54 / F: +33.1.30.14.80.03)

We are also calling upon potential contributors to this special monography of 1895, dedicated to Albert Capellani and which will be edited by Jean A. Gili, Eric Le Roy and Michel Marie.

Your proposals should be sent to :

- Jean A. Gili, 15, rue Lakanal 75015 Paris (T: +33.1.46.45.73.21 / F: +33.1.46.44.13.73)

For further informations about Albert Capellani, please consult the Independants of the first century of cinema web site:
[http://www.lips.org \(/bio_capellani.asp\)](http://www.lips.org (/bio_capellani.asp))

\$1000 REWARD

For copy of :

“DER EISENKÖNIG” 1923

Austrian silent film; biographical sketch of Siegmund Breitbart; directed by Max Neufeld; cast: S. Breitbart, E. Neufeld, K. Ehmann, O. Breitbart; drama approx. 1400m, 4 acts; produced by Film Zentrale
or

“SCHMALBART ALS KANN'UTZEN” 1923

Austrian silent film, one reel parody of Eric Jan Hanussen and Siegmund Breitbart; produced by Mondial

Contact: Gary Bart, (USA) 310 471 6980
e mail: go2kanaha@aol.com

FIAF publications available from the FIAF Secretariat
1, rue Defacqz, 1000 Brussels, Belgium

info@fiafnet.org, T: +32-2-538 30 65, F: +32-2-534 47 74

Periodical Publications/Publications périodiques

International FilmArchive CD-Rom

Contains complete data from all volumes (1972 to the present) of the *International Index to Film / TV Periodicals* – almost 300,000 entries from over 300 periodical titles.

Contient l'ensemble des données publiées dans les volumes de l'*International Index to Film / TV Periodicals* (depuis 1972) - presque 300,000 entrées correspondant à environ 300 titres différents.

The CD-Rom also features / Le CD-Rom contient aussi : *Treasures from the Film Archives*, *Bibliography of FIAF Members' Publications*, *Directory of Film and TV Documentation Collections*, *List of FIAF Members*, *Bibliography of Latin American Cinema*.

Standing order (two updates per annum)

450€

Abonnement annuel (deux mise à jour par an)

450€

International Index to Film Periodicals

Published annually since 1972, containing film-related periodical indexing data.

Publication annuelle depuis 1972, contenant l'indexation de périodiques sur le cinéma.

Standing order: 148.74 €

Single order: 1997, vol. 26 (latest published volume): 173.53 €

Back volumes: 1982, 1983, 1986-1996 (each volume): 148.74 €

Journal of Film Preservation (previously FIAF Bulletin)

The Federation's main periodical publication in paper format offers a forum for general and specialised discussion on theoretical and technical aspects of moving image archival activities.

La principale publication périodique de la Fédération, sous forme d'imprimé, offre un forum de discussion - aussi bien générale que spécialisée - sur les aspects théoriques et techniques de l'archivage des images en mouvement.

Published twice a year by FIAF Brussels.

subscription to 4 issues: 45 € / 2 issues: 30€

Publication semestrielle de la FIAF à Bruxelles.
abonnement à 4 numéros: 45 € / 2 numéros: 30 €

FIAF Directory/Annuaire de la FIAF

Brochure including the complete list of FIAF affiliates and Subscribers published once a year: 4.96 €

Brochure contenant la liste complète des

affiliés et des souscripteurs de la FIAF publiée une fois par an: 4.96 €

General Subjects / Ouvrages généraux **Manuel des archives du film / A Handbook For Film Archives**

Manuel de base sur le fonctionnement d'une archive de films. Edité par Eileen Bowser et John Kuiper.

Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper.

FIAF 1980, 151p., illus., 29.50 € (either French or English version)

50 Years of Film Archives/50 A ns d'archives du film 1938-1988

FIAF yearbook published for the 50th anniversary, containing descriptions of its 78 members and observers and a historical account of its development.

Annuaire de la FIAF publié pour son 50^{ème} anniversaire, contenant une description de ses 78 membres et observateurs et un compte-rendu historique de son développement. FIAF 1988, 203p., illus., 27.76 €

Rediscovering the Role of Film Archives: to Preserve and to Show

Proceedings of the FIAF Symposium held in Lisboa, 1989. FIAF 1990, 143p., 30.99 €

Technical Subjects / Ouvrages techniques **Technical Manual of the FIAF Preservation Commission / Manuel technique de la Commission de Préservation de la FIAF**

A user's manual on practical film and video preservation procedures containing articles in English and French.

Un manuel sur les procédés pratiques de conservation du film et de la vidéo contenant des articles en français et en anglais.

FIAF 1993, 192p., 66.93 €

or incl. "Physical Characteristics of Early Films as Aid to Identification", 91.72 €

Handling, Storage and Transport of the Cellulose Nitrate Film

Guidelines produced with the help of the FIAF Preservation Commission. FIAF 1992, 20p., 17.35 €

Preservation and Restoration of Moving Image and Sound

A report by the FIAF Preservation Commission, covering in 19 chapters, the physical properties of film and sound tape,

their handling and storage, and the equipment used by film archives to ensure for permanent preservation. FIAF 1986, 268p., illus., 43.38€

Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification

by Harold Brown. Documents some features such as camera and printer apertures, edge marks, shape and size of perforations, trade marks, etc. in relation to a number of early film producing companies. Written for the FIAF Preservation Commission 1980, 81p., illus, 40.90 €

Cataloguing - Documentation / Catalogage - Documentation

Glossary of Filmographic Terms : version 1, 1985 (version 2, 1989 is out of print)

This new version includes terms and indexes in English, French, German, Spanish, Russian, Swedish, Portuguese, Dutch, Italian, Czech, Hungarian, Bulgarian. Compiled by Jon Gartenberg. FIAF 1985, 149p., 43.38 €

International Index to Television Periodicals

Published from 1979 till 1990, containing TV-related periodical indexing data.

Publication annuelle de 1972 jusqu'à 1990, contenant l'indexation de périodiques sur la télévision.

Volumes: 1979-1980, 1981-1982 (each volume): 49.58 €

1983-1986, 1987-1990 (each volume): 123.95€

Subject Headings

The lists of subject headings incorporate all the terms used in the *International Index to Film and TV Periodicals*, and are intended for use in the documentation departments of the member archives of FIAF

Subject Headings Film (1996) : 123p., 24.79 €

Subject Headings TV (1992) : 98p., 22.31€

International Directory of Film and TV Documentation Collections

A publication of the FIAF Documentation Commission, this 220 pages volume describes documentation collections, held in 125 of the world's foremost film archives, libraries, and educational institutions in fifty-four countries. The Directory is organized by country, indexed by city and special collections. Edited by René Beauclair and Nancy Goldman. 1994, 74.37 €

FIAF Classification Scheme for Literature on Film and Television

by Michael Moulds. 2d ed. revised and

This publications list and the order form are available on the FIAF Website:

Cette liste des publications et le bulletin de commande sont également disponibles sur le site FIAF:

Esta lista de publicaciones y el formulario de pedidos se encuentran igualmente en el sitio FIAF:

<http://www.ucla.edu/fiaf/Publications/order.html>

enlarged, ed. by Karen Jones and Michael Moulds. FIAF 1992, 49.58 €

Annual Bibliography of FIAF Members' Publications

from 1979: 11.16 € (each)

Bibliography of National Filmographies

Annotated list of filmographies, journals and other publications. Compiled by D. Gebauer. Edited by H. W. Harrison. FIAF 1985, 80p., 26.03 €

Evaluating Computing Cataloguing Systems - A Guide for Film Archivists

By Roger Smither, for the Cataloguing Commission. FIAF 1989, 35 p., 23.03 €

Third FIAF Study on the Usage of Computers for Film Cataloguing (out of print)

Provides descriptions of computers, software and systems in use in various archives around the world, analysing differences and similarities. By Roger Smither for the FIAF Cataloguing Commission. FIAF 1990, 59p., 26.03 €

Règles de catalogue des archives de films

Version française de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" traduite de l'anglais par Eric Loné, AFNOR 1994, 280 p., ISBN 2-12-484312-5, 32.23 €

Reglas de catalogacion de la FIAF para archivos

Traducción española de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" por Jorge Arellano Trejo. Filmoteca de la UNAM y Archivo General de Puerto Rico, 280 p., ISBN 968-36-6741-4, 27.27 €

American Film Index, 1908-1915.

American Film Index, 1916-1920

Index to more than 32.000 films produced by more than 1000 companies. "An indispensable tool for people working with American films before 1920" (Paul Spehr). Edited by Einar Lauritzen and Gunar Lundqvist.

Volume I: 44.62 € - Volume II: 49.58 € - 2 Volumes set: 79.33 €

Programming and Access to Collections / Programmation et accès aux collections

Manual for Access to the Collections

Special issue of the *Journal of Film Preservation*, # 55, Dec. 1997: 15 €

The Categories Game/Le jeu des catégories

A survey by the FIAF Programming Commission offering listings of the most important films in various categories such as film history, film and reality, film and the other arts, national production and works in archives. Covers some 2.250 titles, with several indexes.

Une enquête réalisée par la Commission de Programmation de la FIAF offrant des listes des films les plus importants dans différentes catégories telles que l'histoire du cinéma, cinéma et réalité, cinéma et autres arts, la production nationale et le point de vue de l'archive. Comprend 2.250 titres et plusieurs index.

FIAF 1995, ISBN 972-619-059-2, 37.18 €

Miscellaneous / Divers

Cinema 1900-1906 : An Analytical Study

Proceedings of the FIAF Symposium held at Brighton, 1978. Vol. 1 contains transcriptions of the papers. Vol. 2 contains an analytical filmography of 550 films of the period. FIAF 1982, 372p., 43.38 €

The Slapstick Symposium

Dealings and proceedings of the Early American Slapstick Symposium held at the Museum of Modern Art, New York, May 2-3, 1985. Edited by Eileen Bowser. FIAF 1988, 121p., 23.55 €

Newsreels in Film Archives

Based on the proceedings of FIAF's 'Newsreels Symposium' held in Mo-i-Rana, Norway, in 1993, this book contains more than 30 papers on newsreel history, and on the problems and experiences of contributing archives in preserving, cataloguing and providing access to new film collections. Edited by Roger Smither and Wolfgang Klau. ISBN 0-948911-13-1 (UK), ISBN 0-8386-3696-9 (USA), 224p., illus., 49.58 €

Available From Other Sources

Please contact publishers directly or ask for more information at the FIAF Secretariat.

K.G. Saur (Postfach 771009, 8000 München 71, Germany)

International Directory of Cinematographers, Set and Costume Designers in Film

Twelve volumes related to German Democratic Republic; Poland; France; Albania; Bulgaria; Greece; Rumania; Yugoslavia; Germany; Denmark; Finland; Norway; Sweden; Italy; Spain; Portugal; Hungary; Czechoslovakia; Cuba; Soviet Union; Edited by Alfred Krautz. Compiled by FIAF

Terms and Methods for Technical Archiving of Audiovisual Materials

In English, French, German, Spanish and Russian. Compiled and edited by Günther Schultz for the FIAF Cataloguing Commission and by Hans Karnstädt for the FIAF Preservation Commission, 1992, ISBN 3-598-22592-X, 87p.

The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives

Compiled and edited by Harriet W. Harrison for the FIAF Cataloguing Commission, 1991, ISBN 3-598-22590-3, 240p.

World Directory of Moving Image and Sound Archives

Detailed listing of 577 audiovisual archives in 100 countries; compiled and edited by Wolfgang Klau, 1993, ISBN 3-598-22594-6, 192p.

Other Publishers / Autres éditeurs

A Handbook for Film Archives

Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper, New York, 1991, 200 p., 29.50 €, ISBN 0-8240-3533-X [Available from](#) Garland Publishing, 1000A Sherman Av. Hamden, Connecticut 06514, USA

Archiving the Audiovisual Heritage : a Joint Technical Symposium

Proceedings of the 1987 Technical Symposium held in West Berlin, organised by FIAF, FIAT, & IASA 30 papers covering the most recent developments in the preservation and conservation of film, video, and sound, Berlin, 1987, 169 p., DM45 [Available from](#) Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstrasse 18-20, 14052 Berlin, Germany

Archiving the Audiovisual Heritage : Third Joint Technical Symposium

Proceedings of the 1990 Technical Symposium held in Ottawa, organised by FIAF, FIAT, & IASA, Ottawa, 1992, 192p., 40 US\$ [Available from](#) George Boston, 14 Dulverton Drive, Furtzon, Milton Keynes MK4 1DE, United Kingdom, e-mail : keynes2@aol.com

Il Documento Audiovisivo : Tecniche e metodi per la catalogazione

Italian version of "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives"

[Available from](#) Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 14 Via E.S. Sprovieri, I-00152 Roma, Italy

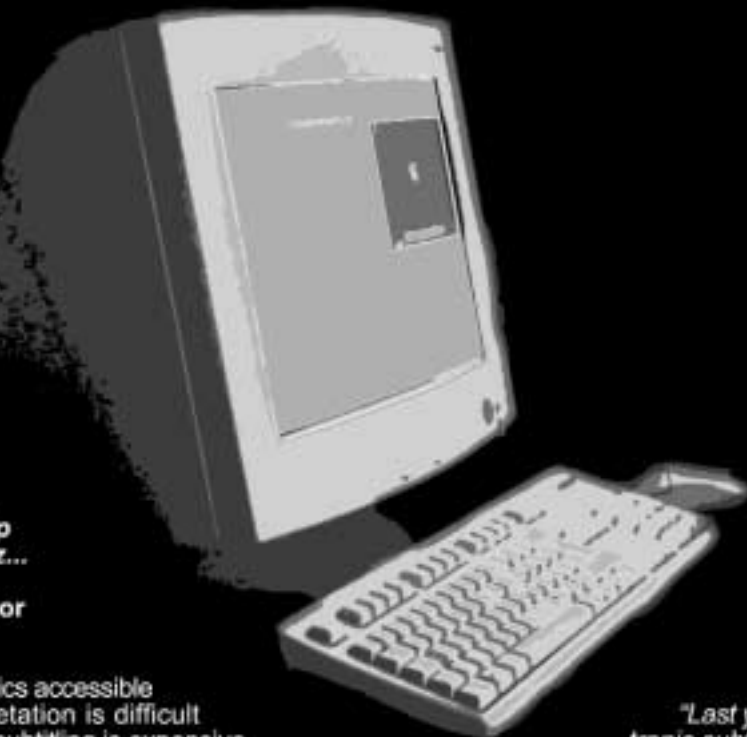
“Nice film. Didn’t understand
a word they said.”



...Why not?

SuBLiMe SCREEN

The easy way to subtitle your films



*The Bicycle Thief, Battleship
Potemkin, Un Perro Andaluz...*

— Spectacular works of art or
complete gibberish?

How do you make foreign classics accessible
to your public? Direct interpretation is difficult
to organise, copying prints for subtitling is expensive
and ruining fragile film reels with permanently etched
text is out of the question.

Sublime Screen is a convenient, inexpensive and easy-
to-use system to project text and pictures during your
film screenings. It is the perfect way to provide better
service to your audience.

With Sublime Screen, language is no longer an issue.

*“Last year, an elec-
tronic subtitling system
was installed in the Finnish
Film Archive’s Cinema Orion.*

*The system is so fine, the unsuspecting viewers
would think they’re being exposed to a regular
subtitled film print.”*

Antti Alanen, Finnish Film Archive
Foreword to the Spring 2000 Programme Booklet of the Finnish Film Archive

Sublime Software

Pohjoinen Rautatiekatu 21 B, 00100 Helsinki, Finland
www.sublimesoftware.com, sales@sublimesoftware.com
Tel. +358 9 4313 8886, Fax +358 9 4313 8891



Film & Photo Ltd

*Specialist motion picture laboratory
...always developing*

Archive restoration from 35, 16, 28 & super 8mm film

with facilities for

Film to film - Tape to film - Optical printing

Colour tints - Duplicates - Blow-ups - Reductions

Frame rate changed, eg. 16-24 fps - Aspect ratio changes

**ANNOUNCING A NEW, CAMERA COLOUR
REVERSAL MOTION PICTURE STOCK
FROM KODAK! ! !**

Film & Photo have been appointed by Kodak to process their new colour reversal motion picture stock. Ektachrome 100D gives sharp, saturated colour with a neutral grey scale making it ideal for producing masters from B/W or colour archival material.

For more details call Film & Photo or contact Tony Scott at FIAF2000 LONDON

35/16mm colour reversal printing and processing

*The only lab in the UK processing 35/16mm camera colour reversal
including the new 100D Ektachrome*

Film & Photo Ltd

13 Colville Road, South Acton Industrial Estate. London W3 8BL

Tel: (44)020 8992 0037

Fax: (44) 020 8993 2409

info@film-photo.co.uk

www.film-photo.co.uk

Situated in West London convenient for Heathrow airport

Call or fax for current price list.

**Réseau Européen de Formation pour
la Valorisation du Patrimoine
Cinématographique**

E T É 2 0 0 0

**Bologne - "Le Syndrome du vinaigre :
prévention, remèdes et recours aux
nouvelles technologies"**

**2 journées de débats dans le cadre du
festival "Il Cinema Ritrovato" (2 et 3
juillet)**

**Organisation : Cinémathèque royale de
Belgique / Cineteca del Comune di
Bologna en collaboration avec le Groupe
GAMMA**

La restauration des films s'impose lorsqu'apparaissent les signes annonciateurs de la décomposition de la pellicule. Si l'on a longtemps cru que seule se dégradait la pellicule nitrée et que la pellicule acétate résisterait au temps, il a malheureusement fallu déchanter. Depuis une dizaine d'années, en effet, les archivistes ont constaté que la pellicule acétate se décompose elle aussi, présentant alors ce que, dans le jargon des cinémathèques, on appelle « le syndrome du vinaigre ».

A U T O M N E 2 0 0 0

**Bruxelles - "Théories et pratiques de
valorisation et de conservation du son"**

**3 journées de conférences et projections
(26-28 octobre)**

**Organisation : Cinémathèque royale de
Belgique / Universiteit Amsterdam /
Université Libre de Bruxelles (Licence en
écriture et analyse cinématographique)**

Trop souvent, le cinéma a été considéré exclusivement sous son aspect purement visuel. En outre, l'importance des études consacrées au son ainsi qu'au rapport entre la recherche scientifique et le travail des archives ont rarement fait l'objet de formations européennes. La rencontre dédiée au son comprendra deux chapitres : l'un portant sur les aspects technologiques et historiques de la donnée sonore, l'autre sur les problèmes esthétiques.

**European Training Network for the
Promotion of Cinema Heritage**

S U M M E R 2 0 0 0

**Bologna - "The Vinegar Syndrome : pre-
vention, remedies and the use of new
technology"**

**Two days of debates within the frame-
work of the festival "Il Cinema Ritrovato"
(2 and 3 July)**

**Organisation : Cinémathèque royale de
Belgique / Cineteca del Comune di
Bologna in collaboration with the
GAMMA Group**

Film restoration becomes imperative as soon as the first alarming signs of decomposition appear. Although it was a long-held belief that only nitrate film disintegrated whereas acetate resisted the attacks of time we know now that unfortunately this is not so. Indeed, for the past ten years or so archivists have noted that acetate film also decomposes, presenting what in archival terms is known as "the vinegar syndrome".

A U T O M N 2 0 0 0

**Brussels - "Theories and Practices regard-
ing the Promotion and Conservation of
Sound "**

**A 3-day conference including screenings
(26-28 October)**

**Organisation : Cinémathèque royale de
Belgique / Universiteit Amsterdam /
Université Libre de Bruxelles (Licence en
écriture et analyse cinématographique)**

All too often cinema has been studied exclusively as a visual art form. Indeed, only very few European colloquia seem to have focused on the importance of studies devoted to sound or the relationship between scientific research and archive work. The October Seminar devoted to the study of sound comprises two chapters : one on the technological and historic aspects of sound and a second on the esthetical problems involved in sound restoration.

**A
R
C
H
I
M
E
D
I
A**

ARCHIMEDIA -

**Cinémathèque royale de Belgique - 23, rue Ravenstein - B-1000 Bruxelles
Tel 32.2.507.84.03 - Fax 32.2.513.12.72 - e-mail : archimedia@ledoux.be
Web site: <http://www.ledoux.be/archimedia>**



Debrie has acquired an international reputation in the manufacture of Film Laboratory equipment during a period of 100 years.

The merger in 1993 with CTM, a very forward looking company with dynamic post production equipment broadened Debrie's product line and allowed the group to supply a very wide range of machines and systems for the Motion Picture Industry, the preservation and restoration of moving images.

CTM manufactures the widest range of equipment in the world for film restoration. There are masterpieces in vaults all over the world deteriorating and time is not on our side to recover them for future generations.

The new Ultraclean

A completely new design for the environmentally conscious millennium, the ULTRACLEAN 2000 offers effective solvent based film cleaning.

- Dual cleaning action of fully immersed buffers and ultrasonics
- Closed loop recirculating drying system with vapor recovery
- 200 ft/min operation reduces cost of cleaning film substantially
- Safe for negative, operators, and the environment
- Sealed cabinet & doors have been defined to minimize vapor escape
- Capstan or sprocket drive as per client's wish
- Suitable for new 3M HFE solvent

The new film restoration table

Custom design to examine in details all copies of any given film title in order to determine their relative condition, quality and content and thereby select the best material for specific film copying and preservation requirements.

- Up to 4 elements can be checked against each other.
- Each sprocket can be clutched in, or out allowing one or more strands to be moved relative to the others.
- Gentle film handling.
- 4 electronic counters to keep track of the frame count for each strand.
- Facility to adjust sync easily one roll to another.
- Foot pedal controls allows "hands free" for better film examination.

The new DIXI II telecine

DIXI is a fresh approach to telecine. Designed to work from negative, print, or I/P, it gives a nice sharp image and is a good archival method for storing images.



Although it is not a mastering machine, it is perfect for transferring images of 16, S 16, 35 and Silent 35 to video or directly in a data-based environment for editing or storing.

The heart of DIXI is a unique optical scanner with a broadcast quality CCD camera.

The capstan drive system provides extreme steadiness and is suitable for gentle film handling of archive and shrunk material.

New integrating sphere just above the film provides a very even diffuse illumination of the film and has a similar effect to a wet gate eliminating scratches and sparkles.

The calibrated R-G-B colour control system provides the finishing touch to a very cost effective system.

Inexpensive to buy and to operate DIXI is the key to lower cost telecine transfers.

The new Merlin, TAI-2 printer

To meet with the growing demand in the industry for a high speed versatile optical printer, CTM-Debrie has extended the design of the current TAI printer to include independently controllable heads and new software for the different applications :

- Conventional optical printing from shrunken Archival originals with FCC & RGB data.
- Frame sequential color separation & recombination.
- Autoconform printing of new features without negative cutting.

CTM-Debrie also supplies archive suited viewing tables for shrunken film in conventional or unusual formats, double screen viewing table for comparing versions of the same film, complete range of rewinding and inspection desks...

CTM / DEBRIE: 125 Avenue Louis Roche - 92230 GENNEVILLIERS - FRANCE
Tel: +33 1 40 85 82 82 - Fax: +33 1 40 85 82 63 - E-mail: ctm@club-internet.fr

FIAF International FilmArchive CD-ROM

The *International FilmArchive CD-Rom* contains complete data from all volumes (1972 to the present) of the *International Index to Film Periodicals* plus records from its TV-related companion - almost 300,000 entries from over 300 periodical titles. *The International Index to Film/TV Periodicals* offers in-depth coverage of the world's foremost academic and popular film journals. Also featured on the CD-Rom is the *Treasures from the Archives* containing unique information about silent film holdings in film archives all over the world.

The *International FilmArchive CD-Rom* will appear in a new improved version in September 2000. The new edition will feature ERL technology from SilverPlatter providing networked access across different server platforms, including DOS, Windows (any version), Macintosh and Unix. All databases will be searchable through multiple retrieval interfaces in different languages (English, French, Spanish, German and Italian).

Praise for FIAF'S International Index:

"A fundamental research and reference tool... belongs in all libraries with any concern for film" (Film Quarterly)

"Indispensable à tous les chercheurs du cinéma" (Positif)

I would like to order:

International FilmArchive CD-ROM

(Includes *International Index to Film/TV Periodicals* 1972 to present)

Standing order (2 updates per annum)

Network charges are based on the # of concurrent users:

1 user, 2-4 users, 5-8 users, 9-12 users, site license.

For more detailed information and prices, please contact the editor: pip@fiarfnet.org

Invoices are issued in Euro and will be sent with delivery of the first CD-ROM.

Name: _____

Institution: _____

Address: _____

Phone: _____

Fax: _____

E-mail: _____

Send to: FIAF, 1 rue Defacqz, 1000 Bruxelles, Belgium

Tel: (32-2) 534 61 30 Fax: (32-2) 534 47 74

e-mail: pip@fiarfnet.org

Notes:

Notes:

Notes:

fiaf

Order Form/Bulletin de commande/Pedidos

The Journal of Film Preservation

Subscribe for 2 years at the price of 45 euro/Abonnez-vous pour 2 ans au tarif spécial de 45 euro
Annual Subscription / Abonnement annuel 30 euro
+ 7.5 euro for banking costs if bank transfer / + 7,50 euro frais bancaires si virement

Name / Nom

e-mail

Tel

Fax

Address / adresse

Postal code / Code postal

Town / Ville

Country / Pays

Please charge my credit card for the amount of / Je paie par ma carte de crédit

American Express Visa Diners Club MasterCard / Eurocard

N° _____

Cardholder / Titulaire de la carte

Expiry date / date d'expiration

or please transfer directly from your bank account to FIAF account, Brussels
ou veuillez transférer de votre compte bancaire au compte de la FIAF, Bruxelles

Crédit Communal 068-2107754-68, Av. Brugmann 247, 1180 Bruxelles, Belgique

Date:

Signature

FIAF - rue Defacqz, 1 - 1000 Bruxelles, Belgium

Advertising Rates/Tarifs publicitaires

The FIAF *Journal of Film Preservation* has a print-run of 1000 and reaches more than 200 film and television archives, libraries and more than 2000 individual professionals all over the world.

Le *Journal of Film Preservation de la FIAF* est tiré à 1000 exemplaires et touche plus de 200 archives et bibliothèques, soit plus de 2000 professionnels dans le monde.

Printing / impression

Journal page format / format de page

To be provided / matériel à fournir

black and white / noir et blanc

23.6 x 17.8cm

copy in camera-ready form, graphics and text/
prêt à imprimer tel quel, graphiques et textes inclus

Price / Prix

1 year (2 ads) / 1 an (2 annonces)

2 years (4 ads) / 2 ans (4 annonces)

Special offer for FIAF Subscribers: two years (4 ads)

Offre spéciale FIAF Souscripteurs: 2 ans (4 annonces)

600 euros each / par annonce

450 euros each / par annonce

300 euros each

300 euros par annonce



Contributors to this issue...

Ont participé à ce numéro...

Han colaborado en este número...

Theodoros Adamopoulos, Director of the Tainiothiki tis Ellados, Athens

Michelle Aubert, Conservateur des Archives du Film et du Dépôt Légal du Centre national de la Cinématographie, Bois d'Arcy

Richard Billaud, co-organisateur du Symposium technique mixte - JTS 2000

Raymond Borde, Membre Honoraire de la FIAF, fondateur et ancien Président de la Cinémathèque de Toulouse

Eileen Bowser, Honorary Member of FIAF, writer and author of numerous books on American film history, New York

Paolo Cherchi Usai, Senior Curator of the George Eastman House, Motion Picture Department, Rochester

José Manuel Costa, Directeur Adjoint de la Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisbonne

João Bénard da Costa, Directeur de la Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisbonne

Ngo Hieu Chi, Technical Manager of the Vietnam Film Institute, Hanoi

Maria Comninou, Head of Programming of the Tainiothiki tis Ellados, Athens

Aurelio de los Reyes, miembro del Instituto de investigaciones estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México

Alfonso del Amo, Restoration and Technical Officer of the Filmoteca Española, Madrid

Robert Egeter-van Kuyk, Chairman of the Committee on Audiovisual Archives, Royal Association of Archivists in the Netherlands

Einar Lauritzen, Honorary Member of FIAF

Manuel Martínez Carril, Director of the Cineteca Uruguaya, Montevideo

Dan Nissen, Director of the Danish Film Institute, Copenhagen

Salvador Plancarte, Jefe de la Unidad de planeación y comunicación de la Universidad Nacional Autónoma de México

Ayaz Salayev, Chief Curator of the Dovlat Film Fond, Baku, Azerbaïdjan

Walter Schobert, Director of the Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Michael Schurig, Archivist at Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Hillel Tryster, Deputy Director and Researcher of the Steven Spielberg Jewish Film Archive, Jerusalem

Thomas Worschech, Curator at Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main