

Journal of Film Preservation



David Francis on Ernest Lindgren
De l'avenir des cinémathèques
El patrimonio fílmico iberoamericano



Sylvia Bataille dans *Une partie de campagne*, Jean Renoir, France 1936-46.

FIAF Awards

Martin Scorsese (2001)
Manoel de Oliveira (2002)
Ingmar Bergman (2003)
Geraldine Chaplin (2004)
Mike Leigh (2005)

Illustrations by courtesy of the authors;
Cinémathèque Suisse, Lausanne;
Narodny Filmovy Archiv, Praha;
Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Fédération Internationale des
Archives du Film - FIAF
Rue Defacqz 1
1000 Bruxelles / Brussels
Belgique / Belgium
Tel: (32 2) 538 30 65
Fax: (32 2) 534 47 74
jfp@fiagnet.org

Editorial

2 Spirit of the Times
Robert Daudelin

Open Forum

4 De l'avenir des cinémathèques
José Manuel Costa et Robert Daudelin

16 Archivos en tiempos de cambio
62º Congreso de la FIAF, São Paulo, 24 y 25 de abril de 2006
Alfonso del Amo García

Historical Column / Chronique historique / Columna histórica

21 From Parchment to Pictures to Pixels
Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film
Archive, 70 Years On
David Francis

Survey / Enquête / Encuesta

42 La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica
Maria Rita Galvão

News from the Archives / Nouvelles des archives / Noticias de los archivos

New Affiliates
63 Berne: "Lichtspiel" - sauver des trésors et remettre les films à
l'écran
David Landolf

66 Jos: Nigeria's National Film, Video, and Sound Archive (NFVSA):
Ideas and Expectations
Nwanneka Okonkwo

Journal of Film Preservation



- Affiliates
- 69 Berlin: Moving Spaces. Production Design + Film
Kristina Jaspers, Peter Mänz, Nils Warnecke
- 74 Buenos Aires: The Stoessel Expedition
Marcela Cassinelli
- 77 Stockholm: Open Access to a World of Film: The New Library of the Swedish Film Institute
Mats Skärstrand
- Publications / Publications / Publicaciones**
- 81 *Andy Warhol Screen Tests:
The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné* by Callie Angell
Christian Dimitriu
- 85 *André Deed - Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio,
Foolshead, Lehman...*
Éric Le Roy
- DVDs**
- 87 *Edison: The Invention of the Movies*
Antti Alanen
- 90 Coffrets Pialat
Éric Le Roy
- 93 *Une partie de campagne*
Robert Daudelin
- 95 Petr Skala: A Hidden Experimenter
Paolo Cherchi Usai
- 97 **Publications Received at the Secretariat / Publications reçues au
Secrétariat / Publicaciones recibidas en el Secretariado**
- 102 **FIAF Bookshop / Librairie FIAF / Librería FIAF**

Journal of Film Preservation

Half-yearly / Semi-annuel
ISSN 1609-2694
Copyright FIAF 2006

FIAF Officers

President / Président
Eva Orbanz
Secretary General / Secrétaire général
Meg Labrum
Treasurer / Trésorier
Karl Griep

Comité de rédaction Editorial Board

Chief Editor / Rédacteur en chef
Robert Daudelin

EB Members / Membres CR

Mary Lea Bandy
Eileen Bowser
Paolo Cherchi Usai
Christian Dimitriu
Eric Le Roy
Hisashi Okajima
Sergio Toffetti

Correspondents/Correspondants

Thomas Christensen
Hervé Dumont
Ray Edmondson
Steven Higgins
Clyde Jeavons
Paul Read
Roger Smither

Résumés

Eileen Bowser
Robert Daudelin
Christian Dimitriu
M. Beatrice Lenzi
Catherine Surowiec
Sever J. Voicu

Editeur / Executive Publisher

Christian Dimitriu
Editorial Assistants
Catherine Surowiec
Baptiste Charles
M. Beatrice Lenzi
Sever J. Voicu

Graphisme / Design
Meredith Spangenberg
Imprimeur / Printer
Artoos - Brussels

Spirit of the Times

Robert Daudelin
Chief Editor

Editorial

Visiblement inspirés par le contexte brésilien, les quelque 200 participants de la 62^{ème} Assemblée Générale de la FIAF (São Paulo, 20 au 29 avril) ont consacré une importante partie de leurs rencontres à des questions qui, depuis quelque temps déjà, font partie du quotidien des archivistes du film, de l'invasion numérique à la question déterminante du « fair use ».

Exemplaire de cette volonté de donner priorité aux questions urgentes, l'ordre du jour du bien nommé « Second Century Forum » ne laissa personne indifférent. Préparé et présidé par José Manuel Costa de la Cinemateca Portuguesa, le Forum se donnait comme but de dresser une liste de priorités quant aux missions extérieures de la FIAF, une autre façon d'insister sur la nécessité de réaffirmer la mission et le caractère particulier des institutions affiliées à la Fédération. (Plusieurs des questions soulevées à cette occasion étaient déjà évoquées par notre collègue dans une entrevue qu'il nous accordait durant le congrès de Ljubljana et qui est publiée dans l'Open Forum de ce numéro du *Journal of Film Preservation*). Patrick Loughney, conservateur du département film du George Eastman House de Rochester et collaborateur immédiat de José Manuel Costa pour ce Forum de São Paulo insista pour sa part sur « la nécessité pour les archives du film d'être plus agressives » dans



Opening of the 62nd FIAF Congress in São Paulo: Orlando Senna, Ministry of Culture; Eva Orbanz, FIAF President; João Batista de Andrade, Secretary of Culture of the State of São Paulo.

Film is changing. The film archive community is changing as well – even a little faster after FIAF's 62nd Annual General Assembly last May in São Paulo. Taking advantage of the ambient energy of one of the fastest growing and most ambitious countries in the world, the more than 200 film archivists gathered at the Cinemateca Brasileira drafted an agenda that should serve them well for at least the next five years.

From the digital invasion to the fundamental issue of *fair use*, participants, feeling the urgency of the times, left routine questions (the exchange of prints, joint restoration projects, technical problems with new vaults, etc.) until lunchtime, and agreed that the Congress was now the place to address urgent issues.

Nowhere was this feeling more evident than in the morning session devoted to the so-called "Second Century Forum". Prepared and chaired by the Portuguese senior film archivist José Manuel Costa, the Forum was introduced as "A debate on the setting up of a priority plan regarding FIAF's external missions." The issues are hot, and the chairman's questions were hot as well, and addressed in a deliberately aggressive way by using the word "re-foundation" to suggest that it was high time for FIAF and the community it represents to reaffirm its mission and its original character. Most of these issues were already raised by Costa in the interview he gave us a year ago, during the Ljubljana FIAF Congress, when he proposed the Open Forum. (You can read a résumé of the interview in this issue of the *Journal of Film Preservation*.) But facing a full house composed of people responsible for some of the most important film archives in the world (all continents included) was another ballgame. Many participants reacted strongly. Those who remained silent were often more talkative in private, as is often the case. All went home with a feeling of urgency, convinced, we hope, that the *status quo* (the "nice guy" approach) is no longer valid.

l'affirmation de leur mission comme de leurs besoins.

De la perspective muséologique au marché patrimonial, des structures de conservation à la possible disparition du support film, jusqu'à la nécessité d'instituer des règles pour le transfert numérique, tous les sujets abordés étaient sans doute déjà familiers à tous les participants; la nouveauté tient au fait que la FIAF les ait inscrits à son ordre du jour et demande désormais à ses adhérents de les considérer comme prioritaires.



Jan-Erik Billinger, Paolo Cherchi Usai, David Francis and Pat Loughney at the Workshop on film archive management at the 62nd FIAF Congress in São Paulo.

And urgency there is. As Patrick Loughney – who assisted José Manuel Costa in his difficult task on that morning – insisted, saying “film archives have to be more aggressive” in stating their mission and their needs. It is indeed fine to be good allies to the film industry, but we have a personality of our own, and there is no reason why we should not insist on openly being what we are: the living memory of the film experience (including film-archive history, as demonstrated by David Francis’s essay on Ernest Lindgren and the National Film Archive, also in this issue), the curators of the major art form of the 20th century.

The questions raised during the Second Century Forum are vast and demanding, ranging from the identity issue to museum projects, from the film-heritage market to conservation structures, from the prophetic disappearance of film stock to the importance of issuing guidelines regarding digital transfers. All these issues are familiar to everyone who

works in the field, as some sort of a hidden agenda. This time the agenda has come out of the closet, and hopefully it will be dealt with, with rigour and passion, in many ways and forms, not necessarily only in the traditional and businesslike strategic planning so widely employed today. Film archives are alive and well, and more important than ever. Let us not take it for granted, though. There are still some key battles ahead – as we will see in future issues of this magazine.

Visiblemente inspirados por el contexto brasileño, los participantes, alrededor de 200, de la 62ª Asamblea general de la FIAF (São Paulo, del 20 al 29 de abril), han dedicado buena parte de sus encuentros a temas que, desde hace un tiempo, integran la vida cotidiana de los archiveros fílmicos, desde el de la invasión digital al problema decisivo del «fair use».

El orden del día del llamado «Second Century Forum», verdadero ejemplo de la voluntad de priorizar las cuestiones urgentes, ha colmado los intereses de todos los presentes. El Fórum, preparado y presidido por José Manuel Costa de la Cinemateca portuguesa, ha tenido como finalidad la de reafirmar la misión y el carácter peculiar de las instituciones afiliadas a la Federación. (Muchos de los temas planteados en esta ocasión ya habían sido mencionados por nuestro colega en una entrevista concedida durante el congreso de Liubliana, publicada en el Open Forum de este número del Journal of Film Preservation). A su vez, Patrick Loughney, conservador del departamento fílmico de la George Eastman House de Rochester y colaborador inmediato de José Manuel Costa en este Fórum de São Paulo ha insistido sobre «la necesidad de una mayor agresividad de los archivos fílmicos» para afirmar su misión y sus exigencias.

La totalidad de los temas abordados, que ha ido desde la perspectiva museológica hasta el mercado patrimonial, desde las estructuras de conservación hasta la posible desaparición de la película como soporte, e incluso la necesidad de instituir reglas para la transferencia digital, ya eran temas familiares para los participantes. Es una novedad, en cambio, el hecho de que la FIAF los considerara en su orden del día y que de aquí en más urja a la vez a sus adherentes a considerarlos como prioritarios.

De l'avenir des cinémathèques

Entrevue avec José Manuel Costa

Propos recueillis par Robert Daudelin

Open Forum

N.D.L.R.: Ce texte est le résumé d'une interview de Robert Daudelin avec José Manuel Costa enregistrée pendant le Congrès de la FIAF de Ljubljana en 2005.

J.M.C.: De l'avenir des cinémathèques... D'abord, est-ce qu'il y en a un? Vraiment, je pose la question. D'ici quelques années, est-ce qu'on aura encore des institutions similaires à ce qu'on a appelé, pendant soixante, soixante-dix ans, des « cinémathèques », avec plus ou moins les mêmes fonctions? Ma réponse est : oui, si... Ce n'est pas un « oui » évident et sans condition. Et pour moi la condition la plus pressante aujourd'hui est celle

qui relève du problème des droits, c'est-à-dire, de la propriété et du contrôle sur les matériaux du patrimoine cinématographique. Il ne s'agit pas d'une question nouvelle – bien au contraire – mais c'est dorénavant une question de base, la question à laquelle on ne peut plus échapper. Je m'explique!

Nous vivons dans une époque où je vois des risques concrets d'une transformation très rapide de ce que qu'on a appelé « cinémathèque » en quelque chose de tout à fait autre, tout en continuant à nous appeler « cinémathèque », « musée du cinéma », « archives du film ». Mais on devient autre chose!

Je vois deux tendances opposées. D'une part, nous risquons de

devenir des services de conservation – les entrepôts des ayants droits! Nous serions alors, dans bien des cas, des institutions d'état, des institutions hautement spécialisées qui offriraient des services de conservation à ceux qui détiennent les œuvres, qui en sont les propriétaires et qui, seuls, décideraient comment ces œuvres doivent être utilisées, comment elles doivent être connues, comment elles doivent circuler – ce qui conduirait, à la limite, dans beaucoup de cas, et ironiquement, à leur non-utilisation ou non-circulation! D'autre part, nous risquons aussi de devoir nous comporter comme des centres culturels, des centres de diffusion du cinéma, pas très différents des milliers d'institutions de ce type qui existent aujourd'hui, qui ne possèdent pas de collections, mais qui sont de simples endroits de programmation culturelle de cinéma,



Pat Loughney et José Manuel Costa lors du Second Century Forum à São Paulo.

Résumé of an interview with José Manuel Costa recorded during the Ljubljana Congress last year, and originally published in an abridged version in the Montréal magazine 24 Images. Many ideas and issues discussed in the interview were dealt with by José Manuel Costa in this year's "Second Century Forum" at the FIAF Congress in São Paulo.

José Manuel Costa questions whether there will be a future for film archives as we have known them for 70 years. He sees rapid transformations, in particular in the tendencies towards splitting the functions of conservation and exhibition of a collection into separate institutions. Underlying these new conditions is the old question of copyright and control over film-heritage materials. One trend is that some archives become state institutions providing conservation services on behalf of the rights-holders, who decide how the works may be used, while other institutions are simply places of exhibition, which form a network to provide access to the cultural heritage, to be sure, but without a collection. These cultural exhibitors must find sources for prints; having no rights, they usually must rent them – if the prints are available at all. The older institutions once had common purposes: specifically, they shared the belief that there must be a link between those who have the responsibility for a collection and those who reflect on how one shows the history of cinema. The problem of ownership of archival materials is not new. Film archives have laboured all these years on works that they do not own, or that they possess only in exceptional cases. This problem has never been resolved. Now it is becoming more urgent. The task has become larger, the legal challenges more numerous. There is a growing awareness of the film heritage in our vaults, and a public that increasingly demands access. What has changed today is that the public and our governments demand that our collections be accessible, but we have to depend on the film-owners, who want to set their own rules concerning their use. In earlier days, archives were the only ones to want to bring films out of oblivion;

qui constituent un vrai réseau d'accès au patrimoine, qui pensent la programmation comme une tâche essentiellement séparée des enjeux matériels des collections ; qui doivent inventer des façons de trouver des films pour remplir leurs programmes, et qui, faute de copies et faute d'aucun « droit », doivent en fait, tout simplement, les louer... pour autant qu'on trouve encore des copies sur pellicule en location!

Je pense donc que le risque, c'est de devenir l'un ou l'autre, ou même les deux à la fois, comme un corps démembré, où chaque partie a une vie indépendante. Ce risque est très concret et se confirme dans de nombreuses expériences pratiques que nous connaissons bien dans de très nombreux pays. Si un tel changement arrive, c'est l'essence même du mot « cinémathèque » qui disparaît. Et ce n'est pas le mot comme tel qui a de l'importance : la différence historique entre « cinémathèque », « musée du cinéma » et « archives du film », ne m'intéresse pas beaucoup; il y a eu des différences, mais ces différences étaient institutionnelles, historiques ou culturelles. Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'il y avait de commun entre ces institutions : pendant de nombreuses années, il y a tout de même eu des buts communs, pas nécessairement identiques dans chaque institution ; mais il y avait cette préoccupation commune qui était le lien entre ceux qui ont la responsabilité d'une collection et qui doivent réfléchir à comment on montre l'histoire du cinéma. Et ces deux choses avaient un rapport étroit. Or, si on brise ce rapport, on aura des institutions qu'on va continuer à appeler « cinémathèques », mais on n'aura plus la même chose.

Or, ce qui est à l'origine de chacun de ces deux risques, ou de ces deux tendances, c'est toujours l'absence de droit, l'absence d'autorité sur la collection qu'on a constituée, où que, dans leur ensemble, les cinémathèques du monde ont constituée. Ou, plus précisément, le fait d'assumer un vide, qui a toujours été là, mais qui, pendant longtemps, pouvait être oublié, dans une sorte de statu quo qui nous permettait d'avancer. L'absence de droits des cinémathèques vis-à-vis des œuvres qu'elles conservent, ce n'est pas un problème nouveau ! C'est une question intimement liée à la naissance même des cinémathèques ; c'est donc une question congénitale, endémique de leur histoire. Contrairement aux musées d'art qui ont toujours acheté les éléments de leur collection, les cinémathèques ont travaillé durant toutes ces années sur des œuvres qu'elles ne « possédaient » pas – ou qu'elles ne possédaient qu'en partie, dans certains cas exceptionnels où elles étaient propriétaires de certains matériaux spécifiques. Je sais qu'il y a des exceptions – certaines cinémathèques ont des droits sur une partie importante de leur production nationale – mais je parle de la règle générale. Ce problème existait dès le départ, et il n'a jamais été résolu. D'abord, parce que ce n'était pas facile d'imaginer la solution; puis parce que ce n'était pas urgent. Or, justement, c'est désormais urgent d'en parler et de résoudre ce problème.

R.D.: Pourquoi, selon toi, y a-t-il désormais urgence ?

J.M.C.: Parce que maintenant la contradiction entre ce qu'il faut faire et les conditions pour le faire s'est énormément amplifiée. Parce que les tâches sont beaucoup plus grandes. Parce les blocages juridiques sont plus nombreux. Parce qu'on est de plus en plus conscient qu'une partie énorme du patrimoine cinématographique dort sur nos étagères et qu'il

with some exceptions, they usually did so without authorization. The owners tended to be indifferent. Now, the emergence of a market for cinema heritage has put us in the middle of all kinds of interests.

JMC sees this as not just a problem, but an opportunity. If we cannot buy the works in our collection, as art museums do, we may be able to enter into contracts with rights-owners that will permit us to fulfill our mission to preserve the works and to provide access. To JMC's knowledge, in those cases where formal contracts do exist, there is no example that provides archives with everything they need. Archives need to be able to circulate films to other non-profit educational institutions, under proper safeguards, for such purposes as completing retrospectives and for research.

The DVD presents other possibilities. Archives have always sought to contextualize their collections just as museums do by publishing books and organizing presentations. JMC strongly opposes the DVD as a substitute for projected 35mm film, but he does see the DVD as a useful tool for the study of the history of cinema. Existing contracts do not encompass such a use, nor do they in general include the kind of uses that make film education possible.

JMC understands that there are colleagues for whom these questions are an old matter; that one cannot try to resolve that which has never been resolved; and that the actual crisis lies elsewhere, especially in the approaching end of photochemical cinema. JMC thinks, on the contrary, that the digital crisis obliges us, firstly, to extend still further our knowledge of photochemistry and the task of safeguarding, and, secondly, to re-establish the archival movement on other legal bases than heretofore. He finds no solution to the effective safeguarding of our heritage without a minimum of public rights.

He does not agree completely with the description of today's film archives as tending towards a museum function; that the digital world is making film obsolete; and that film archives will soon be the only place to see film as a projected spectacle. Film archives already had

y a un public qui en réclame l'accès. Et parce que, paradoxalement, je crois que nous sommes la génération qui, affrontant ce besoin, a aussi l'opportunité historique de le satisfaire.

Ce qui est nouveau, aujourd'hui, c'est que le problème des droits n'est même plus un « problème des cinémathèques ». Dans mon rôle d'archiviste, je suis fréquemment le fromage dans le sandwich, nous avons maintenant affaire à des collectivités qui nous demandent des services publics vis-à-vis d'un patrimoine collectif. Le public et nos gouvernements exigent que nos collections soient accessibles ; et nous dépendons des propriétaires des films qui, d'un point de vue légal, tout à fait légitime, nous disent : « les œuvres sont à nous, c'est à nous de définir les règles et les limites de cet accès » – et ceci, de plus en plus, même dans ce qu'on considérait jusqu'alors comme domaine culturel... Avant, les cinémathèques étaient les seules à vouloir faire sortir les oeuvres de l'oubli, et, avec peu d'exceptions, quand elles le faisaient, elles étaient, sinon autorisées, au moins traitées avec indifférence par ceux qui détenaient la propriété de ces œuvres. Maintenant, l'émergence d'un marché du patrimoine et les mutations de l'enjeu patrimonial nous ont placés au carrefour de toutes sortes d'intérêts.

Mais je répète: je ne vois pas tout ça seulement comme problème ; je vois aussi tout ça comme une opportunité. Je pense que c'est peut-être bien de subir cette pression, parce qu'on est finalement poussé à lui faire face, et parce qu'il faudrait bien un jour lui faire face et lui trouver une réponse. À condition, quand même, qu'on commence par reconnaître le problème et qu'on sache le définir. Là, on n'est pas tous d'accord ; et il y a des collègues qui sont plus optimistes vis-à-vis du contexte actuel. Moi, au contraire, je suis amené à penser que l'optimisme serait, aujourd'hui, de commencer par reconnaître le manque de vraie solution de fond, c'est-à-dire, que toutes les solutions qui sont actuellement mises en avant sont insuffisantes. Nous n'avons toujours pas trouvé LA solution, d'un point de vue structurel, global et transparent... Je parle des lois qui s'appliquent, mais aussi des contrats que, dans certains cas, nous avons passés avec les ayants droit. En aucun cas tout ce que nous faisons quotidiennement est couvert juridiquement, même s'il est « accepté » : on est encore fréquemment obligé (et tout d'abord pour continuer à sauver les œuvres) de faire plus que ce à quoi nous sommes autorisés par la lettre des lois et des contrats!

R.D.: Mais ne pouvons-nous pas nous inspirer de l'exemple des musées traditionnels ?

J.M.C.: Beaucoup de collègues disent en effet : « nous n'avons qu'à suivre l'exemple des musées ». Les musées achètent les tableaux ; si nous ne pouvons pas acheter les films, qu'on nous accorde au moins, par contrat, l'autorité sur certains matériaux ou certaines possibilités de « travailler » sur les films. Il y a évidemment du vrai dans cette affirmation, mais il faut tout de même reconnaître la différence qui existe entre ces deux univers. Même si c'est possible dans certains cas, il ne sera jamais, ni possible, ni envisageable, même dans l'avenir, que les cinémathèques soient propriétaires des œuvres dont elles ont besoin pour sauvegarder et montrer l'histoire du cinéma. On n'achète pas *The Grapes of Wrath* comme on achète un tableau, fut-il Guernica ! Mais qui assurera les tâches indispensables pour que les générations futures, même à très

a museum function during the first 10 years of their existence. For years they were virtually the only place to see films of the past, especially silent films. The difference now is that we soon risk being the only ones to present projections in 35mm. This being said, JMC does not believe in the disappearance of traditional projection in the very near future. Beyond that, what is going to happen to this parallel market, the cultural market that continues to grow around film archives? In Portugal there are several cultural centers, notably new municipal auditoriums, which are equipping themselves for 35mm projection, in order to have the archive's collaboration. These people are willing to invest in such equipment, which leaves JMC to think that for some time – some dozens of years, perhaps – we will continue to project film. But if, one day, the archives are in fact the only ones able to project 35mm, he is firmly of the opinion that they must continue to do it, always, even if it is necessary that they become the producers of the necessary film stock.

To resolve once and for all the question of ownership, it is first of all necessary to formulate our needs. Governments ask us, as does the public, to protect the cultural heritage, and to make it accessible on a larger scale. How do we fulfill this task? We conserve, we preserve, we restore, we show, we do research on our collections, we programme films, we exchange film programmes with other museums, we offer education in the moving image and the history of cinema. A means must be found of giving archives the clear authorization to follow these tasks. Of course, this clarification must be made with respect to the owner's rights and his domain of exploitation. But in establishing this frontier it is necessary to create a space where it is not necessary to submit to individual consultations and agreements. Our collections are more voluminous and our needs larger than one can resolve with these kinds of consultations.

To solve the problem two things are necessary: first, a project that would look at the possibilities already open, in theory, by the exception clauses that exist in international conventions

long terme, puissent toujours voir *The Grapes of Wrath* ? L'industrie cinématographique et audiovisuelle ? Peut-être, aujourd'hui, dans le cas de John Ford... Mais pour l'immense patrimoine qui ne relève pas du « canon » de Hollywood ? Pour les collections nationales que les états ont la responsabilité de sauver, mais que ces mêmes états ne possèdent même pas...? Et qui, dans tout ça, pense vraiment à long, très long terme ? Et avec une préoccupation inébranlable envers la matière originale et sa technique de projection ? On est déjà au cœur de toutes les contradictions : si on achète un tableau, on achète un matériel unique et on a la possibilité de travailler comme on veut, de l'exposer, de le faire circuler ; c'est notre choix, notre responsabilité; avec les films, la question se pose bien différemment. Même dans les cas des œuvres d'art reproductibles (la gravure, la lithographie, la photographie, et assurément, aujourd'hui, les installations sur support numérique...) les musées ont affaire à des matériaux sur lesquels ils possèdent le contrôle, au moins pour tout ce qui concerne les besoins patrimoniaux et culturels. Alors que, dans le cas des musées, il y a transmission (de propriété, de responsabilité de sauvegarde), dans le cas des cinémathèques il y a nécessité de partage et d'articulation avec des ayants droit. Plus on examine l'exemple des musées, plus il nous montre ses limites : le texte contractuel doit être tout à fait distinct.

Qui plus est, si on veut vraiment commencer par le commencement, on doit s'interroger sur comment envisager des contrats avec ceux qui ont disparu... Dans le domaine de la propriété, le premier problème, est celui des ayants droit inconnus, un problème très concret pour les films des premières décennies du XXe siècle, des films qui sont d'ailleurs de plus en plus recherchés. Le deuxième, c'est de trouver un ayant droit qui, non seulement « accepte », mais signe un texte où, noir sur blanc, il autorise une cinémathèque à faire ce qu'elle a besoin de faire pour sauver l'œuvre dont il est propriétaire et l'utiliser dans son travail muséographique.

Dans les faits, il n'est pas rare qu'on accepte un dépôt, voire même un « contrat », sans signature... Un contrat de fait qui n'est pas formalisé, parce que l'ayant droit connaît bien et accepte la pratique de la cinémathèque en question, et parce que celle-ci ne voudrait pas s'engager à respecter des choses qui sont contraires à sa pratique courante... Les deux préfèrent donc un statu quo qui est plus ou moins accepté par certains ayants droit qui connaissent bien certaines cinémathèques, mais qui n'est pas sans prolonger une situation qui est en soi porteuse de tensions objectives croissantes...

R.D.: Et dans les cas où il existe effectivement des contrats...

J.M.C.: Dans le cas de cinémathèques où il existe des contrats, il n'y a aucun exemple, à ma connaissance, où ces contrats donnent aux cinémathèques tout ce dont elles ont effectivement besoin pour travailler sur et avec les films. Si l'on s'en tient aux choses essentielles qu'une cinémathèque doit faire (conserver, sauver les films en les copiant, travailler sur les films de tous les points de vue muséographiques), rien n'est jamais clair, ni automatique, ni définitif – par exemple, il faut redemander toujours l'autorisation de dupliquer, au cas par cas, ce qui est fou si la collection est moindrement importante. Il faut aussi pouvoir projeter, et c'est l'aspect de notre travail le plus facilement admis. Mais, même là, dans beaucoup de contrats écrits, il y a fréquemment des

of author's rights or copyright – a course that we have not sufficiently examined, and which could result in, among other solutions, the creation of complementary legal instruments – i.e., subconventions regulating the activity of film archives, providing a minimum of rights that respond to the public needs already established by society. A second solution, which needs to be regulated in parallel with the first, is the task of defining the role of film archives in relation to other cultural institutions. We need to define exactly what our responsibility is, and what is not. Among us, this is polemical. But we cannot escape the question. If one imagines some exceptions to the author's rights or copyright, one must say with rigour who may benefit from these exceptions. We must point out the differences between film archives and other cultural institutions, above all the unique position of archives responsible for the physical survival of the cinema's heritage as well as its cultural diffusion.

In fact, we have already encountered contradictions: some rights-holders now maintain that they may ask money from a film archive when it wishes to project in its theatre a film for which they own the rights, but which survives only due to the conservation work of the archive. This goes too far. There are other situations, too, such as the foreign film – notably the Hollywood heritage – whose survival does not depend on us. The traditional point of view from American rights-holders is to insist that an archive purchase the non-commercial rights of a film we want to have in the collection. Already, however, there are cases where our material is needed to complete a restoration of such a film; then the rights-owners are more than happy to allow our use of the film.

JMC would like to have an open debate in FIAF on these questions. He notes the differing approaches among the FIAF archives of Europe and those of North America. He senses some resistance to this debate. If film archivists are not themselves convinced of the distinction between their programmes and those of other cultural institutions that show films, then film archives are not going to

limitations. Il n'est pas rare de voir une pratique qui va au-delà de ce qu'autorisent les textes.

Il y a encore d'autres besoins auxquels les musées du cinéma, comme musées, devraient pouvoir répondre. Travailler sur un film, d'un point de vue muséographique, ce n'est pas seulement y travailler dans nos installations ; c'est aussi le faire circuler, avec des contraintes très rigoureuses, bien sûr, comme un musée le fait avec d'autres musées : échanger des cycles, des rétrospectives. Il faudrait pouvoir, à l'intérieur de certaines limites, faire circuler les œuvres entre les cinémathèques, et cela aussi est toujours exclus des textes que j'ai pu voir.

Enfin, l'édition dvd est désormais un enjeu supplémentaire dans ce travail ; encore une fois, dans des limites bien précises, c'est une tâche nouvelle des cinémathèques. Comme les autres musées, les cinémathèques ont toujours fait de la contextualisation – notamment en publiant des livres, organisant des présentations qui venaient compléter la projection des films. Or, plus qu'une « substitution » de la projection de la copie (à laquelle, en termes muséographiques, je m'oppose) je vois l'édition dvd comme un fabuleux terrain de travail complémentaire. Ce n'est pas le spectacle cinématographique – il est important de toujours faire cette distinction – mais c'est un outil de travail incontournable pour faire de l'histoire du cinéma. Et cela aussi est hors contrat, même si nous sommes dans un vrai contexte culturel. Comme, en général, sont hors contrat toutes les utilisations des œuvres pour faire de l'éducation à l'image...

Je répète : je ne vois pas d'avenir pour les cinémathèques si on ne règle pas ces questions. Donc, si l'exemple des musées des beaux-arts n'est pas suffisant, il nous reste à inventer une approche nouvelle, un modèle nouveau ; ce que nous n'avons jamais réussi. Et c'est un problème qui en cache un autre, puisque la question que les cinémathèques doivent alors se poser, c'est : « Sommes-nous prêts à définir notre champ d'action ? » Ce qui suppose qu'on définit l'institution « cinémathèque-musée du cinéma », qu'on délimite notre champ spécifique de travail, au milieu de tous les autres qui font du « travail culturel » dans le cinéma.

R.D.: Quelle envolée ! Faut dire qu'on discute de ces questions-là ensemble depuis une bonne quinzaine d'années. Mais, en insistant autant sur la question des droits, j'ai l'impression que tu changes de terrain...

J.M.C.: Désolé pour l'envolée! Je sens qu'il y a des collègues pour qui tout ça c'est du passé, qu'on ne peut pas essayer de résoudre ce qui n'a jamais été résolu, et que les enjeux actuels sont ailleurs, surtout dans le changement de paradigme, la fin du cinéma « photochimique ». Je pense, au contraire, que l'enjeu numérique nous oblige, d'un côté, à pousser encore plus loin nos exigences envers la « connaissance du photochimique » et ses enjeux de sauvegarde, et, d'un autre côté, à refonder le mouvement des cinémathèques sur d'autres bases juridiques. Je ne vois pas de solution pour la sauvegarde effective de ce patrimoine sans un minimum de « droit public » !

R.D.: Comme tu viens de le rappeler, depuis plusieurs années la comparaison entre cinémathèque et musée des beaux-arts a été une façon régulièrement utilisée pour éclairer le débat sur l'avenir

survive. The fundamental distinction is that the people who work on a collection – those who identify, catalogue, conserve, restore, and make films accessible – are those nearest to the films themselves, and are those best qualified to question received film history. They have knowledge of forgotten or neglected films, are aware of different versions, etc. We need to make use of this knowledge and expertise when preparing different kinds of retrospectives.

des cinémathèques. Or tu insistes surtout à souligner les limites d'une telle comparaison et insistes sur l'importance de répondre à la question préalable : quel est le champ d'action, quelle est la mission particulière des cinémathèques ? Mais les cinémathèques ne sont-elles pas d'ores et déjà engagées dans un processus de « muséalisation », processus qui s'accélère même du fait de l'évolution technique récente du cinéma ? Plusieurs d'entre nous sont désormais d'avis que le spectacle cinématographique, tel qu'on l'a célébré depuis 70 ans, c'est seulement dans les cinémathèques qu'on va pouvoir le retrouver... Et la fréquentation des cinémathèques va être en tous points comparable à la fréquentation des musées des beaux-arts.

J.M.C.: Je ne suis pas complètement d'accord avec cette description... Je ne crois pas qu'il y a « muséalisation » progressive : je pense que c'est de là qu'on est parti ! Durant les dix premières années d'existence des cinémathèques, elles n'étaient pas le seul endroit où l'on pouvait voir des films du passé, mais presque ! Elles étaient le seul endroit où l'on pouvait voir des films muets, par exemple. Notre point de départ, c'est donc un musée dans lequel l'œuvre exposée, c'est le film qu'on projette sur l'écran. Et quelles qu'aient été les différences d'approches, toutes les cinémathèques ont constitué des collections et pensaient en termes de « conserver et montrer » (au moins « conserver et créer des conditions de montrer »), de travailler sur les collections, soit par des projections quotidiennes, soit par des projets d'éducation cinématographique. Le côté muséographique était là dès le départ.

La différence nouvelle, c'est que nous risquons d'être bientôt les seuls à présenter des projections cinéma en 35mm. Ceci étant dit, je ne crois pas à la disparition de la projection classique dans un avenir très rapproché. Déjà pour l'industrie, je doute de la vitesse du changement – bien que je sache que le processus de changement est en marche. Mais, au-delà de ça, que va t'il arriver de ce marché parallèle, ce « marché culturel », qui, j'insiste, continue à grandir autour et au-delà des cinémathèques ? Ainsi, dans mon pays, le Portugal, il y a plusieurs centres culturels qui s'équipent actuellement en 35mm, notamment des nouveaux auditoriums municipaux qui, pour essayer d'avoir la collaboration des archives, achètent aussi de l'équipement 35mm... Des gens sont donc prêts à investir dans de tels équipements, ce qui me laisse penser que pour un bon moment – quelques dizaines d'années, peut-être – on va continuer à projeter de la pellicule... Mais si, un jour, les cinémathèques sont en fait les seules à pouvoir projeter en 35mm, je suis fermement d'avis qu'elles doivent continuer à le faire, toujours, même si cela suppose que nous devenions producteurs de la matière première, c'est-à-dire la pellicule. Et en effet, si cela arrive, nous deviendrons encore davantage des musées (on sera le musée de l'archéologie du spectacle cinématographique) – mais dans beaucoup d'aspects essentiels, on l'a toujours été..

Pour moi, la différence, ce n'est donc pas qu'on va devenir des musées. Nous l'étions et nous pouvions travailler parce que, dans l'essentiel, nous étions isolés et le patrimoine n'était justement que question de musée. Or le patrimoine est désormais une question de marché et c'est ça qui a tout transformé.

R.D.: Mais revenons à ta question : « Comment régler une fois pour toutes la question des droits? »

Resumen de una entrevista a José Manuel Costa registrada durante el congreso de Liubliana del año pasado, publicado originalmente en una versión abreviada en la revista 24 Images de Montreal. Muchas de las ideas y los problemas discutidos en esta entrevista habían sido expuestos por José Manuel Costa en el «Second Century Forum» de este año, en ocasión del congreso de la FIAF de São Paulo.

José Manuel Costa se pregunta si habrá un futuro para los archivos filmicos tal como los hemos conocido en los últimos 70 años. Aprecia la existencia de valoces transformaciones, en especial la tendencia a separar las funciones de conservación y las de exhibición de una colección bajo dos instituciones distintas. Esta nueva situación se conecta con el viejo problema del copyright y el control del patrimonio filmico. Por una parte, recientemente algunos archivos tienden a convertirse en instituciones que ofrecen servicios de conservación para los titulares de los derechos, quienes deciden sobre el uso que debe hacerse de sus obras; otras instituciones son, en cambio, simples sitios de exhibición, que forman una red que facilita el acceso a la herencia cultural, pero que no dispone de una colección. Estos operadores culturales deben encontrar fuentes para las copias y, en el caso en que éstas existan, deben alquilarlas, puesto que no poseen los derechos. Antes las instituciones compartían la convicción de que debe existir un nexo entre quienes tienen la responsabilidad de una colección y quienes reflexionan sobre la presentación de la historia del cine.

El problema de la propiedad de los materiales de archivo no es nuevo. Los archivos filmicos llevan años trabajado sobre obras que no poseen sino en muy contadas ocasiones. El problema nunca ha sido resuelto, pero ahora se ha vuelto más urgente. La tarea se ha ampliado y se multiplican los obstáculos legales. Al mismo tiempo, ha aumentado la conciencia de la herencia filmica que posee cada depósito, al par que la demanda del público por acceder a él.

J.M.C.: Il faut d'abord un travail sur les concepts, donc sur les mots. C'est le moment de dire clairement ce dont nous avons besoin pour faire ce qu'on nous demande de faire (qui n'est même plus, je répète, seulement ce qu'on veut faire !). Ainsi, aujourd'hui, on nous fait obligation de sauver un patrimoine – c'est une vraie obligation, des états, comme du public (via les « agents culturels ») – de le sauver et de le diffuser sur une grande échelle, par des moyens de plus en plus larges, accessibles, débureaucratisés... Que faisons-nous pour remplir cette tâche? Nous conservons, nous préservons, nous restaurons, nous montrons, nous « travaillons culturellement » sur nos collections, nous bâtissons des « programmes » avec ces collections, nous échangeons des programmes avec d'autres musées, nous faisons de l'éducation à l'image et à l'histoire du cinéma. C'est toute cette chaîne d'activités qui doit être clarifiée et il faut trouver une façon de donner aux cinémathèques l'autorisation claire de le faire. Bien sûr cette clarification doit être faite dans le respect de la propriété de l'œuvre et de son domaine d'exploitation. Bien sûr, il y aura une frontière évidente où rien ne pourra être fait sans l'intervention explicite de l'ayant droit. Mais en deçà de cette frontière il faut créer un espace de travail protégé, où on n'est pas soumis à des consultations et des accords individuels permanents. Nos collections sont plus volumineuses et nos besoins plus grands que ce qu'on peut résoudre avec ce genre de consultations – pour autant qu'existe un interlocuteur avec qui de telles consultations soient possibles...

Pour surmonter ce problème, il nous faut deux choses : d'un côté, un travail au niveau des lois. Un travail qui, par exemple, passerait par l'exploration des possibilités déjà ouvertes, en théorie, par les clauses d'exception dans les conventions internationales du droit d'auteur où du « copyright » – une route que nous n'avons pas suffisamment examinée, et qui pourrait aboutir, entre autres, à la création d'instruments juridiques complémentaires, c'est-à-dire, à des sous-conventions qui régiraient globalement l'activité des cinémathèques. En un mot, je répète : un minimum de « droit public » pour le cinéma, qui au fond ne viendrait que répondre aux besoins publics déjà institués par les sociétés. Mais l'autre tâche qui nous incombe et qui, au fond, doit être réglée en parallèle avec celle-là, c'est de préciser ce qui définit les cinémathèques-musées-archives-du-film par rapport aux autres institutions culturelles qui travaillent sur le patrimoine.. Il faut vraiment être capable de définir qui fait ce travail et qui ne le fait pas. Et je sais que, parmi nous, cela est polémique. Mais on ne peut pas échapper à cette question et il faut vraiment être capable de définir ce qu'est ce travail, qui le fait et qui ne le fait pas... Si on imagine des exceptions au droit d'auteur ou au copyright, il faut pouvoir dire avec rigueur qui peut bénéficier de telles exceptions. C'est notre responsabilité de dire quelle différence existe entre nous, cinémathèques, et d'autres institutions culturelles qui travaillent avec le patrimoine – et avant tout en ce qui concerne ce lien unique entre responsables de la survivance physique du patrimoine et de sa diffusion culturelle.

De fait, sous certains aspects on est déjà arrivé à des contradictions limites : certains ayants droit prétendent maintenant qu'ils peuvent demander de l'argent à une cinémathèque quand elle veut projeter dans sa salle un film dont ils ont les droits mais dont l'existence physique (la survie) est due à cette cinémathèque... Avoir travaillé, comme un

Antes, los archivos se dedicaban exclusivamente a rescatar películas del olvido; con alguna que otra excepción, lo hacían sin autorización y los propietarios solían mostrarse indiferentes. Ahora ha cambiado la exigencia del público y de los gobiernos para que nuestras colecciones sean accesibles. Ha aumentado también la dependencia hacia los propietarios de las películas, quienes quieren establecer sus propias reglas para su uso. La aparición de un mercado para la herencia filmica nos ha colocado en el centro de una multiplicidad de intereses.

Según JMC no se trata sólo de un problema sino también de una oportunidad. Si no podemos comprar las obras de nuestras colecciones, como hacen los museos de arte, se podrían al menos establecer, con los titulares de los derechos, contratos que nos permitan cumplir con nuestra misión de conservar las obras y ofrecer su acceso, sin las actuales desventajas. Los archivos deben poder hacer circular las películas entre otras instituciones educativas sin fines de lucro, con las salvaguardias adecuadas, por ejemplo, para completar retrospectivas y para la investigación.

El dvd presenta otras posibilidades. Los archivos han tratado de contextualizar sus colecciones, exactamente como lo hacen los museos, publicando libros y organizando presentaciones. JMC se opone vehementemente al dvd como sustituto de la proyección en 35mm, aunque lo considere como un instrumento útil para el estudio de la historia del cine. Los contratos existentes no prevén este uso ni incluyen, en general, los usos que posibilitan la educación filmica.

JMC comprende que para algunos colegas se trate de problemas obsoletos y que no pueda resolverse lo que nunca se ha resuelto; y que la crisis actual se debe a otros factores, en especial a que se aproxima el final del cine fotoquímico. Sin embargo, piensa que la crisis digital obliga, en primer lugar, a profundizar los conocimientos de fotoquímica y la misión de salvaguardia y, en segundo lugar, a dotar al movimiento archivístico de bases legales distintas

vrai musée, pendant des dizaines d'années sur une œuvre et se faire dire, comme on dit à toutes les autres institutions qui ne sont pas des structures de conservation : « pour montrer cette œuvre, vous devez payer »... c'est aller trop loin.

R.D.: Pour les besoins de la discussion, imaginons un scénario absurde : les cinémathèques en ayant marre de toutes ces discussions qui ne mènent à rien avec les ayants droit leur disent : « Bon, très bien, comme 95% des films de nos collections sont votre propriété, nous vous les rendons. Venez les chercher, reprenez-les. Si vous avez besoin de nos services pour des travaux de restauration, ou autre chose, nous en discuterons en temps voulu... » Et nous mettons les films dans des boîtes et nous les sortons de nos entrepôts et y gardons seulement les films du domaine public – qui représentent plus ou moins 5% de nos collections. Que se passe-t-il?

J.M.C.: Je ne peux évidemment imaginer un tel scénario qu'avec les ayants droit que je connais, ceux avec lesquels nous avons déjà eu affaire. Là encore il y a toutes sortes de situations et de contradictions... Si on parle des ayants droits du patrimoine étranger, dont la survivance ne dépend pas de nous, notamment du patrimoine hollywoodien, leur point de vue traditionnel, c'est : « Si vous voulez une copie pour votre collection, vous faites un contrat d'achat de droits non-commerciaux ». Le scénario dont tu parles n'aurait donc pas de raison d'être, sauf dans les très rares cas (pour une cinémathèque comme la nôtre) où nous détenons des éléments matériels précieux, possiblement des copies de première génération par exemple, cas où, d'ailleurs, l'esprit de collaboration de beaucoup de ces ayants droit étant fréquemment bon, ton scénario serait de nouveau difficile à imaginer. Dans le cas des ayants droit nationaux dont nous conservons des éléments matriciels, j'imagine que la réponse serait multiple. Pour les œuvres qui ont au moins un certain potentiel d'exploitation dans les nouveaux marchés du patrimoine, et même si notre domaine de travail est parfaitement distinguable de ce marché, on risquerait de se faire répondre : « Bon, on va faire le travail nous-même. On vous remercie d'avoir conservé ce matériel pendant toutes ces années! » Il faut rappeler que, dans bien des cas, notre travail de sauvegarde a été fait bien avant que les ayants droit actuels soient les propriétaires des films...

Un geste aussi radical provoquerait des réactions radicales. Mais je n'envisage pas, concrètement, une telle situation. Je ne peux pas imaginer, même théoriquement, de traiter ainsi les œuvres des cinéastes de notre patrimoine. Après avoir conservé ces films pendant de nombreuses années, les remettre dans des boîtes et poser ces boîtes à la porte de la cinémathèque... Non ! À moins d'y être obligés... Je crois d'ailleurs, dans notre cas, organisme d'État dont le rôle « officiel » est de sauvegarder le patrimoine culturel du pays, qu'on serait devant une contradiction formelle...

R.D.: On pourrait aussi le faire, sans rétroactivité, en disant simplement : « Nous avons désormais une nouvelle politique : nous n'acceptons plus de film en dépôt dans nos collections, si vous n'acceptez pas tous nos termes ».

J.M.C.: Dans beaucoup de cas, je suis presque certain qu'on nous répondrait : « Tant pis ! Je laisse le matériel au labo. »

a las que ha tenido hasta ahora, pues no existe una solución eficaz para la salvaguardia de nuestros patrimonios sin los mínimos derechos públicos.

Tampoco piensa que los archivos actuales deban ser instituciones que cubran funciones de museos; ni que el mundo digital convierta la película en obsoleta, como tampoco que pronto acaben siendo los únicos lugares donde se puedan ver proyecciones de películas. Los archivos filmicos ya cumplían funciones museales en los primeros diez años de existencia, cuando eran los únicos lugares en que se podían ver películas antiguas, en especial películas mudas. La diferencia es que ahora corremos el riesgo de ser los únicos que proyecten películas de 35mm. Pero JMC no cree en la desaparición de las proyecciones tradicionales en el futuro inmediato, visto que hay un mercado cultural paralelo en crecimiento en torno a los archivos filmicos. En Portugal existen varios centros culturales, en especial nuevos auditorios municipales, que se están equipando para proyecciones en 35mm y aspiran a obtener la colaboración de los archivos, lo cual implica que durante un tiempo (quizás algunas décadas) seguiremos proyectando películas. Pero, si un día, los archivos fueran los únicos que pudieran seguir proyectando en 35mm, está firmemente convencido de que deberían seguir haciéndolo, aunque para ello tuvieran que convertirse en productores de películas vírgenes.

Para resolver de una buena vez la cuestión de la propiedad, debemos formular, en primer lugar, nuestras necesidades. Los gobiernos y el público piden la protección del patrimonio cultural y el acceso a escala global. Para cumplir con este objetivo conservamos, preservamos, restauramos, exhibimos, hacemos investigación sobre nuestras colecciones, programamos películas, intercambiamos programas de películas con otros museos, ofrecemos educación sobre la imagen en movimiento y la historia del cine. Pero es necesario que los archivos estén claramente autorizados a cumplir con estas tareas, respetando los derechos de los propietarios y su ámbito de explotación. Para establecer esta frontera es necesario

R.D.: Sans parler du cynisme de certains cinéastes, et pas les moindres, qui ne voient aucun problème à laisser leurs films au labo ; pas plus qu'ils ne voient de problèmes à ce qu'on altère leurs films avec les nouveaux moyens de l'électronique...

J.M.C.: Mais les gens dont nous parlons, ce ne sont pas des cinéastes. Ce sont, ou des producteurs, ou des détenteurs actuels de droits, qui pensent aussi « conservation » – parce qu'il n'y a plus un marché unique d'exploitation immédiate – mais qui pensent conservation différemment de nous, parce que, au fond, ils pensent à moyen et à court terme. Il ne sont pas forcément très exigeants en termes de dépôts climatisés, surtout si cela suppose de signer des contrats qu'ils considèrent contraignants...

R.D.: N'y aurait-il pas une autre démarche « violente » possible ? Une démarche qui puisse amener les ayants droit à réfléchir à ce qu'est la fonction et la responsabilité des cinémathèques. Une démarche commune, il va sans dire ; pas l'initiative d'une avant-garde qui se suiciderait dans l'opération ?

J.M.C.: Effectivement de telles démarches peuvent être discutées – et je ne vois pas du tout pourquoi elles devraient être suicidaires... Il faudrait convenir d'abord entre nous qu'il s'agit d'une priorité et inscrire à l'ordre du jour des cinémathèques, comme prioritaire, un débat sur cette question. Mais, pour le moment, je ne suis pas certain de qui sont ceux qui suivraient cette direction. Par rapport à ces questions, il semble exister une nette différence d'approche à l'intérieur de la FIAF entre les cinémathèques européennes et les cinémathèques nord-américaines, et ça bloque le débat en quelque sorte. Et je sens une résistance quand on suggère d'inscrire ces questions à l'ordre du jour...

R.D.: Mais, à part nous, qui sommes des « obsédés », as-tu l'impression qu'on se préoccupe aujourd'hui de l'existence des cinémathèques ?

J.M.C.: Peut-être... Je me le demande... Il y a justement une réponse qui présente des différences nuancées, selon qu'on est européen ou nord-américain. Je crois que, aujourd'hui, la survivance même du patrimoine européen dépend davantage du travail des cinémathèques que la survivance du patrimoine américain. Mais il faut distinguer, selon qu'on parle du public – ou des publics – ou des ayants droit. Pour ce qui est de l'Europe, il n'y a pas de doute, le public a besoin des cinémathèques. Les chercheurs, les producteurs d'événements culturels, les enseignants, les étudiants ont besoin des cinémathèques. Et même les distributeurs et les producteurs ont besoin des cinémathèques, parce qu'ils savent qu'il y a des collections de films immenses qui n'existent que dans les cinémathèques. Et, pour ces mêmes raisons, le marché dvd a besoin des cinémathèques. Et enfin, il y a un public pour les cinémathèques, pour les projections de classiques du répertoire. Je suis donc catégorique : en Europe, il y a un besoin public vis-à-vis l'existence et l'activité des cinémathèques. Et ce rôle public des cinémathèques, reconnu par une vaste majorité des états européens qui leur attribuent des tâches spécifiques, rend impossible leur disparition. En tout cas une telle disparition ne passerait pas inaperçue !

Mais ta question peut avoir un aspect plus troublant, si on l'adresse de l'intérieur, à la communauté même des cinémathèques. Qui, parmi

crear un espacio sin tener que establecer constantemente acuerdos individuales.

Para resolver el problema se requiere fundamentalmente un proyecto que examine las posibilidades ya existentes, en teoría, en las cláusulas de excepción de las convenciones internacionales sobre los derechos de autor y el copyright (aspecto que aún no hemos examinado lo suficiente, del que podría derivar la creación de instrumentos legales complementarios), es decir, convenciones particulares que reglamenten la actividad de los archivos filmicos, dándoles un mínimo de derechos que respondan a las necesidades públicas ya establecidas por la sociedad. Otra solución que examinar es la definición del papel de los archivos filmicos. Debemos definir exactamente cuáles son sus competencias y los límites de sus responsabilidades. Sobre este punto no hay común acuerdo. Pero no podemos eludir la cuestión. Hablar de excepciones a los derechos de autor o al copyright significa definir rigurosamente a quiénes éstas benefician. Insiste en subrayar las diferencias entre los archivos filmicos y otras instituciones culturales, y en especial la responsabilidad específica de los archivos respecto de la supervivencia física del patrimonio filmico y su difusión cultural.

De hecho, ya hemos visto contradicciones: algunos titulares de derechos afirman ahora que pueden exigir dinero a un archivo filmico que desee proyectar en su sala una película de la que poseen derechos, pero que a su vez sobrevive sólo gracias a la labor de conservación del archivo. Es ir demasiado lejos. Hay otras situaciones, como la del cine extranjero (y en particular el de Hollywood) cuya conservación no depende de nosotros. El punto de vista tradicional de los titulares de derechos estadounidenses es que el archivo compre los derechos no comerciales de una película que quiera incluir en su colección. Sin embargo, se dan también casos en los que nuestro material es necesario para completar la restauración de esa película y entonces los titulares de los derechos están más que dispuestos a autorizar el uso de la película.

« nous » est encore absolument convaincu de notre différence, de notre rôle indispensable, au moment – ce ne sont que des exemples – où beaucoup d'autres présentent des rétrospectives, où il y a le boom de la consommation dvd ? La question est troublante mais elle est décisive... Enfin, si nous, qui avons des responsabilités dans les cinémathèques, nous ne savons pas dire quelle différence il y a entre notre travail de projection et celui des salles de répertoire ou de ces nombreux lieux culturels qui font du cinéma, alors là, le problème est beaucoup plus grave ! Si nous sommes d'avis que notre rôle de diffuseurs du patrimoine n'a pas de caractère spécifique, si nous ne sommes pas sûrs nous-mêmes de ce caractère spécifique, alors nous sommes en train de préparer notre disparition...

Autrefois, il y avait d'un côté le commerce du cinéma, et, d'un autre côté, les cinémathèques. Aujourd'hui, il y a toujours le commerce, mais aussi un deuxième marché fait d'institutions culturelles, de salles parallèles, de festivals où il y a souvent des gens savants qui connaissent bien l'histoire du cinéma. La différence fondamentale, c'est que ceux qui travaillent sur une collection, ceux qui ont à l'identifier, à la cataloguer, à la rendre accessible, ceux qui ont affaire à l'univers de la conservation et de la restauration, sont évidemment plus proches des raisons mêmes d'interroger l'histoire acquise du cinéma. Comme les musées qui font des recherches sur leurs fonds, ils s'interrogent à chaque moment sur cette histoire devant la barrière, la résistance matérielle des œuvres mêmes. Ils découvrent sans cesse des aspects nouveaux de l'histoire du cinéma parce que, par exemple, ils ont à travailler sur différentes versions de certaines œuvres ; ils restaurent des œuvres qui étaient tombées dans l'oubli et qui soudainement éclairent de façon nouvelle certains trous, ou certaines zones de l'histoire du cinéma. C'est tout ça qui crée une spécificité dans notre travail de diffusion. C'est vrai que certaines des rétrospectives que nous présentons pourraient tout aussi bien être présentées ailleurs que dans une salle de cinémathèque. Il n'en reste pas moins que, en général, quand elles partent de là, elles portent le sceau de cinémathèque, de ce qui est spécifique à la cinémathèque – en un mot, de ce qui est articulé sur le travail proprement muséographique sur les collections. Nous pouvons bâtir des rétrospectives différentes de ce qui est présenté ailleurs parce que nous travaillons sur et à partir des collections, et ceci comme un « sceau » qui n'est pas seulement valable pour ce qui vient nécessairement, ou seulement, de notre collection individuelle.

R.D.: Mais justement, est-ce que tu crois José que les cinémathèques, en tant que groupe, en tant que communauté professionnelle spécifique, sont en mesure de répondre à cette question ?

J.M.C.: Je crains malheureusement que non ! Le fait qu'on a travaillé isolément à la programmation culturelle durant des dizaines et des dizaines d'années, a rendu paresseux une partie de notre monde... Or depuis une vingtaine d'années, il y en a beaucoup d'autres qui travaillent dans des domaines que nous étions les seuls à explorer auparavant. Et justement, l'apparition de ces lieux nouveaux pose la question « comment faisons-nous ? » et « faisons-nous différemment ? » Et je ne crois pas que l'ensemble des cinémathèques ait suffisamment réfléchi à ça.

JMC desearía que la FIAF abriera una discusión sobre estos asuntos, ante los cuales hay cierta resistencia, y nota la diferencia de perspectivas entre archivos europeos y norteamericanos. Si los mismos archiveros no están convencidos de la distinción entre su papel y el de otras instituciones que exhiben películas, probablemente peligre la subsistencia de los archivos. La distinción fundamental es que quienes trabajan en una colección (identifican, catalogan, restauran y hacen accesibles las películas) son quienes más cerca están de las películas mismas y los mejor cualificados para discutir la historia oficial del cine. Puesto que son quienes conocen las películas olvidadas o postergadas y tienen conciencia de sus distintas versiones, etc., se debe recurrir a sus conocimientos y experiencia para preparar cualquier retrospectiva.

R.D.: L'apparition du dvd n'a-t-elle pas eu un rôle d'accélérateur dans ce contexte ? N'assistons-nous pas à un glissement dans la cinéphilie ?

J.M.C.: Si nous entrons dans le lieu de travail d'un historien de l'art, on va y trouver des centaines de livres, des milliers de reproductions ; cet historien passe assurément plus de temps à regarder des reproductions qu'à aller dans les musées voir les originaux... Je ne vois pas de problème avec le dvd : le dvd est fabuleux en termes de qualité, par rapport à ce que nous proposait la cassette vhs. Je le perçois comme un instrument, pas comme un problème. En aucun cas le dvd, aussi bon soit-il, peut-il se substituer à l'œuvre projetée à partir de la pellicule sur grand écran, au moins dans un contexte justement muséographique, parce que sa nature ne serait pas celle de l'œuvre même (en termes de lumière, de transparence, de contraste, même si cette distinction semble imperceptible, même si on ne sait pas encore la décrire complètement...). Il faut par contre qu'on s'y investisse rapidement et que les cinémathèques publient des dvds comme objets de recherche, qu'elles produisent des nouveaux outils de recherche adaptés au numérique, comme elles ont toujours publié des livres qui étaient des objets complémentaires à la conservation et à la projection.

Ce que le dvd produit par ailleurs, ce sont de nouvelles exigences de qualité par rapport à nos projections. Comment pourrait-on maintenant projeter une copie 16mm rayée de *Red River* si, justement, on peut se procurer une excellente version dvd...?

R.D.: J'élargis délibérément la question en me rappelant une conversation récente avec le directeur d'un festival prestigieux qui vantait la qualité d'une projection « digitale » qu'il venait de voir. Et on sait que le public, en général, partage bien l'avis de ce directeur. Qui désormais se soucie de savoir si un film est projeté en 35mm ? Qui va dire : « Peu m'importe la qualité exceptionnelle de cette projection : ce n'est pas du cinéma. » Nous qui travaillons dans les cinémathèques ? ! Si c'est le cas, nous avons un autre problème !

J.M.C.: Si le public ne voit pas, ne comprend pas la différence, pourquoi viendrait-il à nos projections ? Je crois qu'il y a là deux phénomènes superposés : d'un côté, la perception, d'une part du public, de la différence même de nature physique de l'image (contre une supposée évaluation de « qualité » abstraite) ; d'autre part, peut-être le début de ce « nouveau » côté muséal dont on parlait avant, c'est-à-dire, contre toute prédiction, une valorisation de l'« aura » de la projection de la pellicule originale. Si les gens continuent à aller dans les musées et à aller aux concerts, c'est bien parce qu'ils savent que le tableau original est autre chose que la meilleure des reproductions (et on sait que des reproductions peuvent tromper une partie du public...) et que le concert en salle est tout autre chose que le meilleur enregistrement possible en cd. Contrairement à beaucoup – qui, là, insistent à dire que pour le cinéma c'est différent – je crois que le rapport est très semblable.

Et même si la majorité des gens ne voient pas cette différence, ce n'est pas une raison pour laisser tomber notre travail et la spécificité de ce travail. Il faut évidemment que nous soyons nous-mêmes convaincus qu'il y a une différence ! Bien que j'aie vu (pas souvent !) d'excellentes projections numériques de films tournés en 35mm, je continue en fait

à penser qu'il y a une différence entre les deux choses. Par ailleurs on répète qu'il faut sauvegarder le spectacle cinématographique : or le spectacle cinématographique, ce n'est pas que la « définition » de la pellicule 35mm : c'est la salle obscure (que la pellicule exige), c'est la vision collective de l'œuvre, c'est même, à la limite, cette inscription dans le temps qui vient de la « matérialité » de la pellicule et inclut les traces de sa vie mécanique, traces qu'on espère toujours peu nombreuses, mais qui font partie de l'« impression de cinéma. » C'est tout cet ensemble que les cinémathèques doivent sauvegarder, pour les œuvres de ce premier siècle de cinéma.

R.D.: Mais au-delà de tout ça... Tu parlais tout à l'heure d'un changement de paradigme et des enjeux du numérique... Comment les vois-tu ?

J.M.C.: Nombreux ! En effet, immenses, si on croit à un futur, qui présuppose qu'on a réglé les problèmes précédents, et si on reconnaît que, avant tout, le numérique nous impose des responsabilités envers la sauvegarde de ce qu'il vient remplacer. Le numérique c'est, bien sûr, le besoin de réapprendre une théorie et une pratique de la conservation des œuvres nées dans cette technologie – en fait, de les réinventer. Le numérique sera sûrement, plus que tout autre – et si on résout la question juridique... – la révolution de l'accès aux images pour des buts de recherche. Avec le numérique, ce n'est pas seulement la quantité mais la nature de la demande qui changera, puisque la recherche future sera celle, intense, de tous les domaines de la société, l'image devenant source d'information pour toutes catégories et tous domaines de la culture humaine. Les archives seront des lieux de recherche au-delà de leur dimension individuelle; elles seront sûrement perçues en réseau, et obligées de se constituer en réseau. Cette immense mutation aura des effets sur les re-lectures successives de l'histoire du cinéma, les rapports entre les histoires possibles, notamment en ce qui concerne le rôle et la nature des modèles dominants. D'un autre point de vue, cette immense révolution dans la périphérie (les réseaux d'images, la recherche) impliquera aussi, je crois, en sens inverse, une ré-invention du rôle du centre, donc de la salle de projections. En fait, précisément parce qu'il y aura un effet centrifuge, je crois que le besoin de concentration dans la salle sera d'autant plus grand. Je vois la salle comme laboratoire de ces interrogations et lectures, comme l'endroit de l'émotion, et, parce qu'elle est cela, comme base de toute reformulation de pensée. S'il y a un avenir, je vois pas mal de choses à faire...

Propos recueillis au magnétophone, le 7 juin 2005. Remerciements à la Slovenska Kinoteka, pour le magnétophone; et à Paolo Cherchi Usai, pour la préparation de cette entrevue. (Ce texte, dans une version abrégée, a été originellement publié par la revue montréalaise 24 IMAGES, n° 125, décembre 2005-janvier 2006.)

Archivos en tiempos de cambio

62º Congreso de la FIAF, São Paulo, 24 y 25 de abril de 2006

Alfonso del Amo García

Open Forum

The symposium of the 62nd FIAF Congress at São Paulo, "Archives in Transition," was organized at the request of the Cinemateca Brasileira by the Technical Commission, coordinated by Paul Read. The summary of the symposium will be published in a later issue of the JFP. This is the introduction to the symposium, presented by the head of the technical commission from 2002 to 2006.

The technical history of cinema is one of continuous change, and one may say that the development of its language has come with this succession of technical changes. One of the objects of this symposium is the study of changes which have come with the introduction of the electronic image. This has made a rupture with the continuity of the production processes of film and affected the possibilities of conservation of all films.

In most cases, the film industry's changes come about by looking for economies in production or distribution. The conservation of the cultural heritage will not be considered as an objective of the industry. If the change from silent to sound in the thirties upset all the techniques of production and conservation of films, the changes provoked by the introduction of the electronic image are still more catastrophic. An indifference to the

NDLR: Publicamos a continuación el discurso de introducción al simposio de Don Alfonso del Amo García, jefe de la Comisión técnica de la FIAF, bajo el título «Archivos en tiempos de cambio» organizado por la Cinemateca Brasileira y coordinado por Paul Read en el ámbito del 62º Congreso de la FIAF, São Paulo, 24 y 25 de abril de 2006. Este texto aborda temas de interés general para los archivistas que participan activamente en los importantes cambios que se están produciendo en el campo de la preservación y transmisión del patrimonio de las imágenes en movimiento. Está en preparación un texto con la síntesis de las ponencias del simposio, que será publicado próximamente en el Journal of Film Preservation.

En primer lugar quiero daros las gracias a los que habéis accedido a participar en este simposio y quiero resaltar que ha sido posible gracias al esfuerzo de muchas personas pero, sobre todo, ha sido posible por el empeño personal de Paul Read; sin el esfuerzo de Paul y de la Cinemateca Brasileira este simposio nunca habría existido.

El cambio es una característica fundamental de los sistemas industriales de producción. La introducción de cambios técnicos no puede ser considerada como una novedad en la cinematografía. La historia técnica del cine es una continua sucesión de cambios y puede decirse que la consolidación de la cinematografía y el desarrollo de su lenguaje se han producido a través de esa continua sucesión de cambios técnicos.

El motivo de este simposio es que el cambio que se está desarrollando ahora – la introducción de la imagen electrónica – ha producido una ruptura en la continuidad de los sistemas de realización y esa ruptura afecta a las posibilidades de conservación de todas las películas.

Para conservar una película no es suficiente conservar en buen estado sus materiales: en el almacén de un archivo, los diez rollos de una película sólo son diez objetos. Para conservar una película, también es necesario poder reproducir esos materiales y acceder a las imágenes y sonidos que contienen.

Los desordenados cambios técnicos que llenan la historia de la cinematografía no pueden ser presentados como un deliberado proceso de perfeccionamiento. Aunque ése sea un motivo importante, el perfeccionamiento no es el fundamento de los cambios industriales.

La industria siempre introduce los cambios con el objetivo de conseguir mayores beneficios: reduciendo los costes de producción, llegando a nuevos mercados o innovando técnicamente para conquistar los fondos de comercio de otros competidores.

fate of silent films resulted in a crisis that was probably not unrelated to the creation of film archives. The upsets brought about today by the new technologies seem to respond to the same kind of thinking as in those earlier times.

Today, the sensation of crisis in the photochemical technologies is total. It may be that during the next fifteen years we will be able to maintain the equipment and the necessary emulsions will still be available. But the availability is going to diminish. The film archives must try to maintain the equipment and, perhaps, even undertake collectively the manufacture of the emulsions essential for our activity. But let us not fool ourselves: in the future we must accommodate ourselves to the general evolution.

The future of film archives is through the conservation of films on their original base. The archives feel pressure to adapt to the digital reality. We are asked to conserve films digitally because it is simpler and less costly. But we know that this is very far from real conservation. The reality is, today, that films produced in digital have no assurance of survival. On the contrary, to assure their conservation, it is necessary to reproduce them on photochemical film.

The waves of destruction that have reached the film heritage have certainly been linked to technical changes, but it is the cultural discontinuities that have, in fact, the most catastrophic consequences. The film heritage will only be conserved with the knowledge of the characteristics of the films that compose it; those of yesterday and those of tomorrow. The symposium this year constitutes one step more toward the acquisition and development of this knowledge.

Que conseguir beneficios económicos sea el objetivo de estos cambios, tiene consecuencias sobre los criterios que se emplean en la selección de los nuevos materiales, y afecta a las posibilidades de conservación de todas las películas.

- Afecta a la conservación de las películas que se producirán sobre los nuevos sistemas, porque la conservación no es, en sí misma, un objetivo económico y la conservación del patrimonio cultural no puede ser un objetivo industrial.



Don Alfonso del Amo García inaugura el Simposio Técnico del 62º Congreso de la FIAF en São Paulo.

Económicamente, la industria cinematográfica tiene que actuar en el corto plazo. Los beneficios que puede considerar al planificar la producción de una película, son beneficios a corto plazo. La selección de materiales y sistemas se realiza atendiendo a criterios económicos y las posibilidades de conservación no pueden ocupar un lugar preferente en los criterios para esa selección. Los beneficios que a medio y largo plazo pudieran derivarse de la conservación, aun cuando llegaran a ser importantes, siempre tendrán que ser considerados como plusvalías no planificadas.

La historia muestra numerosos ejemplos de películas realizadas sobre materiales de muy bajas o nulas posibilidades de conservación (como, por ejemplo, las primeras emulsiones para color) y cuyas características físicas o fotográficas han sufrido tan graves deterioros que han inutilizado el material o que hacen necesarios costosos procesos de restauración para volver a utilizarle.

- Los cambios también afectan a la conservación de las películas que ya existían antes que acontecieran, porque la cinematografía es una actividad que funciona a través de reproducciones. No es posible prescindir de las reproducciones. Las películas sólo existen entre reproducciones.

Para seguir accediendo a la cinematografía de épocas anteriores, es necesario disponer de materiales y sistemas que hagan reproducibles sus películas, *en condiciones similares a las originales*.

Le symposium du 62e Congrès de la FIAF à São Paulo, intitulé Archives en transition, fut organisé à la demande des dirigeants de la Cinemateca Brasileira par la Commission technique de la FIAF et coordonné par Paul Read. La synthèse des interventions du symposium sera publiée dans un numéro ultérieur du JFP. Aujourd'hui, nous publions l'introduction au symposium, présentée le 24 avril par Alfonso del Amo García, chef de la Commission technique de 2002 à 2006. Dans ce texte l'auteur énonce ses réflexions, fruit de ses nombreuses années d'expérience comme responsable du Service technique de la Filmoteca Española. Il s'agit pour le JFP de faire partager à ses lecteurs les réflexions d'Alfonso et, en même temps, de le remercier pour le travail accompli pour la FIAF.

L'histoire technique du cinéma est celle d'une suite continue de changements, et on peut dire que le développement de son langage s'est opéré à travers cette succession de changements techniques. L'un des objets de ce symposium est l'étude du changement que traverse le cinéma avec l'introduction de l'image électronique. Celle-ci a provoqué la rupture de la continuité des processus de réalisation des films et affecte les possibilités de conservation de tous les films.

De manière générale, ce n'est souvent pas par souci de perfectionnement que s'opèrent les mutations dans l'industrie, mais bien par la recherche d'économies dans la production ou la distribution des films ou l'obtention d'avantages par rapport à la concurrence. La recherche d'avantages d'ordre économique agit forcément sur la qualité de la sélection de nouveaux matériaux et affecte les possibilités de conservation de tous les films. La conservation des films produits sur de nouveaux supports sera affectée par la recherche de ces avantages en matière de production et de diffusion, alors que la conservation du patrimoine culturel ne saurait être considérée comme un objectif industriel. La conservation étant en partie reproduction d'objets préexistants au changement, celui-ci aura forcément une influence sur celle-là. L'histoire nous montre de nombreux exemples : chaque fois que des techniques nouvelles ont été introduites, la conservation des

Dificultar o hacer imposible la reproducción de las características originales de las películas no requiere de grandes cambios técnicos. Cambios sencillos, como la desaparición de una emulsión para copia, pueden convertir las reproducciones en algo muy difícil, que requerirá de técnicos muy especializados, de esfuerzos de investigación y de inesperadas inversiones económicas.

Hoy, cuando reproducimos las películas de los años treinta y cuarenta, lo hacemos sobre materiales y procesos distintos de los originales y, si queremos obtener resultados similares a los de la época (claro está, en el caso de que tengamos constancia de cómo fue la película en su época), tendremos que emprender cada reproducción con el mismo espíritu que si se tratara de una restauración.

Y sólo estamos hablando de reproducciones fotoquímicas.

En cada época, los materiales y sistemas que se pueden utilizar para reproducir las películas anteriores, son los mismos (o son transformaciones) de los que se utilizan para la realización de las películas en esa época.

En su momento, la introducción de las técnicas de reproducción sonora, transformaría todas las técnicas de realización – desde la filmación hasta la exhibición – que utilizaba el cine. La industria realizó aquella transformación sin atender a las necesidades de las películas ya existentes y esa desatención produjo una crisis tan destructiva que, para intentar salvar lo que quedaba, conduciría hasta la creación de las filmotecas.

El sonido se instaló definitivamente en las películas utilizando el mismo sistema fotográfico de la imagen y, pese a esta identidad funcional, este cambio llevaría a la creación de nuevos sistemas de montaje y de reproducción y acabaría con el color y el sonido del cine mudo.

Las transformaciones técnicas que está produciendo la introducción de la imagen electrónica son mucho más amplias que las provocadas por la introducción de la reproducción sonora.

En España, en la actualidad: no hay ninguna película que se esté realizando al completo (rodaje, montaje, reproducción y exhibición) sobre sistemas fotoquímicos; ya hay actividades, como el montaje, que casi no se realizan sobre los medios tradicionales; cada día se nos advierte sobre el desmantelamiento de algún equipo o la desaparición de alguna de las emulsiones que utilizamos y, en los dos últimos años, los laboratorios españoles han multiplicado su capacidad para producir copias en color (en máquinas increíblemente grandes y veloces) mientras que, en paralelo, reducían hasta el límite sus posibilidades de reproducir en blanco y negro.

La sensación de crisis en las tecnologías fotoquímicas es total.

Por el momento y quizá durante los próximos quince años, las filmotecas podremos impulsar la existencia de instalaciones de reproducción y continuaremos teniendo la posibilidad de utilizar emulsiones fotoquímicas para las reproducciones. Pero cada vez habrá menos variedad de emulsiones disponibles, y cada vez más la realización de cualquier reproducción tendrá que estudiarse, desarrollarse y financiarse, como una restauración. Para las filmotecas, apoyar la existencia, impulsar

nouvelles œuvres s'est vue affectée par l'adoption de méthodes peu coûteuses. Le corollaire général de cet état de fait est que, pour accéder aux œuvres de périodes précédant le changement, il est nécessaire de pouvoir disposer de matériaux et de systèmes qui permettent la reproduction des films dans des conditions similaires à celles qui ont vu naître l'original ou celles qui ont permis de le montrer. Si l'on veut aujourd'hui reproduire des films produits avec des techniques simples (telles que la coloration au pochoir ou le « teintage », par exemple), il faut se lancer dans des procédés qui requièrent la mise en oeuvre de ressources importantes en matière de recherche, de techniques de restauration, etc. Un simple processus de reproduction devient ainsi compliqué et cher qu'une véritable restauration.

Si le passage du muet au sonore a bouleversé toutes les techniques de réalisation et de conservation des films, les changements provoqués par l'introduction de l'image électronique sont encore plus catastrophiques que l'introduction de la reproduction sonore en son temps. Dans les années 1930, l'industrie a entrepris cette mutation sans se soucier des besoins spécifiques des films déjà existants. Ce manque d'attention a produit une crise, crise qui ne fut probablement pas étrangère à la création des cinémathèques. L'introduction des nouveaux systèmes de montage et reproduction (ou l'image et le son, désormais optique, feront l'objet d'une unité fonctionnelle) eurent vite raison de la couleur et du son de l'ère du muet. Les bouleversements opérés aujourd'hui par le numérique semblent répondre aux mêmes mécanismes qu'autrefois.

Aujourd'hui, la sensation de crise des technologies photochimiques est totale.

Il se peut que pendant encore une quinzaine d'années nous puissions maintenir des installations de reproduction et que les émulsions nécessaires à cette reproduction soient encore disponibles. Mais la disponibilité des émulsions va diminuer et chaque reproduction ressemblera de plus en plus à une véritable restauration – plus compliquée, plus chère. Pour cela, les cinémathèques devront

e incluso crear instalaciones de reproducción es una necesidad ineludible para la que no hay opción.

Para que salir de esta crisis sea posible, las filmotecas tenemos que participar activamente en el mantenimiento del medio técnico fotoquímico; quizá, incluso tengamos que organizar algún apoyo para la fabricación de las emulsiones más esenciales para nuestra actividad.

Hay que hacer todo eso, pero no nos engañemos: son medidas eventuales, válidas mientras que se produce el cambio. Quizá, con ellas sea con lo que lleguemos hasta los quince años que he dicho o, quizá, para algunos años más. Pero las filmotecas no podremos reemplazar la actividad de la industria y del conjunto de la sociedad. No es nuestra función.

Las películas son obra de la sociedad industrial, las filmotecas pertenecemos a esa sociedad y no podemos volverle la espalda. Los que tal cosa pretendieran sólo estarían escenificando una versión directa – literal e incluso naturalista – de la caverna de Platón.

Nuestro futuro pasa por conservar las películas sobre sus soportes originales.

En los archivos, se están recibiendo presiones para que («dicen») nos adaptemos a la *realidad digital*. Y se pide que pasemos a la reproducción digital, para conservar las películas de una manera barata y rentable. Todos sabemos que eso es mentira.

La realidad (digital o no) es que, hoy, las películas producidas digitalmente no tienen asegurada ninguna conservación; y para asegurarles alguna conservación hay que reproducirlas sobre emulsiones fotoquímicas.

Pero conservar los materiales no es suficiente; hay que reproducirlos. Y es necesario reproducir todas las características que forman las películas.

Las obras cinematográficas están formadas por imágenes y sonidos y las características de una película, son (aunque no sólo sean esto) las de sus imágenes y sus sonidos. Y están formadas por otros elementos técnico/lingüísticos – como el montaje y la velocidad – y por elementos intangibles como la percepción subjetiva que cada espectador tiene de la cinematografía. La conservación del Patrimonio Cinematográfico también se refiere a la de todos estos elementos, incluyendo los intangibles.

La transición hacia las tecnologías electrónicas de imagen está abarcando a todos los sistemas y materiales que se utilizan para realizar y acceder a las películas, y también está afectando a la concepción misma de las películas. Podríamos pensar en esta situación, pensando en lo que hoy ocurre cuando vemos las películas Lumière, en proyecciones absolutamente diferentes de las que se veían en su época. Es evidente que los espectadores actuales y los primeros espectadores no estamos viendo las mismas imágenes; pero los espectadores actuales (y en mi opinión tienen razón) no admitirían que proyectáramos con el parpadeo de obturación que soportaban admirados aquellos primeros espectadores.

essayer de maintenir les systèmes photochimiques et, peut-être, même se lancer collectivement dans la fabrication des émulsions essentielles pour notre activité.

Mais détrompons-nous : à l'avenir, après ce sursis de quelques années, nous devons nous accommoder de l'évolution générale qui semble se produire inexorablement dans nos sociétés.

L'avenir des cinémathèques passe par la conservation des films sur leurs supports originaux. Les archives subissent aujourd'hui de nombreuses pressions dans le sens d'une adaptation à la *réalité numérique*. On nous demande de passer de l'analogique à la reproduction numérisée dans le but, dit-on, de conserver les films de manière économique et rentable. Or, nous savons que ceci est loin d'être acquis. La réalité est, aujourd'hui, que les films produits ou reproduits en numérique n'ont pas de survie assurée. Au contraire, pour assurer leur conservation, il faut les reproduire sur pellicule photochimique !

Conserver les matériaux ne suffit pas. Il faut les reproduire avec toutes les caractéristiques qui font d'un film un film. Même ses composantes intangibles. En effet, les œuvres cinématographiques sont composées non seulement d'images et de son, mais aussi d'autres éléments tels que le montage et la vitesse de projection, sans parler de leur perception, etc. La transition vers les technologies numériques affecte toute leur conception, production et reproduction. Nous assistons à une véritable rupture d'ordre culturel. Et pour la conservation du patrimoine cinématographique, la discontinuité culturelle a eu des conséquences bien plus catastrophiques que n'importe quel changement technique.

Le maintien à tout prix dans les cinémathèques de la technologie photochimique, alors que la société s'oriente vers l'abandon généralisé de cette technologie, conduira inexorablement à une fracture d'ordre culturel, plus grave que celle qui s'est produite lors du passage du muet au sonore.

En realidad, hasta hace 15 o 20 años yo no sabía cómo eran las proyecciones de aquellas películas de los Lumière; no había recibido la formación adecuada para saberlo, y quizá no por falta de formación. Y es ahí donde está el problema.

Entre las proyecciones que se hacían en los primeros años del cine y la cultura cinematográfica en la que yo me formé, se había producido una ruptura cultural, sobre la que no advertían las filmotecas. Y para la conservación del patrimonio cinematográfico, la discontinuidad cultural tuvo consecuencias mucho más catastróficas que cualquier cambio técnico.

Estudiar, conocer y comprender son los hitos que marcan el único camino posible para conservar el Patrimonio Cultural.

Las filmotecas deben hacer todos los esfuerzos para conservar los materiales fotoquímicos y la posibilidad de realizar reproducciones fotoquímicas. Trabajando con ese objetivo conseguiremos conservar esta posibilidad durante unos cuantos años más y esos años van a ser necesarios; pero no conseguiremos conservarla indefinidamente.

Además (por lo menos, esta es mi percepción) si la sociedad abandonara la tecnología fotoquímica, el que los archivos se aferraran a ella sólo conduciría a otra ruptura cultural, mucho más grave y más destructiva que la que se produjo en relación al cine mudo.

Las oleadas de destrucción que han asolado el Patrimonio Cinematográfico, sin duda han estado relacionadas con los cambios técnicos pero han sido las discontinuidades culturales las que han producido los efectos más catastróficos.

El Patrimonio Cinematográfico sólo puede conservarse estableciendo, conservando y difundiendo el conocimiento sobre las características de las películas que lo integran.

Y, además, relacionando ese conocimiento con el de los medios que, en cada época sucesiva, se estén utilizando para reproducir y acceder a las imágenes en movimiento y a los sonidos de las películas que se produzcan en esa época.

Contribuir a este tipo de conocimiento era mi propuesta cuando, hace tres años, en el congreso en Estocolmo, planteaba que el simposio del congreso en São Paulo se dedicara a estudiar el cambio tecnológico que se está produciendo en la cinematografía.

Hoy, gracias al esfuerzo de la Cinemateca Brasileira, de Paul Read, de otros miembros y colaboradores la Comisión Técnica y de la FIAF, y con vuestra participación, se inicia este simposio que será un paso más en la creación de ese conocimiento.

From Parchment to Pictures to Pixels

Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 Years On

David Francis

Historical Column

Chronique
historique

Columna histórica

Editor's Note: *The following is the text of a keynote address delivered by the author at the Society of Archivists Annual Conference in Norwich, UK, on Thursday 8 September 2004. The author joined the National Film Archive as Television Acquisitions Officer in 1959, and became Deputy to Ernest Lindgren in 1963. He left the Archive in 1965, and succeeded Lindgren as Curator of the National Film Archive in 1974.*

It is 70 years since the National Film Library (now known as the National Film and Television Archive) was founded. Together with the Museum of Modern Art Film Library, the Cinémathèque Française, and the Reichsfilmarchiv, it was one of the first film archives, as we know them today.

The founder of the National Film Library was not a film collector like Henri Langlois of the Cinémathèque, or a film critic like Iris Barry of the Museum of Modern Art. He was an English Literature graduate who had joined the British Film Institute (the National Film Library's parent body) as Information Officer a year before the Library was founded. His view of a film archive was very different from his colleagues in New York, Paris, and Berlin. Today his approach would be considered appropriate, but at the time it was criticized, because he would not permit unique archival prints to be projected, and was more concerned with the long-term survival of the collection than its short-term accessibility. In those days, there was no money to make screening prints, so you either projected the originals or considered them preservation masters.

Henri Langlois, on the other hand, was happy to show the treasures he had acquired to other film enthusiasts, even though this endangered their long-term survival. Among these enthusiasts were film critics of the French magazine *Cahiers du Cinéma*, some of whom later became key film directors in the French "Nouvelle Vague" movement. They regarded Langlois as a hero. Unfortunately, there were no well-known film enthusiasts in the United Kingdom prepared to defend Ernest Lindgren's more rational approach to film archiving. Luckily this did not deter Lindgren from painstakingly building an archival infrastructure



David Francis during his farewell speech at the CNAFA meeting in Monterrey, Mexico, March 2001.

Ce texte est une communication faite le 8 septembre 2004 devant la Society of Archivists d'Angleterre à l'occasion de sa conférence annuelle. Entré au National Film Archive en 1959 en tant que responsable des acquisitions télévision, l'auteur devint l'adjoint d'Ernest Lindgren de 1963 à 1965 ; il réintégra le NFA en 1974 pour y succéder à Lindgren à titre de Conservateur.

David Francis s'attarde d'abord sur la biographie d'Ernest Lindgren. Contrairement aux autres pionniers de cette génération (Henri Langlois, le collectionneur, Iris Barry, la critique), le fondateur du National Film Library (première appellation du National Film and Television Archive) ne venait pas du cinéma : diplômé en littérature, il était entré au British Film Institute en tant qu'agent d'information, un an avant la création du National Film Library. Sa conception d'une institution consacrée aux archives cinématographiques étaient de ce fait fort différente de celle de ses collègues de Paris et New York. Si cette approche paraît maintenant fort pertinente, il n'en était pas ainsi à l'époque et on critiquait notamment l'interdiction de projeter les copies de conservation, Lindgren étant davantage soucieux de sauvegarder la collection pour les générations futures plutôt que de la rendre accessible dans l'immédiat. Étant donné l'absence de budget de tirage, il fallait alors projeter les originaux ou décider de les considérer comme éléments de conservation.

Henri Langlois, lui, n'hésitait pas à projeter aux cinéphiles de son entourage les films qu'il avait acquis, au risque de mettre en péril leur conservation à long terme. Les critiques des *Cahiers du cinéma* (qui seraient bientôt les cinéastes de la Nouvelle Vague) faisaient partie des cinéphiles bénéficiant des largesses de Langlois dont ils firent un héros. Malheureusement il n'y avait pas en Angleterre de cinéphiles aussi prestigieux et prêts à défendre les positions de Lindgren; ce qui ne l'empêcha pas de tenir bon et de bâtir une infrastructure capable d'assurer la conservation à long terme des collections, une infrastructure qui par la suite servit de modèle à de

that would guarantee the long-term survival of his collection and become a model for other film archives throughout the world.

In the last 70 years there have been several books extolling the virtues of Henri Langlois and the Cinémathèque Française, but almost nothing has been written in praise of Ernest Lindgren, his brilliant preservation officer Harold Brown, and the achievements of the National Film and Television Archive, as it is now known. I hope what follows will help redress the balance a little.

The importance of the cinema as a record of 20th-century life was recognized soon after the Lumière Brothers projected films to a paying audience in the basement of the Grand Café on the Boulevard des Capucines in Paris on 28 December 1895. In fact it was less than three years later that Polish cameraman Boleslaw Matuszewski published a pamphlet in Paris entitled "Une nouvelle source de l'histoire". In it, he not only foresaw the value of film as a primary source material in the study of history, but he suggested that his proposed film archive should be attached to an organization like the Bibliothèque Nationale, so that it would have "the same authority, the same official existence, and the same possibilities as the other recognized archives". Unfortunately, no one took up his suggestion.

There were similar proposals in the United Kingdom. In the *Optical Magic Lantern Journal Annual* for 1899, a writer for the magazine *Truth* is quoted as saying that "a kind of national gallery should be started for the collection of all public events like last year's Jubilee". Seven years later, the *Optical Lantern and Kinematograph Journal* asked, "Will the day ever come when makers of bioscopic records will have to send two copies to the British Museum, two copies to the Bodleian Library and so forth...so that you will be able to go and see, years and years later, ... incidents happening." In fact, the magazine was a little behind the times, because in December 1896 Robert W. Paul, the British pioneer filmmaker, had offered the British Museum several of his films, including *The Derby*. Surprisingly, the Museum accepted his offer, and deposited the films in their Prints and Drawings Department.

There is endless discussion about which organization should be regarded as the first film archive. The Library of Congress in Washington, DC, could make a strong case. It received frames from Edison's Kinetoscopic Records, photographically printed on card, as early as August 1893, and continued to receive copies of films printed onto 35mm paper until around 1917, although the number of films thus deposited decreased significantly when the 1912 Copyright Act recognized the cinema as a medium in its own right, not just a succession of photographs, and required the deposit of a copy of the film as distributed rather than just a record of it. The Library decided not to retain film copies after 1912, presumably because they were on flammable nitrate stock and a liability in a national collection of historic paper materials. It did not start collecting films systematically again until the late 1940s, and therefore cannot be considered the first film archive because of this significant break in continuity.

A stronger case can be made by military archives in countries like the United Kingdom, France, and Germany. The Imperial War Museum

nombreuses archives du film un peu partout à travers le monde.

Sensible au fait que plusieurs ouvrages ont été consacrés à Henri Langlois et à la Cinémathèque française et presque rien à Ernest Lindgren et à Harold Brown, son brillant responsable de la conservation, pas plus qu'au travail du National Film and Television Archive, David Francis s'attache à rétablir l'équilibre des choses en remontant à l'origine du mouvement des archives du film et en y situant les idées et les réalisations de Lindgren.

Après avoir évoqué les premières expériences institutionnelles en Suède, en Allemagne 'au Danemark et aux États-Unis, l'auteur évoque la création de l'Imperial War Museum et, un peu plus tard, suite aux travaux d'une commission gouvernementale, du British Film Institute (1933). Et c'est dans ce décor qu'apparaît l'élégant Ernest Lindgren dont les allures de bureaucrate cachent une passion réelle pour les grands cinéastes européens de l'époque muette. Le numéro d'été 1935 de la revue *Sight and Sound* publie un premier texte du jeune Lindgren : « A National Film Library for Great Britain. »

L'auteur passe ensuite en revue les différentes démarches de Lindgren pour faire admettre les responsabilités particulières de la nouvelle institution dont il a la garde, signalant au passage ses préoccupations techniques très pratiques (notamment des règles précises gouvernant la copie des films) qui devancent de plusieurs années la publication, en 1965, du premier « Manual of Film Preservation » de la FIAF.

Suit un long passage consacré à l'arrivée aux côtés de Lindgren du jeune Harold Brown dont la curiosité et le génie inventif vont marquer en profondeur le travail de conservation du NFA et avoir une influence considérable sur deux générations de techniciens, à l'étranger autant qu'en Angleterre.

La construction des entrepôts de conservation du NFA est aussi un héritage du tandem Lindgren-Brown et David Francis y consacre plusieurs pages, comme il le fait avec le célèbre (et souvent mis en cause) test de

Department of Film, for instance, can claim a continuous existence since 1919, when the War Office made it the official repository for war films. One of the first titles deposited was *The Battle of the Somme*, recently accepted for inclusion in the UNESCO "Memory of the World" initiative.

Scandinavia also played an important early role in the development of film archives. The Danes like to claim that they invented film archiving through the work of Anke Kirkeby, who in 1899 commissioned Peter Elfelt, the official court photographer, and Øle Ølsen, founder of Nordisk Film, to make documentaries about places and people in Copenhagen, with the idea of donating the results to the state as the basis of a film museum. Also, it was in neighbouring Sweden that the first film archive devoted to the cinema as an art form was set up in 1933. Its founder, Einar Lauritzen, passed away only last year, a fact that makes one realize how young the film archive movement is. His archive is not generally regarded as the first because it was then a private organization.

Two years later, in 1935, the first public film archives were established in London, New York, and Berlin. These are generally accepted today as the first film archives. The Cinémathèque Française was founded a year later, in 1936.

The need for film archives

Why did it take so long to recognize the need for film archives? Although some people saw the importance of film as a record of contemporary life, few regarded the cinema as an art form. Hollywood had taken great pains to make the public aware that it was in the business of entertainment and simply giving the public what it wanted. The studios felt that if the cinema was considered an art form it might drive the public away from the box office.

There is also another possible reason. Those who knew something about the history of the cinema probably wondered whether there would be many films available to collect. In the first decade of the cinema, films were sold outright. Producers were happy for the purchasers to sell them on or show them in less populated areas for smaller entrance fees. The cinema was young, and they felt the more people who could experience its joys, the better it would be for their business. There are a comparatively large number of films around from this period, but the copies are so worn that they are hardly worth saving.

After 1908, films were rented. This meant they were returned to the distributor after use. The prints were looked after better because they were assets from the distributor's point of view. However, the long-term survival of the films was totally in their hands. Normally, as soon as there was no longer a demand for a given title, the emulsion was stripped from the base and the silver reclaimed. By 1915, the era of the short film was almost over, and both the producers and the distributors emptied their vaults to make way for feature-length films. The same thing happened in 1928-29 with the coming of sound. Silent features had no further commercial life, and were once again shipped off to the film-strippers.

We know now that a large number of films did survive as a result of confusion, sloth, or the enthusiasm of the private film collector, although *A Study on the Current State of Film Preservation in America*, undertaken

vieillesse mis au point par Londres. Suit un long passage sur les rapports entre le National Film Library et le British Film Institute, un sujet qui sera fréquemment d'actualité.

Textes à l'appui, David Francis examine ensuite les positions de Lindgren sur les questions déterminantes que sont la sélection dans la constitution des collections et le catalogage dans la mise en valeur de ces collections – règles de catalogage promulguées dès le début des années 40, alors que rien de tel n'existait ailleurs dans le monde.

L'activité de Lindgren écrivain est également décrite et illustrée par de nombreux exemples, de même que sa position, si souvent mise en cause, dans le débat éternel au sein des archives du film entre conserver et montrer.

Enfin l'auteur s'arrête un long moment sur l'activité multiple de Lindgren au sein de la FIAF, de sa présence active au Comité directeur aux débats historiques qui l'opposèrent à Henri Langlois, un homme qu'il estimait et avec qui il avait étroitement collaboré.

on behalf of Congress by the Library of Congress, and published in 4 volumes in June 1993, showed that in some years, particularly between 1910 and 1915, only around 10 percent of the titles produced still exist.

The National Film Library

How then did the National Film Library in the United Kingdom come into existence? In 1929, a Commission on Educational and Cultural Films was established by the unanimous vote of some hundred educational and scientific organizations attending a conference organized by the British Institute of Adult Education. The Commission's terms of reference were, among others, "to consider suggestions for improving and extending the use of films for educational and cultural purposes"; "to consider methods for raising the standard of public appreciation of films"; and "to consider whether it is desirable and practicable to establish a permanent central organisation with general objects as above".

The focus was clearly educational, and the Commission's researches showed that Britain was the only major country that did not already have a central body to undertake objectives like these. It is therefore not surprising that their main conclusion, which appeared in a published report in 1932 called *The Film in National Life*, was "That a National Film Institute be set up in Great Britain financed in part by public funds and incorporated under Royal Charter".

The proposed Institute would have a Board of Governors appointed by the Government. The Governors would be required to set up an Advisory Council which included representatives of "learned and scientific societies, educational associations and education authorities and the film industry". Although most of the functions of the Institute outlined by the report were educational by nature, number 6 required the Institute "to be responsible for film records, and to maintain a national repository of films of permanent value".

As a result of the Commission's report, the British Film Institute was founded on 30 September 1933. Its Memorandum and Articles of Association required it, in Article (f), "To develop the National Film Library to form a comprehensive collection of significant films; to arrange for the loan and exhibition of films from such a Library, and generally to evolve facilities for individual and group study of films and the showing of special programmes."

Enter Lindgren

Ernest Lindgren joined the Institute as Information Officer in 1934. He had a degree in English Literature, and like Iris Barry, the Curator of the Museum of Modern Art Film Library, and Henri Langlois, the Director of the Cinémathèque Française, he believed the art of the cinema was vested in the great European film directors of the silent cinema. However, unlike Langlois and many of the other founders of the European film archives, he was not a film collector. Always immaculately attired and charming, Ernest seemed at home in the role of a bureaucrat.

Ernest must have been named Librarian of the National Film Library before the Board of Governors decided to establish the Library at their May 1935 meeting, because in the summer issue of *Sight and Sound*, which

normally appeared in June, he wrote a long article entitled "A National Film Library for Great Britain". According to Penelope Houston in her 1994 book *Keepers of the Frame*, the Library Committee was also formed before May. According to Houston, the Committee wanted to acquire all films, because "any kind of selective system must be unsatisfactory. Every film has a historical value of some kind". Ernest himself was of the same opinion at the time, because he quotes in his article a statement made in 1932, probably by the Commission on Educational and Cultural Films, that "the Film Institute, within the limits of what is technically and financially possible, would preserve for record a copy of every film printed in England which had possible documentary value...."



Ernest Lindgren and Ove Bussendorf during the FIAF Congress in Antibes in 1953.

The Board of Governors of the Institute had asked the British Kinematograph Society to set up a Special Committee "to consider means that should be adopted to preserve Cinematograph Films for an indefinite period". The findings of this Special Committee were published in BFI Leaflet No. 4, dated August 1934. We know that the Committee had five meetings, and that they considered the topic important. It is unlikely, therefore, that these meetings took place over less than a three-month period. They must have started their considerations in May 1934 at the latest. It has always been assumed that Ernest was behind this initiative, but as he had not been named Librarian of the National Film Library at this point it may not be the case. Perhaps the Governors decided to make the

request to the British Kinematograph Society soon after their inaugural meeting in October 1933 because they were concerned about the cost implications of setting up a National Film Library.

Anyway, this Report outlined the technical considerations that have governed film preservation ever since. The members of the Committee were Simon Rowson, the President of the BKS; Dr. G.R. Davies, appointed by the Department of Scientific and Industrial Research; J.A. Hall, appointed by the National Physical Laboratory; Cecil Hepworth, the pioneer filmmaker; F.R. Renwick, from Selo; Capt. J.W. Smith; W.R. Webb; and I.D. Wratten from Kodak Ltd.

In Section Two of their Report, they favored a system "which will preserve the pictures at their present dimensions on transparent film support". The group regarded the photographic image as permanent, providing certain precautions were taken during its preservation. However, they felt that the cellulose (nitrate) base was much more liable to deterioration "because of the chemical reactions which take place between the vapours it gives off", as in Section Eight they say "chemists are agreed that safety film is in itself a more stable material in the sense that it is less liable to spontaneous disintegration. It is also believed to be less likely to have a harmful effect upon the photographic image by the generation of deleterious gases, and, because it is inflammable only to a slight degree, it needs no special precautions against fire." Section Ten urges "that films intended for preservation for a long period should

be produced on safety film". The Committee, however, recognized in the next Section that one may not be able to afford to copy all existing nitrate films onto safety film, and that one would therefore have to store nitrate films on a long-term basis.

In Section Twelve, the Report states that it is "highly desirable that the temperature in the store shall be kept as low a possible above actual freezing point. A temperature of not less than 33 degrees Fahrenheit or more than 40 is recommended. When a film is taken out of a vault the process of warming should be permitted to take place gradually over several hours." The next section states that "the film should be wound, gelatin outwards in lengths of not more than approximately one thousand feet each, on cores not less than two inches in diameter made from inert non-corrodible material, e.g., bakelite, compressed paper or non-ferrous metal and contained in boxes of similar material."

The films should be stored in separate containers, in vaults "where the air is properly conditioned so as to have a moisture content of approximately 50% humidity and a temperature variation of not more than plus or minus five degrees at 60F". Films thus stored should be taken out and examined every five years. If there are signs of deterioration in a positive, a negative should be made from it. However, "at each duplication something of the quality of the original is necessarily lost."

Section Eighteen states, "it is important that films deposited for storage should never be used for projection". Finally, and most remarkably, the last section says, "in order to ensure the best possible photographic quality after successive duplications the following must be observed. Firstly, acetate duplicating positive or duplicating negative stock should be used according to whether a positive or negative print is being made. Secondly, the contrast of the image must be kept below that which is customary in prints used for ordinary projection. Finally, very high or very low densities must be avoided in order to secure as nearly linear reproduction as possible." Why is this last section remarkable? Well, at the time stock manufacturers were not producing either duplicating positive or duplicating negative stock on a safety base.

FIAF did not produce *Film Preservation. A Report of the International Federation of Film Archives*, the basis of what later became its *Manual of Film Preservation*, until 1965, and as far as I know no other archives except the Imperial War Museum Film Department and the National Archives in Washington had even thought about such preservation issues.

Enter Harold Brown

Now that the Archive knew how to look after its collection, it had to find a Technical Officer to put these recommendations into practice. Ernest took on a young man named Harold Brown, who was an office boy at the Institute. He had only joined the organization because his wife was a typist there. He had no technical knowledge, but was willing to learn, so he went to a local cinema, the Forum, and was taught by the projectionist how to make joins and inspect film. Harold Brown later became one of the world's greatest experts on film preservation. Sensibly, Lindgren formed a Technical Committee to advise the Library on preservation issues. One of its key members was I.D. Wratten of

Kodak, one of the group which produced the 1934 British Kinematograph Society Committee Report described above.

By 1952, Harold Brown felt confident enough to read a paper before the British Kinematograph Society on the "Problems of Storing Film for Archive Purposes". This covered such issues as nitrate fires, the nature of decomposition, ideal storage conditions, the artificial ageing test, duplication for preservation, tinting and toning, colour fading, the storage of safety film, and the removal of residual hypo. Although

Kodak and the British Kinematograph Society had undertaken research into many of these subjects, this was the first occasion on which a film archivist had brought all the information into one place and prepared a vade-mecum for archival preservation. This article and other documents prepared by Harold Brown eventually became the basis for the FIAF *Manual of Film Preservation*.

In the 1960s Harold produced another definitive paper, "Notes on Film Examination by the Identification of Copies", which he presented at the FIAF Congress in Berlin in the DDR in June 1967. Herbert Volkmann, the first Head of the FIAF Preservation Commission, was Director of the film archive there. This document explained how one reads a film, and shows how much information can be obtained from a film through a visual examination. FIAF eventually published an expanded version of this work in 1990, under the title *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*.

Another of Harold's great talents was patience. He was prepared to spend endless time explaining technical matters to young archivists, and his

workshop on Basic Film Handling at the 1983 FIAF Congress in Stockholm is still remembered today. He brought with him from the National Film Archive, as it was then known, three staff members to demonstrate, using basic tools and equipment, how a young archive could look after its collection with next-to-no resources. The Workshop was so successful that two years later its recommendations were published by the FIAF Technical Commission.

Harold had developed these techniques because the Archive was situated in a village outside London, and the only labour available was unskilled. In fact, the staff responsible for repair and basic film handling were the wives of local factory workers. The choice of work in Aston Clinton was either the National Film Archive; Oriole Records, which made 78s for Woolworth's; or a sausage-skin factory. Luckily the Archive was the cleanest and most desirable employer. Harold was actually pleased that this staff did not have film industry experience, because those who did often had a short-term view of film and handled it in a way that no archivist could contemplate.



Harold Brown in Lausanne, November 1991.

Harold, therefore, had to reduce everything to its lowest common denominator. The headings in his *Basic Film Handling Manual* include chapter headings like “How to open film cans”; “How to remove a film from the can”; “Recording data from a can that is to be discarded”; “Winding”; “Control of film while winding”, etc. Let’s look in more detail at the chapter on “Repair”, the most time-consuming operation in an archive: “There are two aspects of repair. One is of a practical mechanical nature, the aim of which is to ensure, as much as possible, the safe passage of the film through the printing machine. The other is what can be described as a cosmetic repair. For example, if a wide and dirty join exists, it may be capable of passing through a printer, but it is going to show on the screen. To remedy this the splice is taken apart, made narrow, cleaned, and rejoined so that it is as inconspicuous as possible.”

Harold also knew the Archive could not afford equipment as well as salaries, so he reduced all repair operations to the lowest common denominator. For example, after separating an old join “the overlap should be narrowed by cutting with scissors, and the joining surfaces cleaned by lightly scraping with a sharp knife, a razor blade, or scissor blade”. He continued, “To re-join, place the two pieces, emulsion down, on a thickness of several sheets of paper on the bench, with the two ends overlapping in the position in which they are to be joined. The two pieces can be kept in position by placing a weight on each.” This meant that no film joiners were required. The pieces of paper, incidentally, were there to stop drips of film cement getting on the bench. His *Basic Film Handling Manual* has proved a godsend to developing archives, particularly those with cheap labour but no funds for importing equipment.

Harold had the same approach to duplication. Although in the early days he assumed most duplication would be done by commercial laboratories, he realized that many early films in the Archive would not run through the kind of continuous contact printers used by the industry. The Archive had to have something more flexible, which would cope with shrinkage levels in excess of 2%, and would allow him to print one frame at a time if necessary. In the end, Harold built his own printer. It was originally designed to duplicate Lumière films, which had different-shaped perforations than Edison films, for Henri Langlois of the Cinémathèque Française. The two archives were apparently not always at one another’s throats.

It was an optical step printer made out of his old Meccano set, elastic bands, and sprockets from an old 35mm showman’s projection outfit. This was probably the first printer built specifically for archival use. Not only could it copy Lumière films, it could handle significant shrinkage, buckled film, even large-format film like that used in the Prestwich camera. There is no doubt that Harold thus saved many films that would otherwise have been lost for posterity. Later archives could afford to purchase old commercial printers like the Debie Matipo, which could do many of the same things, but Harold’s work on the duplication of damaged and deteriorating film enabled them to modify such machines to provide maximum flexibility. The Archive also duplicated all its films onto 35mm acetate stock after March 1949.

The question of film storage

Both Ernest and Harold had to put their heads together to address the question of film storage. Initially they kept all the films at the Institute's Great Russell St. headquarters, but when war was imminent the government insisted that all inflammable film be removed from the Greater London area. Initially the collection was personally moved by Harold to a barn in Rudgwick in Sussex. However, Ernest wanted a purpose-built home for the collection. Eventually he came across a relatively new house, with a series of old farm buildings attached, in Aston Clinton, about 35 miles from London.

He immediately built a series of vaults inside the farm buildings. Each chamber held about 500 reels of nitrate film, and was kept between 33-40 degrees Fahrenheit, with a relative humidity of around 40%. It was important that the decomposition gases were permitted to escape. The cans were therefore not tightly sealed, and were stored flat. Each chamber had an individual vent, which allowed the gases to dissipate into the outside air. In the chimney was a hinged cover that would blow open if there were an explosion or a build-up of pressure in the vault. There was no connection between neighbouring vaults, so fire could not spread from one to another. There were corridors right round the vaults to insulate them from the external environment. Nitrate vaults are still constructed this way today.

Harold even looked into the idea of having individual storage drawers for each reel of nitrate film, a method of storage used by the National Archives in Washington, in an attempt to ensure that rather than losing the entire contents of a vault in the event of a fire, only the reel affected would be destroyed. Unfortunately, this system proved too expensive for a collection of the Archive's size in the early 1950s.

The artificial ageing test

Although most of the National Film Archive's technical recommendations were followed by other archives around the world, there was one recommendation that came in for a lot of criticism. This was the artificial ageing test. Everyone knew that nitrate film, the film stock used by the commercial film industry until 1951, was not only highly flammable, but it was also prone to chemical decomposition. Unfortunately, the decomposition was not linear. A film could look fine one day, and be a sticky unprojectable mass 6 months later.

It was not until 1942 that the Archive first experienced this situation. Soon after, Mr. C. Smith of the Kodak Research Department designed an artificial ageing test using litmus paper as an indicator. The test was further refined by Mr. S.A. Ashmore of the Government Laboratory, a member of the Archive's Technical Committee. To put it in simple terms, the test depends upon the controlled acceleration of decomposition by the application of heat. A disc of film one-quarter of an inch in diameter is punched out of a frame in the reel and put into a test tube. The tube is closed with a stopper, around which is wrapped filter paper impregnated with an indicator dye. The tube is then heated in an air bath to 134 degrees. The number of minutes it takes for the bottom part of the filter paper to turn red is then recorded. If this doesn't happen in an hour, the

film should be retested in 3 years. Any film that shows a result in less than 20 minutes is regarded as unstable, and must be copied immediately. If there is a result in less than 40 minutes, it will need to be tested again in 6 months, and if between 40 and 60 minutes, in a year. In 1951, a total of 1,143 films were tested, and 5.6% were found to be unstable.

There were clearly some logistical problems with a test like this. It was very labour-intensive, and it did involve cutting small discs out of the film itself. It was no good doing this from a leader or even a title, because these, as they had been cut in, could easily behave differently from the film itself. There was no direct correlation between the time it took for the filter paper to be bleached and the potential life of the film. It merely showed that injurious gases were being given off. Nevertheless, if you could not afford to copy many films each year, it was a way of choosing the films that appeared to need copying most quickly.

Ernest's enemies, Henri Langlois and his supporters, like James Card of George Eastman House, picked on the "holes" that the National Film Archive cut out of the films it was testing as evidence that Ernest didn't like nitrate films. It became a joke that any film coming from the Archive was full of holes. In fact, Harold used to print the holes in when films were transferred to safety stock because he did not want to lose the information on the frame. Langlois was further incensed by the fact that the Archive destroyed the nitrate originals after a new acetate duplicate had been made and quality controlled. His criticism was more justified here, although nitrate originals were not being destroyed when I joined the Archive staff in 1959. Nowadays archives don't destroy originals after duplication, because while the original can still be copied there is always a chance that duplicating stocks will improve, printers get better, or even that a new medium will be invented which can retain more of the information on the original film. Of course, any form of criticism from Langlois was not taken very seriously by Ernest, because he felt Langlois did far more damage by projecting unique nitrate prints or destroying them in fires, a rather common occurrence at the Cinémathèque.

The British Film Institute

The most important functions of the National Film Institute envisioned in *The Film in National Life* were (1) "to act as a national clearing-house for information on all matters affecting the production and distribution of educational and cultural films"; (2) "to influence public opinion to appreciate and demand films which, as entertainment, are really good of their kind or have more than entertainment value"; and (3) "to be responsible for film records, and to maintain a national repository of films of permanent value". The organization was to have a Royal Charter, with a Board of Governors appointed by the Government, and be financed in part by public funds.

When the British Film Institute was incorporated on 30 September 1933, its Articles and Memorandum of Association and structure were significantly different. The film trade had made certain that it would not be allowed to get involved in censorship, and would not be able to take actions that would put pressure on the industry to produce different kinds of films. To ensure that the Institute did not get involved in trade

matters, they resisted the idea of the Royal Charter, and insisted that the first three members of the Board of Governors were elected by the Cinematograph Exhibitors Association, the Kinematograph Renters Society, and the Federation of British Industries. These three Governors, plus three representing the Commission on Educational and Cultural Films, then co-opted three other Governors to represent the public interest, and finally all Governors co-opted the Chairman. In effect, this meant that nothing could be done which the industry objected to. The funding was to come from the Cinematograph Fund, which had been set up under the 1932 Sunday Entertainments Act. Its funds were generated by a 5% tax on Sunday cinema attendance.

The Commission on Educational and Cultural Films called on the British Film Institute "to develop the National Film Library to form a comprehensive collection of significant films; to arrange for the loan and exhibition of films from such a Library; and generally to evolve facilities for individual and group study of films and the showing of special programmes".

The first question the Library faced was how to build a collection. Certainly, it was not going to refuse donations at this stage in its development. At the same time Ernest, who was a logical and pragmatic man, realized that he would never be able to preserve everything he acquired, and that a film archive was not going to attract the same level of public funding as the major museums or the British Library. Some form of selection was clearly necessary. I don't think he ever thought about the inherent problems associated with selection, such as how can one foresee what scholars will want to see in the future, or whether an archivist, or even a selection committee appointed by an archivist, should be the sole arbiter of what films should form part of a national collection.

As far as I know, the National Film Archive was the only film archive that took such a formal approach to selection, and over the years it has come in for a lot of criticism from colleagues who were not so brave. However, at a time when Ernest Lindgren and Harold Brown were the only staff members, and the Archive was trying to establish itself in a world that did not appreciate the importance of film either as an art form or as a record of contemporary life, it was an understandable decision.

Later, when the Archive acquired a larger staff, and had separate acquisitions officers for feature films, documentaries, and television programs, Ernest realized that he did not need to put so much reliance on the Selection Committees, and that more of the decisions could be made by the staff themselves, who were more knowledgeable in their respective fields than the members of the Selection Committees. In fact, well before that policy change was implemented, staff made their own recommendations, and the Committees' job was largely to approve or reject them. Committee members could of course make their own proposals, and did, but their main role was to give validity to the selections made by staff. Ernest saw the Selection Committees as a kind of protection for a young, under-funded, and under-staffed archive. The members of the Committees were respected experts in their own fields, who would come to the support of the Archive if its selection or acquisition policies were challenged. Also, it would be justifiable to

Este texto es una comunicación del 8 de septiembre de 2004 ante la Society of Archivists inglesa, en su conferencia anual. El autor ingresó en el National Film Archive en 1959 como responsable de las adquisiciones televisivas; fue adjunto de Ernest Lindgren de 1963 a 1965 y en 1974 regresó al NFA como sucesor de Lindgren en el puesto de conservador.

David Francis se extiende sobre la biografía de Ernest Lindgren. Éste, contrariamente a otros pioneros de su generación (Henri Langlois, el coleccionista; Iris Barry, la crítica) no provenía del mundo del cine: con su diploma de Literatura había entrado en el British Film Institute (actualmente National Film and Television Archive) como agente de información, un año antes de la creación de la National Film Library. Por eso, sus ideas sobre una institución dedicada a los archivos de cine eran muy distintas a las de sus colegas de París y Nueva York. Aunque ahora su actitud parezca muy acertada, no lo era en su tiempo, cuando se criticaba, en especial, la prohibición de proyectar copias de conservación, pues Lindgren se preocupaba más por salvaguardar su colección para las generaciones futuras que por hacerla accesible en lo inmediato. Como no disponía de presupuesto para sacar copias, tenía que decidir entre proyectar los originales o considerarlos como elementos de conservación.

Por su parte, Henri Langlois no tenía dudas en proyectar para los cinéfilos de su entorno las películas que adquiría, con el consiguiente riesgo de poner en peligro su conservación a largo plazo. Los críticos de los *Cahiers du cinéma* (quienes en poco tiempo serían los cineastas de la Nouvelle Vague) aparecían como cinéfilos que se beneficiaban de la generosidad de Langlois, de quien hicieron en un héroe. Desgraciadamente, en Inglaterra no había cinéfilos tan prestigiosos dispuestos a defender las posiciones de Lindgren, a pesar de lo cual perseveró y creó una estructura capaz de asegurar la conservación de las colecciones a largo plazo, infraestructura que sirvió como modelo a muchos archivos filmicos del mundo.

ask the government for money to purchase selections that had been validated by well-known independent experts.

Lindgren's views on selection

Ernest's views on selection were interesting. In a pamphlet published by the British Film Institute in July 1935, entitled *The National Film Library, Its Work and Requirements*, he wrote, "a National Film Library cannot fully fulfill its function by confining itself solely to British films; it should seek to make available in this country the best work of all nations irrespective of country of origin". He continued, "the analogy here is with such an institution as the National Gallery: were this confined to British paintings, it would lose immeasurably in value". In a 1941 pamphlet entitled *The British Film Institute: The National Film Library, Its Policy and Needs*, Ernest saw three reasons for selection. Firstly, "to make the collection representative of the art of the film"; secondly, "to provide historians of the future with their raw material"; and thirdly, "to record the life and habits of the present day, such as our taste in clothes, houses and food, our mannerisms, our accents, our turns of speech, and in so doing to throw light on our changing ideals and social outlook." He felt that all films shown in the United Kingdom should be considered because they had an impact, however transitory, on the audience's cultural life. He thought the American cinema in particular was important because it had more impact on British audiences than their own cinema.

The other archives at the time, except specialist organizations like the Imperial War Museum Film Department, were only interested in the art of the film. Ernest was unique in recognizing the importance of the factual film. Even more remarkable was his recognition in 1941 that film historians might consider film as raw material in the study of history. Few historians even today use film as source material in their researches. Ernest thought carefully about the criteria used in the selection of factual film: "A film should not be selected if the material it contained could just as easily be recorded in another form such as a book. It was only of value if movement added to the appreciation of the subject matter. If photographs would serve the same purpose, then it should not be selected. Again, it should not be selected if it could easily be filmed again in future." Historical reconstructions were for the most part rejected, but he encouraged leniency when considering films that recorded commonplace behavior.

Soon after the Library was established, Ernest set up a General Sub-Committee to advise the National Film Committee on the films it should acquire for preservation. The Sub-Committee was impressive. In 1944, it included film critics Dilys Powell and Jympson Harman; C.A. Walker, trade film reviewer for *Today's Cinema*; Forsyth Hardy, former film critic of *The Scotsman*; Ivor Montagu, filmmaker and Eisenstein scholar; Simon Rowson, Chairman of the British Kinematograph Society; Miss Hussy (identity yet to be established; she may have been Secretary to the Committee); Thorold Dickinson, the well-known British director; William Farr, from the Ministry of Information; Hugh Carleton-Greene, later to become Director-General of the BBC; and Rodney Ackland, scriptwriter and author. The Committee met once a month, and went through the month's releases of feature films, shorts, and newsreels. Voting never

Sensible al hecho de que varias obras fueran dedicadas a Henri Langlois y a la Cinémathèque française y prácticamente nada a Ernest Lindgren y Harold Brown, su brillante responsable de conservación, como tampoco al trabajo del National Film and Television Archive, David Francis trata de restablecer el equilibrio remontándose al origen del movimiento de los archivos filmicos, en el que coloca las ideas y los logros de Lindgren.

Después de evocar las primeras experiencias institucionales en Suecia, Alemania, Dinamarca y Estados Unidos, el autor se explaya sobre la creación del Imperial War Museum y, posteriormente, del British Film Institute (1933). Es éste el contexto en que aparece el elegante Ernest Lindgren cuyo aspecto de burócrata escondía una verdadera pasión por los grandes cineastas europeos de la época del cine mudo. El número de verano de la revista *Sight and Sound* publica un primer texto del joven Lindgren: «A National Film Library for Great Britain.»

Luego el autor pasa revista a las diligencias realizadas por Lindgren para que se reconocieran las responsabilidades específicas de la nueva institución a su cuidado y de paso indica sus prácticas preocupaciones técnicas (en especial, las reglas para la copia de películas), bastante anteriores a la publicación, en 1965, del primer *Manual of Film Preservation* de la FIAF.

Sigue un largo pasaje dedicado al joven Harold Brown, cuya curiosidad y genio inventivo marcarían profundamente el trabajo de conservación del NFA y tendrían una influencia considerable sobre dos generaciones de técnicos, en el extranjero y en Inglaterra.

La construcción de los depósitos de conservación del NFA también forma parte de la herencia del tándem Lindgren-Brown, y David Francis le dedica varias páginas, como también al célebre (y a menudo discutido) test de envejecimiento perfeccionado en Londres. Luego relata las relaciones entre la National Film Library y el British Film Institute.

Recurriendo a los textos como pruebas, David Francis analiza luego

took place. If a minority made a strong case for a particular title, that was enough. Ernest realized that the selection process was imperfect, and that it was better to select a film that had relatively little support than confine it to oblivion.

As the Archive grew, new Selection Committees were set up. The Science Committee was formed in 1943. This was followed in about 1946 by a History Committee. The original Selection Sub-Committee changed its name to the Art and Entertainment Committee. The latter added television to its brief in 1954, but surrendered this responsibility to a Television Committee in 1961.

The problem with Ernest's selection system was that few of the films selected were actually acquired. Only in the case of feature films and newsreels were there surplus copies at the end of their release that could be made available free of charge to the Archive. There was no money for many years to make copies. Ernest insisted that the experts on the Selection Committees give a reason for each selection. In an article in the *Journal of the Society of Film and Television Arts*, No. 30, Spring 1970, a special issue devoted to the work of the National Film Archive, Ernest gave some examples, which included: "for sensitive direction, treatment of the theme of loneliness and the performances of the leading players"; "for the light it throws on contemporary attitudes to war"; "as a sympathetic unsensational portrait of drag-queens"; "as an excellent record of the art of Margot Fonteyn". As Ernest says, the Committees were required to give reasons "to force our selectors to justify their choices, to provide a basis for discussion if opinions differ and a basis of agreement" which the majority of the Members could support.

Inevitably, some of the decisions seem a little embarrassing today. Clyde Jeavons, in his excellent paper "Selection in the National Film Archive", observes that "it took the General Selection Committee three attempts to recommend *Gone with the Wind*". Some changes were made after Ernest died in 1973. Thereafter, the Archive selected all British features, because if it did not preserve them nobody else would. Historical reconstructions were judged on the basis of whether they accurately recreated the historical situation they were depicting, and the soundtrack on newsreels, which Ernest thought added nothing to the pictures, was retained because it reflected the contemporary attitude to the scenes being portrayed.

Cataloguing

Ernest also led the way in establishing a system of cataloguing films. *Rules for Use in the Cataloguing Department of the National Film Library*, produced in the 1940s, was the first such document anywhere in the world. In 1952 the Library of Congress produced a preliminary edition of its *Rules for Descriptive Cataloguing in the Library of Congress: Motion Pictures and Filmstrips*. The National Film Library issued a revised edition of its *Rules* in 1952, reflecting some of the Library's recommendations. Further editions were published in 1954 and 1956, and UNESCO used both the National Film Library and the Library of Congress *Rules* in 1954 in the preparation of its *International Rules for the Cataloguing of Educational, Scientific, and Cultural Films and Filmstrips*.

las posiciones de Lindgren sobre cuestiones decisivas como la selección para la constitución de las colecciones y la catalogación para su valorización, gracias a reglas promulgadas en los años 40, cuando en el mundo no había aún nada parecido.

También la actividad de Lindgren como escritor es descrita e ilustrada con numerosos ejemplos, así como su posición, tantas veces discutida, respecto del debate, eterno en los archivos filmicos, entre conservar y mostrar.

Luego el autor se detiene sobre las múltiples actividades de Lindgren en el marco de FIAF, desde su presencia activa en el Comité directivo hasta las discusiones históricas que lo opusieron a Henri Langlois, a quien estimaba y con quien había colaborado estrechamente.

Why were cataloguing rules so important for film? If a researcher receives the wrong book from a librarian, it presents no great problem. The book gets very little more wear, and anyway in most cases there are plenty of other copies around. If you have a single copy of a film and you only allow researchers three viewings, it is vital that they only look at material they really need to see. The only way you can ensure this is to catalogue the subject of the film in detail. This is a time-consuming process. A book is catalogued by author, and has most of the information a cataloguer needs on the title and contents pages. One has to view a film all the way through before one can produce a satisfactory subject entry. Also, it has no clearly defined author. Books normally have title pages. Films often have no identification at the beginning.

Ernest saw film cataloguing as a three-stage operation. When a film is acquired, one drafts a provisional entry from information that is readily available on the film itself, the can, or associated paperwork. A knowledgeable researcher might be able to decide on a film's relevance from such an entry, but most users won't be able to. Then comes the full catalogue entry, which can only be written after a detailed viewing and possibly a lot of additional research. Finally comes the printed catalogue. Before the days of computers, one could only make the existence of a film known to a researcher who did not have the opportunity of coming into the Archive when a published catalogue was available. It is of course important that catalogue entries are consistent, and that they use standard descriptive terms with accepted meanings.

Incredibly, the National Film Library published its first catalogue one year after its foundation, in September 1936. The Introduction states, "in this catalogue only a broad classification of films has been attempted. Where it has been possible to assign the date of production either from titles given on the film itself or by reference to contemporary trade journals this has been done." Somewhat strangely, silent films were classified as being either "early films" or "late films", the latter being those produced in 1920 or after. A description of the theme is usually given for the earlier films. Sound films are dealt with separately. "In subsequent editions of this catalogue, a more exact classification, will, it is hoped, be possible."

The second edition of the catalogue appeared in April 1938. In this, the first section covered the period 1896-1902, the second 1903-1911, and the third 1912-1928, with a division for those films made in 1920 or later. Sound films were in a separate section. "Each of the sections after the first is broadly sub-divided to bring films of the same kind together, and each is preceded by a brief historical note."

The Archive's collection grew so fast that by the 1950s it was necessary to have different catalogues for different parts of the collection. The first, published in 1951, was a *Catalogue of Silent News Films 1895-1933*. This was re-issued in an expanded version in 1965. The earlier edition was the first catalogue to use the cataloguing rules developed by the National Film Library. In 1960 a *Catalogue of Silent Non-Fiction Films 1895-1934* was issued, and in 1966 a *Catalogue of Silent Fiction Films 1895-1930*. In 1980, a catalogue covering all non-fiction films from 1895 to the present was published. Ernest concentrated on the silent era and on non-fiction films and newsreels, because it was more difficult to find information about these categories in other readily available printed sources. Once

the *Monthly Film Bulletin* was established, it seemed unnecessary to catalogue feature films. The Archive also produced a *Catalogue of Stills, Posters and Designs* in 1982.

The films in the above catalogues were available to scholars for study on the Archive's own premises. From the very beginning, the Archive also produced catalogues of films for loan. The first loan catalogue was in fact a section of the September 1936 *Catalogue of the National Film Library's Collection*. It was also published separately under the title *Catalogue of the National Film Library (Loan Section)*. The first loan catalogue states that "only full members of the British Film Institute may borrow films from the National Film Library for educational use by schools, institutes, bona fide educational groups or films societies". The only films associated with film history were Chaplin's *The Champion*, a compilation of early newsreels (1900-05), *The Great Train Robbery*, and five American short subjects. The rest were sponsored films, covering subjects like Geography and Travel, Industry, Public Health and Hygiene, etc.

The next catalogue I could find was dated March 1942, and titled *Catalogue of the Loan Section of the National Film Library*. Most of the films were printed from copies in the Library's Preservation Section. Ernest has often been accused of hoarding the Archive's collection and not making it available for public viewing. This catalogue belies that view. It has 23 pages, containing 57 films. Titles include Méliès' *Voyage across the Impossible*, Sarah Bernhardt in *The Lady of the Camelias*, *The Cabinet of Dr Caligari*, *Metropolis*, *Potemkin*, *Mother*, *Kameradschaft*, *Housing Problems*, *Nanook of the North*, *Spanish Earth*, and *The Birth of a Robot*, as well as the film Cavalcanti made specially for the Library, a 12-reel compilation called *Film and Reality*, and the Marie Seton animation compilation entitled *Drawings that Walk and Talk*. The text indicating the historic importance of each film was very impressive. From the style, it looks as if it was written by Ernest himself. Most of the films were on 35mm.

Three years later, an expanded catalogue entitled *Catalogue of the Lending Section of the National Film Library* appeared. By 1946, the *National Film Library Catalogue of the Lending Section* had grown to 47 pages. It was reissued in December 1948. Most of the films were still 35mm, and the catalogues were profusely illustrated.

Sometime after 1948, the Institute set up its own Distribution Division, and John Huntley was brought in to manage it. The Archive no longer issued a lending catalogue, and I suspect all the titles in the existing catalogue were transferred to the Distribution Library.

It was the demise of the Archive's lending service that resulted in Ernest being regarded as a hoarder who did not want the Archive's films to be seen. In reality, the Distribution Library had taken over the role of the Archive Lending Section, but still got many of the films from copies in the National Film Archive. In 1971, the Archive issued its first *Catalogue of Viewing Copies*. It contained about 3,000 titles. The 1985 edition had 8,000 titles. However, these films were only available for "bona-fide study on the Archive's own premises".

Lindgren as a writer

Another of Ernest's skills was his ability as a writer. He had a reputation for preparing several handwritten drafts of letters before sending out the final copy. They were always longer than necessary, but every word was carefully chosen to imply a particular nuance. He was extremely prolific during the war years, when he was confined to the Home Front because of his withered arm. He obviously had a lot of time to think about the future of the film archive.

In a pamphlet called *Unless We Plan Now: The Cinema*, written for the Association for Education in Citizenship probably around 1945, Ernest lists seven key reasons why the cinema is important:

- (1) The Cinematograph is a new instrument of scientific research.
- (2) The Cinematograph is a new and invaluable instrument of historical record.
- (3) It is a new educational aid for the teacher and lecturer.
- (4) It can play an important part in democratic society by giving people a fuller and more significant picture of the world in which they live than they could get by direct experience.
- (5) The cinema can do much to facilitate international understanding and, similarly, if misused, it can equally foster international misunderstanding.
- (6) The cinema is a new art form, indeed the only new art form in our time.
- (7) The cinema is a new form of entertainment.

A few years later, with the war behind him, in the January 1948 *Penguin Film Review* (No. 5), Ernest outlines his utopian archive:

"Through one side of the vestibule of a large and attractive building in the heart of the metropolis, one passes into an exhibition hall occupying an area of some 3,000 square feet. The exhibits illustrate every aspect of film production and film history. ... Attached to the exhibition hall, and accessible through it, is a small cinema of some 500 seats. Here a programme of film classics is shown three times a day. ... [Topics might include] *The Foundations of Modern Technique*, *The Realist Trend in the British Film*, *The Comedy of Chaplin* or *Films of Travel and Exploration*. ... There is a modest charge to the public for admission ... but *bona fide* students are in certain circumstances admitted at a reduced fee....

"There is a well-equipped book library and reading room.... There is a large library of stills ... for the use of the student, the author, the journalist, the lecturer and the compiler of film-strips and exhibitions. The originals never leave the Library, but ... copies can be made in an hour or two. There is a large and representative store of film scripts, and virtually all the scripts of British films, and the most important foreign ones.... The Library also has a music department, where important film-music scores are kept, ... and a collection of discs of recorded film music ... which the student can play in a sound-proof cubicle adjoining. Elsewhere in the building are other cubicles where individual students may examine films, either on a 16-mm. projector, or on a ... Moviola. Finally, there is

a small lecture hall with accommodation for some 200 people, where public lectures on various aspects of film are given from time to time....

“Contrary to general museum practice, ... the film archive need not restrict its benefits to those able to visit the archive building, but by the circulation of film prints can extend [the service] to all parts of the country.... One of the most active departments of my Utopian National Film Library, therefore, is its Lending Section. It contains 35-mm. and 16-mm. prints of all the most important films in the history of the cinema, from the earliest films of the Lumière brothers to the latest masterpiece withdrawn from commercial circulation.... The Library also has an exhibitions department where travelling exhibitions of stills, wall-charts, art designs, posters and models are prepared for circulation to museums, art galleries and libraries....

“All these are the public services that this ideal archive would perform, but we have still said nothing of the fundamental archive activity on which all this is based, namely the permanent preservation of films.... Films are chosen for preservation by a selection committee. Current commercial films selected are deposited with the archive, as books are deposited with the British Museum Library, under the terms of the Copyright Act. Private films are acquired by gift or purchase. Many films are obtained from archives abroad, either by exchange or purchase. The copies thus received are never used for projection.... The originals ... are kept in specially constructed storage vaults on a country site of several acres. The temperature and humidity in the vaults are carefully controlled, and the films are subjected to chemical tests at regular intervals to check their condition. When a copy appears unstable under test, a new copy must be made ... on cellulose acetate stock.... Beside the testing laboratory ... stands the cataloguing room, where three or four trained assistants work through the archive’s new acquisitions and catalogue and index them in detail.... A careful assessment of costs indicates that such a Library could be maintained for something less than £50,000 a year, which is roughly a quarter the cost of the British Museum....”

To preserve and to show

This utopian image shows that Ernest was interested in showing films and loaning them, and in the exhibition of artefacts. He turned down the Will Day Collection because the Archive could not afford it and because he had nowhere to put it, not because he thought pre-cinema and cinema artefacts weren’t important. Also, during the early part of his career he was very interested in screening films. On 21 February 1936, less than a year after the Library was formed, Ernest organized a program of early silent films at the Polytechnic cinema called “Cinema 1896-1915: From Lumière to D.W. Griffith”. In October 1938 the Library and others like Will Day teamed up with impresario Charles B. Cochran to present a programme at the Palace Theatre called “Flashbacks: The Evolution of the Movies 1838-1938”.

When the Institute took over the Telekinema after the Festival of Britain, the Library mounted a regular program called “Fifty Years of Cinema” on Thursday and Friday evenings, and contributed to the Telekinema’s

ongoing series "World Cinema". The new National Film Theatre opened in October 1952, and the Library continued its series under the title "Aspects of Film History", on Monday and Tuesday evenings, as well as making contributions to many other seasons. It was the internal struggles in the British Film Institute that occurred after Stanley Reed became Director which led to the myth that Ernest was not interested in making the Archive's collections available. Previously the Curator of the Archive had reported directly to the Board of Governors, and the Archive had its own legal identity and right to enter into agreements with film companies under its own name. The gradual diminution of these rights after Stanley Reed's arrival resulted in Ernest taking on a siege mentality.

He felt that as the Archive was the most important Division in the British Film Institute, and the one on which all the other Divisions depended, the Curator should be Director of the Institute. After he had been turned down for this position three times, and been deprived of his original role as Deputy Director, he put all his efforts into preserving the Archive's collection. He was still prepared to loan Archive films to the National Film Theatre, but he required the programme planners to give the Archive three months' notice of their requirements before the programme booklet went to press, so that the Archive could inspect the titles requested and ensure that they were of a quality and completeness that met the Archive's standards. However, programme planners seldom made decisions until the last moment, and found it easier to agree to borrow prints from more flexible archives like the Cinémathèque Française just before publication of the programme booklet, or even afterwards.

One other myth one needs to expel is that Ernest was apolitical and did not have a social conscience. The end of the Introduction he wrote to Eisenstein's *Que Viva Mexico!* in 1951 illustrates the fallacy of this view: "*Que Viva Mexico!* and the storm of controversy it evoked are dead. Nevertheless, it is well to look on the mournful monument of what remains, to remind us that the forces which smashed Eisenstein's film are as menacing and destructive today as they ever were. Herein lies one of the fundamental problems of our age: the problem of freedom of expression in a world that threatens more and more to make it impossible. No one suffers more from this than the artist, although indirectly his loss is a loss to us all. The artist, who at his greatest is nearly always an innovator and a rebel, and a law unto himself, can fulfill his function in society only by following his own inner voice; but the growing complexity of social organization, and of modern media of expression, are more and more restrictive to the exercise of this freedom."

Ernest also realized that film would never be given the same level of support as the fine arts unless he could convince people that it was an art form in its own right. The National Film Archive brochure that was published in about 1958 is a good example of this viewpoint. The introduction begins: "To speculate on the 'ifs' of history is not always pointless. If cinematography had been invented 350 years earlier, the Elizabethans would doubtless have applied to it their pioneering zest and developed their own entertainment film industry. Documentary films would have been made of the coronation of Queen Elizabeth I, of life in her London, of the voyages of Drake and Raleigh, and of the

repulse of the Armada. If these imaginary films had survived, they would have enabled us to look back directly at the life and movement of the Elizabethan period, as we can now watch the life and movement of our day on cinema and television screens." He continues, "other works of art, other kinds of historical evidence, private papers, books, paintings, weapons, ceramics, pieces of furniture, and buildings have been preserved through the centuries by their private owners, before coming into the possession of our national museums; many indeed are still in private hands. There is no possibility that films will be preserved in this way."

In short, he stated, "Films can only be preserved permanently in the national interest by a national organization which has itself some assurance of permanence, which enjoys the confidence of the film industry, and which is endowed with the resources to bestow on its films the special technical care which their preservation requires. Herein lies the justification for the National Film Archive."

He continued this crusade until his death. In an unpublished manuscript which I believe was notes for a book on film archives, he tries another tack: "There have been four well-defined developments in human communication, but each of them has had a profound influence, more profound, one now sees in retrospect, than that of any other historical change. The first, the development of speech, divided man from animals. The second, the development of writing, separating history from prehistory and encouraging the growth of philosophy and science, marked the emergence of civilized man from primitive man. The third, the invention of printing, which provides no more, one might say, than a means of duplicating writing cheaply and mechanically, is nevertheless the foundation of our modern world, with all its immense scientific and technical achievement. In our own time there has been a fourth, clearly defined, innovation, an explosion, one may say, in human communication, that will be as far-reaching in its influences as the first three. It began with the invention of photography, and continued with the inventions of the telephone, the gramophone, radio broadcasting, the sound film, and television. These are all aspects of a gradually emerging single capability: the capability to record and to transmit across time and space, moving, living almost, facsimiles of all that we can see and all that we can hear."

Lindgren and FIAF

Ernest also played a major role in the International Federation of Film Archives (FIAF). The National Film Library was a founder member. Olwen Vaughan, the Secretary of the British Film Institute, attended the first two Congresses in 1938 and 1939, but after the war, when Congresses recommenced, Ernest was the official representative of the Library. He was Treasurer in 1946-48, Vice President in 1948-51, 1952-54, and 1955-71, and Secretary-General in 1951-52. He served on the Executive Committee in 1954-55 and 1972-73, and was a Reserve Executive Committee member in 1971-72. Henri Langlois, Director of the Cinémathèque Française, was Secretary-General in 1946-48, 1955-57, and 1959-60. He was Vice President in 1954-55 and 1957-58, and on the Executive Committee in 1948-54, 1958-59, and 1960-61. I quote these dates because it shows that

Ernest and Henri continually exchanged positions and worked closely together, until Langlois walked out of the FIAF Congress in Stockholm in 1959, never to return.

In its early days, FIAF was mainly involved in trying to legitimize film archives and protect its members. Film production companies were obviously concerned that these new film archives were collecting films in which they owned copyright and were showing them to their constituencies. Only Ernest saw FIAF as a body that could define preservation standards and make film archives' work as valid as that of national galleries and museums. This is why he was so concerned with procedures, and stuck grimly to the idea that a print could never be projected until a preservation master of the title had been made. Existing museums had similar rules for safeguarding their collections, and if film archives were to receive the same respect, they would have to follow their lead.

As Penelope Houston reports in her book *Keepers of the Frame*, Ernest complained that too many archives had a stamp collector's mentality, and were swapping among themselves inferior copies of classic films rather than making an effort to get the best copies available. Not only were Lindgren's and Langlois's temperaments as different as chalk and cheese, they wanted FIAF to concentrate on different objectives. Jacques Ledoux, the curator of the Cinémathèque Royale in Brussels, summed up Langlois as follows: "He was a man of excess in all things, but fascinating in his very excesses, an extraordinary mixture of inspiration and preconceived ideas, of generosity and jealousy." Langlois believed passionately that an archive's role was to put film on the screen. Lindgren believed with equal conviction that the role of an archive was to ensure that the films in its collection were preserved for posterity. It was unfortunately easier to make fun of Ernest by saying that the initials N.F.A. stood for "no film available" or that "his posterity would never come", than to criticize Langlois for showing films his constituency wanted to see even though he was destroying them in the process.

Ernest spent a lot of time trying to make FIAF work, but when one reads the letters he wrote (in English) to Langlois, one can see how they would have upset a man who kept all the details of his collection in his mind or on scraps of flimsy paper, and who had a paranoid belief that everyone was trying to destroy him. Here is an example, from a letter addressed to "My dear Langlois", on 21 May 1948: "You say that it is customary for the texts accompanying the agenda to be distributed to the delegates at the beginning of the sessions of the conference. I know that it has been customary in Paris, but if you will allow me to say so, I don't think it is a good procedure, since it does not give the delegates any time at all to consider the texts beforehand. That is why I suggested to you that they should be circulated beforehand. If they are not so circulated I shall feel bound to make a protest at the conference and put forward a resolution for the vote of the conference that in future all the texts shall be circulated with the agenda in advance of any meeting."

When Langlois walked out of the Stockholm Congress in 1959, Lindgren took a lot of effort to persuade him to return, even going so far as to write a personal letter in French to Henri's home address. Langlois never

came back, and the Cinémathèque Française did not become a full member of the Federation again until 1991.

Interestingly, when the FIAF Code of Ethics was adopted in 1998, it represented a compromise which was a distillation of the point of view of both Lindgren and Langlois: “Film archives recognize that their primary commitment is to preserve the materials in their care and – provided always that such activity will not compromise this commitment – to make them permanently available for research study and public screening.”

Today, most film archivists recognize that if Ernest Lindgren and Harold Brown had not created the archival infrastructure now utilized by film archives all over the world, our cinema heritage would be a random selection of worn prints in the hands of private film collectors, rather than a secure body of work that can accurately represent the art of world cinema and the history of the 20th century. Alas, the published word is difficult to dispel, and Henri Langlois is still seen by many as the father of the film archive movement. He may have been its greatest showman, but the role of the movement’s visionary, and eventual saviour, belongs to Ernest Lindgren, ably assisted by his brilliant technical officer, Harold Brown.



Harold Brown (second from the left) and his colleagues in early years.

La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica

Maria Rita Galvão

Survey

Enquête

Encuesta

NDLR: Publicamos a continuación el resumen del informe presentado por Maria Rita Galvão sobre la investigación llevada a cabo en el marco del taller intitolado La situación del Patrimonio Fílmico en Iberoamérica en colaboración con los principales archivos y cinematecas del continente con motivo del 62º Congreso de la FIAF, São Paulo (Taller 2 del 26 de abril 2006). Este estudio, considerado como un aporte de importancia capital para la definición de políticas de conservación del patrimonio de las imágenes en movimiento en Iberoamérica, ha sido iniciado por su autora en 1988 y presentado en el Congreso de la FIAF en 1990; reiniciado en 2005 y 2006 con la participación de los archivos latinoamericanos (pero la ausencia de datos sobre 12 archivos). Los resultados de esta segunda investigación fueron presentados y discutidos en la reunión de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM) patrocinada por Ibermedia.



Maria Rita Galvão durante la reunión de CLAIM en São Paulo.

Introducción

En 1990, en La Habana, las cinematecas iberoamericanas presentaron a la FIAF el resumen de una investigación sobre el estado de la preservación de películas en Iberoamérica. Aquella investigación, patrocinada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, permitió que por primera vez se tuviera una idea objetiva, aunque aproximada, de las dimensiones del acervo cinematográfico iberoamericano; de su ubicación, condiciones de almacenaje y características; de las formas más importantes de su deterioro; y de los recursos –técnicos y económicos, disponibles o no– necesarios para su salvaguardia.

En 2004, reunidas en São Paulo, y cuestionando hasta qué punto seguían valiendo las respuestas y las propias preguntas que se formularon en aquel entonces, las mismas cinematecas propusieron rehacer esta investigación, o por lo menos actualizar sus datos fundamentales.

En el informe de hoy se presentan los primeros resultados de esta encuesta, como punto de partida para la discusión que proponemos hoy en São Paulo 2006. ¿Qué ocurrió con los archivos iberoamericanos desde la reunión de La Habana? ¿Cómo resolvieron –o no resolvieron– los problemas que se presentaban entonces, y en qué forma se vienen preparando –si lo están haciendo– para enfrentar los nuevos desafíos de la era digital? Y una última cuestión: ¿existe algo específico, en la situación de estas cinematecas, diferente a los demás archivos de FIAF, y podrán ellas de alguna manera contribuir, con su experiencia o con otro punto de vista, a la comprensión de problemas que viven otras cinematecas? Son las preguntas que planteamos, y no tenemos respuestas – simplemente las buscamos.

Cuestionario

El punto de partida para la investigación fue un cuestionario de 70 preguntas, que reunió cuatro grupos de cuestiones. El primero apuntaba a cifrar en números redondos los acervos, concentrados o dispersos, y las instituciones que de ellos se ocupan. El segundo se refería a las condiciones de almacenamiento de los materiales. Un tercer grupo de preguntas solicitaba informaciones referentes a los equipos y servicios técnicos de las cinematecas y de los laboratorios con que trabajan. Y el cuarto y mayor grupo de preguntas apuntaba a reunir datos sobre el volumen y las características del acervo específicamente iberoamericano.

A este escueto cuadro, que sigue de manera simplificada la encuesta original, se agregaron dos otros grupos de preguntas, el primero relativo al conjunto de actividades de las cinematecas –catalogación, documentación, programación y acceso, actuación cultural–, y por último uno relativo a la introducción de los nuevos medios digitales en cada país, y específicamente en los archivos.

Las respuestas al cuestionario fueron muy desiguales, variando desde datos numéricos absolutamente precisos –muy pocas– hasta aproximaciones intuitivas. Ningún archivo contestó a todas las preguntas. Once contestaron a más del 95%, seis entre el 80 y el 90%. Todos los demás respondieron a menos del 80% de las preguntas formuladas, y varios a menos del 60%. Sólo tres archivos consignaron todas las informaciones solicitadas sobre sus colecciones, con datos completos y consistentes: Cinemateca Dominicana, cuyo acervo es de 234 rollos; la Cinemateca del Ecuador, que tiene doce veces más pero sigue siendo un pequeño archivo, con 3.000 rollos; y la Cineteca Nacional de México, que demuestra un total control de los 135 mil rollos de su enorme acervo gracias a su sistema de catalogación.

No vamos a tratar de dar respuestas a todas estas cuestiones, sino apenas de exponer, en líneas muy generales, algunas de las más significativas.

At Sao Paulo in 2006 FIAF received the results of the inquiry promised by the Latin American archives in the same city in 2004, following up an earlier survey on the condition of the Latin American film heritage in 1988, presented in Havana in 1990.

In 1988 the questions were grouped into four categories: 1) the list of collections and the institutions that held them; 2) the conditions of conservation; 3) the staff and technical services of the archives and the laboratories that they used; 4) the amounts and the characteristics of the films belonging specifically to the Latin American heritage. Two new sections were added to the original scheme: 5) the film archives' activities; and 6) the impact of the new digital techniques on their work. In all, there were 70 questions.

There are in Latin America at least 32 film archives, 8 more than in 1990, to which must be added some dozens, perhaps hundreds of archives that have some interest in film conservation. They exist in all countries except Honduras. Instability continues to remain a threat, as is clear from the many changes that have occurred since 1990. The size of the archive holdings is quite variable, from some hundreds of reels up to the three institutions that hold about 200,000 each. The size of the heritage has grown quite a lot: from 430,000 reels in 1990, it has increased to 1,358,000 reels. There has been a remarkable increase in the number of titles catalogued, from 54,000 in 1990 to 220,000, and the proportion of Latin American materials has grown to nearly 900,000 reels. The proportion of loss has gone down for the silent period from 93% to 85%, while it has apparently increased for sound films on nitrate (but this may be a case of better knowledge) while it is about 40% for the acetate period after 1950.

The films are often not kept in ideal conditions. In addition to physical damages and those caused by biological organisms, the report mentions the persistence of chemical problems (vinegar syndrome, shrinkage, color fading, crystallization, etc.). Most of these problems are linked to poor storage conditions: pollution and unfavorable climate. In

Las cinematecas iberoamericanas

Por lo que nos fue posible verificar, existen en este momento en Iberoamérica por lo menos 32 cinematecas (o filmotecas, cinetecas, museos de cine, archivos de imágenes en movimiento y denominaciones afines) –ocho más que en la encuesta anterior– además de decenas, tal vez cientos, de otros archivos filmicos con preocupaciones de orden técnico en la preservación de sus acervos.

Dijimos “por lo menos” porque, durante la encuesta, y mismo en vísperas de concluir este informe, nos seguían llegando noticias de archivos en funcionamiento hasta entonces desconocidos, archivos en constitución, archivos aparentemente extintos que volvían a manifestarse.

Es verdad que lo contrario también sucede: al mismo tiempo la encuesta señala que hay archivos que están perdiendo sus acervos, otros cuya actividad disminuye o se interrumpe, y otros que simplemente dejan de funcionar, por las razones más diversas que van desde la pura y simple falta de recursos hasta un cambio de directivos en la institución mayor que los hospeda, o un nuevo intendente municipal a quien se le ocurre dar otro destino al espacio ocupado por la cinemateca.

Lo que resalta una vez más, como en la primera encuesta, es una de las características básicas que, en menor o mayor grado, siguen compartiendo muchas cinematecas iberoamericanas: su inestabilidad. Si la mayoría, bien o mal, logró encontrar su punto de equilibrio, para otras la extinción es una amenaza, o por lo menos una posibilidad permanente.

La cinemateca iberoamericana más nueva es la Cineteca Nacional de Chile, creada recién en marzo de este año. La más antigua es el Archivo Nacional de la Imagen del Uruguay, fundado en 1943. A continuación paso a indicar a las demás, por orden de aparición. Pertenecen a los años 40 las Cinematecas Brasileira y Argentina.

En la década del 50 surgen seis archivos: la Cinemateca Uruguaya y la de Río de Janeiro, el Archivo de Imágenes en Movimiento de Puerto Rico, la Cinemateca Universitaria de Perú (que sigue existiendo, aunque se encuentre aparentemente inactiva); son del 60 la Filmoteca de la UNAM y la Cinemateca de Cuba. En el 66 nace la Cinemateca Nacional de Venezuela y el 70 la Universitaria de Guatemala. La mayoría, once archivos, son de los años 70: la Cinemateca Boliviana, la de Curitiba en Brasil, la Distrital de Bogotá en Colombia; las Universitarias de Panamá y de Los Andes, en Venezuela; también en Venezuela el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional; el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires en la Argentina; las Cinetecas de Valparaíso en Chile y la Nacional de México, la primera Cinemateca dominicana (que ahora renace); y ya desde 1980 es la Cinemateca de Nicaragua (de la que durante todo este año tuvimos pocas noticias y quizás sea en este momento el más claro ejemplo de crisis permanente de la que hablábamos). De los años 80 son las Cinematecas Nacional del Ecuador, las del Caribe y la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano en Colombia, la Cineteca de Nuevo León en México, y la Cinemateca del Paraguay (que también se encuentra en crisis). En la década del 90 nacen tres más: la Filmoteca del Museo de la Palabra y la Imagen, en El Salvador, y las Fundaciones Chilena de las Imágenes en Movimiento y la Fundación Carmen Toscano en México.

addition, there is the lack of resources, the use of metal cans that rust and the unavailability of specialized plastic storage boxes. In general, there is progress, because most of the archives have new buildings, where the climatic conditions are more stable than previously, even if the FIAF standards are far from being followed everywhere. In some cases they have computerized catalogs. The situation is also better where they have been able to achieve a separation of acetate from nitrate and installed air circulation systems and filters against outside contaminants. We must remark that these new conditions cannot compensate for past damage to the films.

The preservation work has been considerable: at least 3,300 films. The technical staff, whose training has greatly improved, has increased in number, but not in proportion to the size of the tasks. The technical services often encounter budgetary problems, insufficiency and instability of funds.

Concerning Latin American production, it has not been possible to get a precise idea of the proportions of materials in black and white and in color, of the time periods they cover, or the number of silent and sound films, even though there is an increase in negatives. The number of films on nitrate has decreased, dropping from 20,000 in 1988 to nearly 7,000. Some unforeseen problems came up in the responses to the questionnaire, such as how to account for titles in the case of actuality films.

Nearly all the archives are engaged in cataloguing by computer (most have depended on the systems of Isis and Winsis). They also organize programs: they have some 10,000 places of exhibition, but the size of the audience varies a lot from one country to another, averaging between 30% and 60%. All of the archives collect documents and the majority have documentation centers where one may consult books, periodicals, posters, scenarios, museum objects, photos and press cuttings.

The film archives were also asked about other activities, which included help and exchanges of knowledge

Por último, ya en este siglo, la Filmoteca de la PUC del Perú (antigua Filmoteca de Lima, que existía desde 1986) y la recién nacida Cineteca Nacional de Chile.

Cuando se realizó la pesquisa anterior, no existían cinematecas en cinco países iberoamericanos. Hoy –con la única excepción de Honduras, donde no conseguimos localizar ninguno– hay archivos fílmicos por todas partes.

Volumen de los acervos

Con respecto al volumen de los acervos, las cinematecas citadas pueden ser divididas en cinco grandes bloques:

1. los archivos muy pequeños, que guardan entre 100 y 600 rollos, y que son seis;
2. los archivos aún pequeños, pero algo mayores, que conservan entre 1.000 y 5.000 rollos, y son ocho;
3. los archivos sensiblemente mayores, que guardan entre 7.000 y 15.000 rollos, y son cinco;
4. los archivos ya de dimensiones medianas, que guardan entre 20.000 y 50.000 rollos, y son seis;
5. finalmente, los grandes archivos, que guardan más de 75.000 rollos, son seis, dos de los cuales alcanzan los 200 mil rollos y uno supera de poco esta cifra.

Otros archivos

Un aporte nuevo de esta encuesta es la cantidad de información obtenida sobre otros archivos, además de las cinematecas tradicionales.

En Argentina, a partir de indicaciones que nos dieron las cinematecas, Sylvia Naves contactó a tres archivos, que a su vez indicaron otros, y al final teníamos informaciones sobre los acervos documentales de nada menos que diez archivos... a los que se deberían añadir otros más.

En Brasil, 31 archivos fueron señalados por las cinematecas, y la suma de sus acervos incrementa en más de la mitad el acervo conservado por las tres principales cinematecas reunidas. En Argentina, esta suma incrementa de dos tercios los acervos de las cinematecas. En otros países, no recibimos respuestas de los archivos señalados por las cinematecas. Pero, si a los millares de rollos de esos archivos brasileños y argentinos que incrementan el total sumáramos lo que deben conservar otros archivos fílmicos, sobre todo en México, sin duda el incremento sería significativo.

Sería erróneo pensar, sin embargo, que estos acervos que se empiezan a tomar en cuenta estén todos bien conservados. No sé en Argentina –espero que no– pero en Brasil se encontraron acervos importantes guardados en muy malas condiciones, y en los informes que nos transmitió Cinemateca Brasileira a veces aparece la aflictiva noticia de que de un centenar de rollos que componen la colección, más de 30 ya son irrecuperables. La misma constatación aparece, felizmente en menores proporciones, en comentarios o informes técnicos que

to other archives, repatriation of materials, publications, television programs about cinema and sound history, relations with film clubs, promotion of the national film industry. Reading the responses, one senses a certain tension among the different departments, because there were often blanks in the places where they should have been completed by another section of the archive.

The questions about digital techniques have produced a spread of rather different responses. Of course, they are used increasingly, but opinions on the benefits from the economic and qualitative point of view are split, often according to the national context. At the same time, one may observe that several archives do not have a clear policy, even if most are conscious of the limitations of digital format for conservation purposes and the problems that have come with analog (for example, must one still be concerned with this?). In any case, several institutions are using digital techniques for conservation or access purposes.

These are summaries of the responses to the questionnaires, sometimes received later, some exhaustive and of uneven quality, but since the congress of São Paulo, the most interested parties have furnished additional information. Among the conclusions, we can see a general improvement in the Latin American situation, but there is also occasion for worry because one often observes in the responses a certain lack of knowledge of the cinema heritage, as if the collective memory were, in fact, fading or disappearing.

recibimos de otras cinematecas. Más aflictivo aún es un comentario de João Sócrates de Oliveira, citado en el sitio web de la Cinemateca de Nicaragua, que dice exactamente lo contrario: en un total de no sé cuántos rollos, sólo algunos aún se pueden recuperar.

De otros países, nos llega por lo menos una noticia alentadora: es que una buena parte de los otros archivos y acervos dispersos enumerados en la encuesta anterior no figura en la encuesta actual. En algunos casos se puede tratar de una omisión involuntaria, pero en la mayoría de los casos esos acervos ya no están dispersos, sino conservados en las cinematecas, que de manera sistemática, en varios países, están incorporando acervos de particulares o de antiguas productoras y distribuidoras, laboratorios y otros archivos.

El acervo cinematográfico

En su totalidad, las cinematecas iberoamericanas guardaban, en 1988, 430 mil rollos de películas, que correspondían seguramente a un número mucho mayor de títulos que los 54 mil hasta entonces catalogados o inventariados.

En su conjunto, este patrimonio se ha triplicado en los últimos 17 años, pasando de 430 mil a 1 millón 358 mil rollos. El número total de títulos se ha cuadruplicado, pues hoy están catalogados o inventariados alrededor de 220 mil títulos.

Considerados individualmente, el índice de crecimiento de los archivos fue muy desigual. El archivo que más creció fue el de la actual Filmoteca de la PUC de Perú, antigua Filmoteca de Lima, que con sus 211 rollos recién empezaba entonces, y hoy tiene más de 8 mil, es decir 38 veces más. Cinco archivos aumentaron entre 8 y 15 veces sus acervos. Salvo tres excepciones, todos los demás tienen hoy entre poco menos de dos y poco más de cuatro veces más rollos que en 1988. Las excepciones son una cinemateca que permaneció tal cual y dos otras que perdieron acervos.

En términos absolutos, el archivo que más creció fue Cinemateca Brasileira; le siguen la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional de México y la Cinemateca Uruguaya. Juntos, estos cuatro archivos guardan hoy más de la mitad del acervo depositado en las cinematecas iberoamericanas.

Con las excepciones mencionadas, la imprecisión de los datos reunidos por la encuesta comienza por el propio total de los acervos. En realidad, son muy pocas las cinematecas iberoamericanas que saben exactamente lo que guardan: en la gran mayoría de totales de acervos indicados en rollos se trata de estimaciones por aproximación.

El acervo iberoamericano

En 1988, cerca de 46% del acervo de las cinematecas iberoamericanas estaba constituido por películas nacionales. Este porcentaje aumentó mucho; hoy es de casi 60%, y en la mayoría de las cinematecas las películas nacionales constituyen más de la mitad del acervo.

El porcentaje de películas iberoamericanas no nacionales que guardaban los archivos en 1988 era insignificante: menos de 2%. Este porcentaje

pasó a 8%, y en siete archivos las películas iberoamericanas constituyen más de 10% de la colección, alcanzando hasta 30 y 40%.

De más de un millón trescientos mil rollos que constituyen el acervo iberoamericano, 836 mil son nacionales y poco más de 42 mil son iberoamericanos de otras procedencias. Preservar, pues, el acervo cinematográfico iberoamericano, por lo menos el que nos fue posible localizar, significa, en números redondos, ocuparse de poco menos de 900 mil rollos.

Ante la cantidad de filmes realizados en Iberoamérica desde fines del siglo XIX, este total parecería ser más bien exiguo.

Proporción de las pérdidas

Aún así, lo que se preservó en cada país de la producción nacional es un punto más en el que la comparación con la encuesta anterior resulta alentadora: la proporción de pérdidas para el período mudo disminuyó de 93 al 85%, lo cual se debe claramente al esfuerzo de prospección que se está realizando en varias cinematecas y de manera sistemática, por lo menos en ocho. Sigue siendo elevada la proporción de materiales desaparecidos del período sonoro hasta el final del nitrato –casi 60%, más que en la encuesta anterior– pero aquí pienso (aunque no tenga datos para demostrarlo) que una posible explicación de este aumento reside en el refinamiento de las investigaciones filmográficas, que nos suministran el conocimiento más detallado de una enorme cantidad de noticieros y documentales, que aumentaron notablemente la producción conocida hasta entonces de este período. Finalmente, para el período posterior a 1950 –la era del acetato–, las informaciones que obtuvimos son demasiado fragmentarias como para sacar de ellas una estimación segura; con los escasos datos disponibles, la proporción de pérdidas estaría alrededor del 40%.

Hay evidentes distorsiones en estas cifras, sobre todo en el último período; varios archivos apenas indican lo que hay en su propio acervo, aunque estén al corriente –e informen– sobre la existencia de otros acervos nacionales; algunos indican sólo la cantidad de títulos que guardan de cada período y, como desconocemos el total de la producción correspondiente, resulta imposible determinar el porcentaje preservado; otros, en fin, informan sólo sobre los largometrajes que guardan.

Para algunas cinematecas o las personas que por ellas contestaron el cuestionario –y curiosamente, en una región en que la única forma de producción históricamente continua fueron los noticieros y documentales–, la idea de “cine nacional” se identifica básicamente con los largometrajes de ficción. Sin embargo, el énfasis en el largometraje proporcionó otro dato importante: el porcentaje de largometrajes preservados frente a lo que se produjo es proporcionalmente grande, sobre todo en los tres países de mayor producción desde el período mudo: casi 50% en Argentina, muy poco menos en Brasil y mucho más en México, donde excede el 60%.

Principales formas de deterioro de los acervos

Sobre los acervos que se suponen preservados, por estar en las cinematecas, muy pocas instituciones respondieron –y lo hicieron

sucintamente— a las preguntas relativas a la información sobre el estado de conservación de los materiales. Y sólo una, la Cinemateca de Cuba, incluyó en anexo un informe técnico, detallado y objetivo. La situación que el informe relata es realmente preocupante, es imposible saber si, de algún modo, esta situación es representativa de otros archivos —esperemos que no. Ya nos referimos al único otro archivo sobre el cual obtuvimos alguna información, la Cinemateca de Nicaragua, que presenta un cuadro aún más serio.

Si bien no fue posible conocer las cantidades de películas deterioradas, hay bastante información sobre las principales formas de deterioro que inciden en los acervos.

Un dato significativo del cambio ocurrido en las cinematecas es que, en muchas de ellas —14 archivos sobre 32— la lista ya no empieza por los daños mecánicos. Donde por lo menos en estos archivos las copias de proyección quizás perdieron en importancia relativa en la composición de los acervos.

Sin embargo, los daños mecánicos, —rayas, pliegues, perforaciones rotas, etc.— siguen teniendo un peso importante en el conjunto.

Asimismo, el problema de los hongos y bacterias sigue presente en 17 archivos —lo que es un número importante, aunque haya disminuido con respecto al informe anterior, en el cual, con pocas excepciones, representaba un problema general. Actualmente, sigue siendo un problema serio en ocho cinematecas y en las demás aparece en lotes específicos. La relación entre la proliferación de microorganismos destructores de la emulsión y las altas tasas de humedad es directa, y el problema ha disminuido precisamente en los archivos donde se instalaron bóvedas climatizadas con control de humedad.

En orden de prioridad, el más serio problema señalado fue la desplastificación del soporte de acetato —el famoso síndrome de vinagre— mencionado por 23 archivos. Mucho menos frecuente es la hidrólisis del nitrato, mencionada por tan sólo por 8 archivos. Siempre en orden de prioridad, han sido apuntados los problemas del encogimiento, el desvanecimiento de la imagen en blanco y negro, el desprendimiento del soporte, el descoloramiento de las películas en color, el abombamiento, la cristalización del soporte, la transferencia de brillo, la licuefacción de la emulsión.

Algunas cinematecas —no sé si afortunada o desafortunadamente— no informaron sobre ningún problema, aparte de los daños mecánicos, ya sea porque efectivamente no existan (lo que es poco probable pero no imposible), ya sea porque no consigan identificarlos, como aclara una de ellas explícitamente.

Finalmente, en seis archivos se señalaron todas las formas de deterioro especificadas en el cuestionario.

Personal técnico

El personal técnico con que cuentan los archivos para ocuparse de sus acervos aumentó, en números absolutos, más de tres veces, pero no en números relativos, en los que, en promedio, el aumento fue menor, y desproporcionado con respecto al volumen de los acervos. Un buen

ejemplo –no es el único– es el de la Cinemateca Brasileira, que en 1988 tenía una plantilla fija de 24 técnicos y hoy tiene 4 menos, sólo 20, mientras que su acervo aumentó más de cuatro veces. Hoy como entonces, nuestra cinemateca –y otras más– cuentan a veces con personal temporal, a veces numeroso, cuando hay proyectos importantes en marcha; pero tan pronto terminan los fondos que permitieron su contratación se van todos; y se pierde toda la experiencia acumulada con meses de entrenamiento en la capacitación de personal temporal apto para el trabajo siempre especializado que requiere.

Otro cambio ocurrió en el nivel de capacitación: aumentó mucho el número de técnicos con formación universitaria y disminuyó la cantidad de trabajadores no especializados. Muchos archivos explicitaron la formación adquirida en cursos, prácticas de entrenamiento o visitas técnicas auspiciados por la Fimoteca de la UNAM, la Cinemateca Brasileira, la Escuela sobre Ruedas y las Summer Schools de la FIAF.



Plazoleta de la Cineteca Nacional en México.
Un lugar de meditación y lectura.

Servicios de laboratorio

Cuatro cinematecas –la Fimoteca de la UNAM, las Cinematecas Argentina, Brasileira y de la ULA– tienen laboratorios propios y describieron los servicios para los que están capacitados. Otras tres tienen convenios con laboratorios del país. Algunas utilizan los laboratorios de otras cinematecas y, ocasionalmente, servicios de laboratorio contratados por otros archivos. Todas las demás se ven obligadas a pagar los costos de laboratorios comerciales, si bien en la mayoría de los países iberoamericanos no los hay. Cuando los hay, éstos no siempre están capacitados para ejecutar los servicios requeridos por los archivos.

Es muy extensa la lista en que se han especificado los servicios requeridos por los

archivos y que los laboratorios locales no pueden proporcionar. Mucho menor es la lista de los servicios efectivamente realizados.

El tipo y la cantidad de trabajos que solicitan los archivos a los laboratorios son muy variados y dependen fundamentalmente de recursos financieros de los que muy pocos disponen de manera constante.

En el conjunto, por lo menos 3,300 películas nacionales fueron restauradas –y este número es ciertamente mayor porque entre las cinematecas que no contestaron el cuestionario hay algunas que hace años se empeñan en ello, como la Cinemateca Boliviana y la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Entre viejos y nuevos archivos, el número de películas restauradas varía de una sola a varios centenares. Por supuesto, las cinematecas que mayor número de películas han restaurado son las que tienen laboratorio propio o convenios con laboratorios nacionales. Entre éstas, las cantidades varían de 120 a 800 películas, y una única cinemateca, la Brasileira, supera el millar, con 1,330 películas nacionales restauradas.

Recursos financieros

Muy pocos archivos –sólo diez– indicaron el presupuesto anual con que cuentan para servicios técnicos de películas. Otros cuatro informaron no tener ningún presupuesto especial para tal finalidad, y tres más observan que las cifras varían tanto de año a año que es ocioso indicarlas. En valores absolutos, el mayor importe del año pasado, 350 mil dólares, fue gastado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, que sin embargo no especifica en qué servicios fueron empleados. Le siguen la Cinemateca Brasileira, con menos de la mitad, 168 mil dólares, gastos en manutención de depósitos, revisión, y duplicación de películas; y la Cinemateca Uruguay, con 75.800 dólares para servicios de películas, e informa que esta cifra es casi diez veces menor a la que disponía hace diez años. Todas las demás –sin olvidar que dos terceras partes de las cinematecas no indicaron sus presupuestos– tuvieron entre 70 y 14 mil dólares el año pasado, algunas sólo para servicios de películas, otras incluyendo salarios y otros gastos.

Las que declararon los presupuestos más altos en relación al volumen de sus acervos fueron las pequeñas Cinematecas Dominicana y del Caribe que, juntas, guardan menos que 3.000 rollos. Los más bajos han sido los de las Cinematecas Uruguay y Brasileira, que guardan respectivamente 100 mil y 210 mil rollos de películas.

Condiciones de almacenamiento

La mayor parte de las formas de deterioro indicadas por las cinematecas están claramente relacionadas con las malas condiciones de almacenamiento. Al mismo tiempo, cabe destacar que en este aspecto decisivo del problema, más que en cualquier otro, el avance fue muy grande. Pero reciente.

De un modo general, hasta hace muy poco –5, o 6 años– las condiciones de guardia de los acervos cinematográficos iberoamericanos eran bastante precarias y siguen siéndolo en varias partes. Desde la localización geográfica de los depósitos, con frecuencia en áreas contaminadas, o en condiciones climáticas adversas, con instalaciones deficientes, hasta el deterioro de los mismos envases donde se guardan las películas, que, dañados, contribuyen a su degradación.

Envases

Comenzando por el problema de los envases, con excepción de dos cinematecas, que sólo utilizan los de plástico, todas las demás guardan por los menos parte de sus fondos en envases metálicos, y cuatro archivos utilizan sólo estos últimos. Son pocas las cinematecas en las que no hay oxidación de latas, y en algunas el proceso se inicia en tiempo muy breve, entre tres meses y un año.

En varios archivos los nuevos depósitos climatizados han mejorado significativamente el problema. Pero prácticamente la totalidad de los archivos, incluyendo aquellos en cuyos depósitos la oxidación no se produce, guardan materiales procedentes de regiones húmedas, que llegan ya en latas oxidadas y así permanecen, a veces, durante durante años.

Varias cinematecas utilizan envases plásticos especialmente fabricados para archivos; la mayoría usa plástico común. Pero hay también cinematecas que no tienen recursos y/o condiciones locales siquiera para la adquisición de latas, y usan cajas de cartón y sacos plásticos, esmerilan las latas medianamente oxidadas y las siguen usando hasta que se oxiden del todo y se deshagan. No sé si en otras partes esto ocurre aún, pero en Brasil encontramos hasta hace poco archivos que, a falta de otras alternativas, guardan una buena cantidad de rollos simplemente envueltos en papel de periódicos, sin ningún otro tipo de envase.

Además del costo, otro problema es que en muchos países no hay laboratorios ni producción industrial, y en consecuencia no se encuentran latas para adquirir en los mercados nacionales.

En dos cinematecas se observó la oxidación de la parte interna de las latas, que procede de dentro hacia afuera, dañando la lata a partir del material. El proceso inverso es común a todas las cinematecas iberoamericanas y considerables cantidades de materiales fueron afectados por la oxidación. Por lo menos en dos cinematecas, esta situación persiste hasta hoy y es grave.



Reunión de CLAIM en Mar del Plata, Argentina, marzo 2002.

Separación de materiales

En 1988, sólo dos cinematecas tenían depósitos separados para nitratos, acetatos en blanco y negro y acetatos en color. Apenas cuatro tenían depósitos para nitratos y acetatos en edificios diferentes. En todas las otras, con proximidad variable, nitratos y acetatos convivían en los mismos edificios, a veces en la misma sala, y aparte los riesgos de incendio, no había sistemas adecuados de ventilación que pudieran impedir que los gases que escapaban de los nitratos contaminasen los acetatos. Esto cambió radicalmente. Además de la disminución de la cantidad de nitratos, ya no conviven cerca nitratos y acetatos, y la mayoría de los depósitos de nitrato tienen ventilación adecuada.

También se está comenzando a controlar la contaminación atmosférica, que sin embargo sigue siendo un problema serio.

Contaminación atmosférica

Con cuatro excepciones –una cinemateca tiene sus depósitos en pleno campo y beneficia de aire puro, y otras tres los tiene en áreas de suburbio sin contaminación significativa– todos los demás depósitos se localizan en áreas urbanas, en mayor o menor grado contaminadas, y cerca de la mitad se encuentran en áreas urbanas y/o industriales con altos índices de contaminación atmosférica.

En 1988, sólo una cinemateca disponía de filtros protectores especiales para impedir la entrada de gases contaminantes en sus depósitos. Si hoy muchas los tienen, la mayoría aún carece de ellos.

En definitiva, el problema más grave es el clima.

Temperatura y humedad

En la encuesta anterior, con excepción de la Cinemateca Boliviana y de la Cinemateca Universitaria del Perú –y esto en función de las condiciones climáticas naturales– ningún otro archivo siquiera se aproximaba a los

En 2004, les archives du film ibéro-américaines mettaient de l'avant le projet d'une grande enquête visant à mettre à jour les données de l'enquête de 1988 sur le patrimoine cinématographique ibéro-américain – enquête dont les résultats avaient été rendus public à La Havane en 1990. Ce sont les données de cette nouvelle enquête qui ont été communiquées aux participants du 62^e congrès de la FIAF qui se tenait à Sao Paulo en avril 2006.

En 1988 on avait groupé les questions sous quatre titres : 1) le relevé des collections et des institutions qui s'en occupent, avec les totaux des films qu'elles possèdent ; 2) les conditions de conservation des matériaux ; 3) des renseignements concernant les équipes et les services techniques des cinémathèques et les laboratoires dont elles se servent ; 4) chiffrer l'ampleur et les caractéristiques du patrimoine spécifiquement ibéro-américain.

Deux sections nouvelles ont été ajoutées au schéma précédant, concernant respectivement 5) les activités des cinémathèques ; et 6) l'impact des nouvelles techniques numériques sur leur travail et dans leurs pays. En tout, il s'agissait de 70 questions.

Il y a actuellement en Amérique latine au moins 32 cinémathèques (8 de plus qu'en 1990), auxquelles il faut ajouter des dizaines, voire des centaines d'archives qui s'occupent de conservation. Elles existent dans tous les pays, sauf l'Honduras, mais l'instabilité reste une menace toujours à l'affût, vu les nombreux changements survenus depuis 1990.

La taille des archives est très variable, depuis quelques centaines de bobines jusqu'à trois institutions qui en ont autour de 200.000.

Le patrimoine s'est accru de façon considérable: des 430.000 boîtes de 1990 on est passé à 1.358.000 bobines, avec, en même temps, une augmentation remarquable des titres catalogués (de 54.000 en 1990 à 220.000 actuellement) et de la proportion de matériaux latino-américains (près de 900.000 bobines).

La proportion des pertes a diminué pour la période du cinéma muet (de 93 à 85%), elle a augmenté

parámetros de temperatura y humedad preconizados por la FIAF para los diferentes tipos de materiales. Algunos archivos tenían condiciones (naturales o artificiales) relativamente buenas; otros, condiciones de temperatura aún aceptables, pero tasas de humedad en general altas; la mayoría –en escala variable– tenía condiciones de temperatura y/o humedad altamente perjudiciales para sus acervos.

Esto cambió. Hoy sólo cuatro cinematecas tienen los mismos depósitos que tenían en 1988, dos de las cuales con parámetros más bajos que entonces. Todos los demás archivos tienen depósitos posteriores a 1993, la mayoría instalados entre 1998 y 2005; y todos, sin excepción, con parámetros mejores y más estables que los anteriores.

La mayoría de los archivos –aquí hay excepciones, pero son pocas– tienen equipos para control de temperatura y humedad de los depósitos, y tres (la Cinemateca Brasileira, la de Venezuela y la Cineteca Nacional de México) mantienen un registro constante informatizado de los parámetros. Otros equipos mencionados en los depósitos, y que han proliferado, son los deshumidificadores, acondicionadores de aire, extractores de aire para ventilación artificial, filtros y purificadores de aire, e inclusive ventiladores de techo, sensores de humo, extintores, y una variada gama de termómetros, psicrómetros, sensores manuales, y lo que además algunas cinematecas simplemente indican como “equipos de climatización”.

En 1988, sólo 4 archivos tenían depósitos climatizados especialmente construidos para el almacenamiento de películas. Hoy, con diferentes grados de refinamiento técnico y eficacia, construidos o adaptados, los tiene la tercera parte de las cinematecas. Y más de la mitad tiene por lo menos alguna forma de climatización o aislamiento térmico que defiende los depósitos de los bruscos cambios de temperatura y humedad que caracterizan a nuestros países.

La Cinemateca de Cuba, sin embargo, con toda la razón, alerta en su informe que las buenas condiciones de guardia hoy no anulan los efectos de los muchos años, a veces décadas, de malas condiciones anteriores, y lo ilustra con su propio ejemplo.

Como en la encuesta anterior, los mejores parámetros, en la totalidad de los depósitos, siguen siendo los de la Cinemateca Uruguaya, que ya eran buenos en los años 80 y han mejorado desde entonces. Posee 4 depósitos con temperatura y humedad estables que van de 3° (para matrices color) a 15° grados (para blanco y negro), respectivamente con 35 y 55% de humedad relativa del aire.

En el extremo opuesto, uno de los archivos que presentaba las peores condiciones era la Cinemateca de Venezuela; hoy ha alcanzado condiciones muy buenas, las matrices están conservadas a 13° grados y 35% de humedad, y los demás materiales a 22° grados con 50% de humedad estables.

Tres archivos tienen depósitos con temperaturas entre 8 y 12° grados con niveles de humedad entre 30° y 40%, que son los parámetros estables más bajos registrados, después de los 3° grados del depósito uruguayo. Otros seis mantienen temperaturas entre 12° y 15°, con niveles

apparemment pour le films sonores sur nitrate (mais c'est peut-être dû à une meilleure connaissance de la filmographie), tandis qu'elle se situe autour de 40% pour la période de l'acétate, après 1950.

Les matériaux conservés ne se trouvent pas tous dans des conditions idéales: à côté d'une baisse des dégâts mécaniques et de ceux provoqués par des micro-organismes, on enregistre la persistance des problèmes physico-chimiques (syndrome du vinaigre, rétrécissement du support, décoloration, cristallisation du support, etc.). La plupart des problèmes sont liés aux mauvaises conditions de conservation: le taux considérable de pollution dans le milieu ambiant; le climat peu favorable (avec des taux d'humidité excessifs et des températures trop élevées).

S'y ajoute, par manque de ressources ou, à cause de l'inexistence sur le marché de boîtes spéciales en plastique, l'utilisation de boîtes de métal, qui finissent souvent par s'oxyder.

En général on a enregistré des progrès, car la plupart des archives ont déménagé dans de nouveaux bâtiments où les conditions climatiques sont plus stables qu'auparavant (même si les paramètres proposés par la FIAF sont loin d'être respectés partout) et en quelques cas elles se sont dotées de registres informatisés des variations. La situation s'est aussi améliorée là où on a pu séparer les acétates des nitrates et installer des systèmes d'aération performants pour ceux-ci et des filtres contre les contaminants venant de l'extérieur. Il faut remarquer que ces conditions nouvelles ne réparent pas les dégâts du passé...

Le travail de restauration a été considérable: au moins 3.300 films.

Le personnel technique – dont le niveau de formation s'est amélioré sensiblement – a augmenté, mais pas en proportion du volume du patrimoine et des tâches nouvelles qui incombent aux archives. Par ailleurs, les services techniques se heurtent souvent à des problèmes budgétaires, depuis l'insuffisance jusqu'à l'instabilité des fonds dont ils disposent.

de humedad del 35 al 45%. Por último, dos depósitos alcanzan una temperatura entre 18 y 19° y una humedad entre 40 y 45% estables.

Todos los demás tienen tasas más altas de temperatura y/o humedad, con mayor amplitud en la variación de los parámetros, a veces con bruscos cambios, y de cualquier manera con parámetros no estables.

Composición de los acervos iberoamericanos

Un sólo archivo, la Cinemateca Dominicana, informa que no guarda materiales en blanco y negro... lo que en sí es apenas un dato, pero que ilustra un aspecto lamentable, porque ejemplifica y confirma la dispersión de acervos que ocurre siempre, y ya ocurrió cuando cerró las puertas la antigua Cinemateca dominicana, que sí los tenía.

Todos los demás guardan materiales en blanco y negro y en color, pero no fue posible saber en qué proporción. Tampoco fue posible conocer, a través de los datos fragmentarios obtenidos, la distribución de las películas en el tiempo, ni las cantidades de materiales mudos y sonoros. Lo que sí se pudo constatar, fue el aumento de materiales negativos –incluyendo negativos originales de cámara– en un número mayor de archivos.

Numerosos son los archivos que no tienen cómo responder, cuando se les pregunta sobre la cantidad de rollos de tales o cuales características que guardan, y simplemente no contestan o lo indican en títulos. En estos casos, que son frecuentes, habría que hacer un cálculo, de todos modos arbitrario, basado en la proporción general entre títulos y rollos en el acervo, y el resultado, para cada categoría, no son datos fiables sino aproximaciones más bien groseras.

Composición por soporte

Con relación a la composición por soporte, los datos obtenidos fueron suficientes para identificar un cambio significativo. En 1988, cerca del 10% del total estimado para el acervo iberoamericano eran materiales en nitrato: poco más de 20 mil rollos. Esta cantidad disminuyó de manera drástica, proporcionalmente y en números absolutos. En un total de poco más de 870 mil rollos, menos del 1% –aproximadamente 7 mil– constituyen el acervo de nitrato.

Fueron indicados cerca de 750 títulos de películas nacionales en nitrato. A propósito de estos títulos, la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano hace una observación pertinente –no sólo para los nitratos, sino, en general, para todos los títulos– relativa a los noticieros: ¿Entre los títulos se incluyen sólo los de largos y cortometrajes, o también los registros agrupados por notas acerca de un tema al que el archivo mismo le ha dado un título, o las notas de noticieros tomando el título del noticiero, o el correspondiente a cada nota? El archivo ejemplifica con un único noticiero que tiene 3 mil rollos bajo un sólo título, para los que figuran, en una base de datos, casi 600 notas con el mismo título. Y concluye ponderando que las preguntas del cuestionario suscitan el desarrollo de una metodología más precisa en torno a la cuestión, de la que se observa total carencia.

En ce qui concerne la production latino-américaine, il a été impossible de se faire une idée précise des proportions respectives des matériaux en noir et blanc et en couleur, de leur distribution dans le temps, des chiffres des films muets et sonores, même si on a constaté un accroissement des négatifs. Le nombre des films sur nitrate a baissé de 20.000 en 1988 à près de 7.000.

Des problèmes imprévus ont été soulevés, en réponse au questionnaire, sur la façon de comptabiliser les titres dans le cas des films d'actualité.

Presque toutes les cinémathèques sont engagées dans des activités de catalogage informatique (notamment via le recours généralisé aux systèmes Isis et WinIsis) ; elles organisent aussi des activités de programmation: elles disposent de quelque 10.000 places, mais le taux de fréquentation, qui se situe entre 30 et 60%, varie beaucoup d'un pays à un autre. Sans exception, les cinémathèques gardent des documents et ont majoritairement des centres de documentations où l'on peut consulter des dizaines de milliers de livres, des périodiques, des affiches, des scénarios, des centaines d'objets de musée, des centaines de milliers de photos et plus d'un million de coupures de journaux.

Il ressort aussi de l'enquête que les cinémathèques sont engagées dans d'autres activités importantes : assistance et échange d'informations avec d'autres archives, récupération de matériaux, publications spécialisées, production de programmes de télévision sur le cinéma et son histoire, appui aux ciné-clubs, promotion de l'industrie cinématographique nationale, etc.

En même temps, on a l'impression d'une certaine étanchéité entre les différents départements d'une même cinémathèque, car les questionnaires ont souvent été laissés en blanc là ils où auraient pu être complétés par des informations publiées ou recueillies par l'archive même.

Les questions concernant les techniques numériques ont produit un éventail de réponses assez différentes. Bien sûr, le numérique est utilisé en mesure croissante, mais les avis sur ses bénéfices du point de vue économique et qualitatif sont

Otra observación de este tipo, que confiere al cuestionario una función no prevista, ha llegado de la Cinemateca de Cuba. Al confirmar que había recibido el cuestionario y que lo estaba contestando, su directora comenta: «Nosotros lo estamos haciendo sobre todo porque lo necesitamos para saber cuál es nuestra verdadera situación.» Aunque discutidas, en conjunto, en función de intereses comunes, no había en las preguntas la intención de sugerir caminos para el conocimiento de los patrimonios; pero si ha servido a algún otro archivo para despertar ese interés, pienso que sólo por eso ha resultado útil.

Otras actividades

Lo que he relatado resumidamente hasta ahora fueron los mismos datos recogidos en la encuesta anterior, que actualizados pusieron en evidencia muchos cambios y algunas reincidencias. Lo que la encuesta actual ofrece de nuevo –de una parte, al recoger informaciones sobre el conjunto de actividades de las cinematecas, y de otra, al evaluar la introducción de los nuevos recursos de la tecnología digital– es lo que falta relatar.

Sobre el primer punto, hemos conseguido mucha información, pero la voy resumir drásticamente.

Catalogación, Programación, Documentación

Particularmente esclarecedores fueron los detalles sobre los sistemas de catalogación, cuyo progreso ha sido enorme. La casi totalidad de las cinematecas tienen sistemas informatizados, y la gran mayoría con el mismo programa, el Isis y su versión WinIsis, lo cual los hace compatibles a casi todos.

Todas las cinematecas hacen programación, la gran mayoría permanentemente y en salas propias, muchas en varias salas. En total son 66 salas, con más de 10 mil lugares sólo en las capitales y un índice medio de ocupación de 55%. Este índice varía muchísimo, del 13 al 90% o más. Además de Cuba, donde las salas están siempre llenas, los más altos índices de ocupación están en México, Ecuador y Uruguay, y los más bajos en Río de Janeiro, São Paulo y Bogotá. Entre los dos extremos, la demás salas tienen índices que van de 30 a 60%.

Todas las cinematecas sin excepción guardan documentos, y la mayoría tiene un centro de documentación, o al menos una biblioteca, abierta al público. Casi todas tienen la mayor parte de las colecciones mencionadas en el cuestionario: son decenas de miles de libros, periódicos, afiches, guiones, centenares de objetos museológicos, incluyendo varias colecciones tecnológicas, cientos de miles de fotos, más de un millón de recortes de prensa, incontables documentos en papel de toda especie, y una enumeración enorme de otros tipos de documentos no listados en el cuestionario.

Con respecto a las otras tareas de los archivos, que no habían sido objeto de atención en 1988, la encuesta por un lado confirmó lo que ya sabíamos sobre las actividades de documentación, y especialmente sobre la exhibición de las cinematecas, pero casi sin números y detalles. Pero, por otro lado, ha subrayado una serie de actividades distintas, menos evidentes, pero igualmente importantes, como las de asesoramiento

partagés, souvent selon les contextes nationaux. En même temps on a constaté que plusieurs archives n'ont pas de politique claire en la matière, même si la plupart sont conscientes des défis posés par le numérique à la conservation et des problèmes soulevés par sa relation avec l'analogique (par exemple... faut-il se préoccuper encore de celui-ci?). En tout cas, plusieurs institutions utilisent des techniques numériques pour des buts de conservation ou de diffusion.

En conclusion, on constate une amélioration générale de la situation, mais il y a lieu aussi de s'inquiéter parce que souvent on perçoit de la part de ceux qui ont répondu une certaine méconnaissance du patrimoine, comme si la mémoire collective était en train de s'affaiblir ou de s'effacer.

y asistencia a otros archivos que poseen colecciones audiovisuales; transferencia de conocimientos a otras instituciones; recuperación de materiales filmicos y fotográficos de terceros; publicaciones especializadas; producción y realización de programas televisivos sobre el cine y su historia; espacio a grupos ligados al estudio del cine (cine clubes, centros de investigación, etc.); apoyo institucional a pequeños productores y realizadores independientes; creación y manutención de cursos de cine, convenios con escuelas de cine y medios audiovisuales; cursos y conferencias sobre preservación y restauración de películas; producciones audiovisuales con materiales de archivo; formación de redes universitarias y de otras instituciones culturales; promoción de festivales nacionales e internacionales de cine; auspicio de actividades cinematográficas en las provincias; coproducción y distribución de películas; difusión del cine nacional y de la cultura cinematográfica por Internet y por otros medios disponibles. Por supuesto, no todos los archivos hacen tanto, y, claro está, hay archivos que hacen muy poco. Sea como fuere, al ocuparse ahora de esas tareas antes ignoradas, la encuesta esclareció sin equívocos la extraordinaria vitalidad cultural que tienen las cinematecas iberoamericanas en sus países. Y los ejemplos son muchos.

Cabe observar, sin embargo, que ante esos conjuntos de actividades se tiene la curiosa sensación de que en varias cinematecas los diferentes sectores se están convirtiendo en compartimentos estancos. No sólo me refiero a la actividad externa, sino a la de los mismos departamentos. En cuatro ocasiones, en esta encuesta, hemos encontrado informaciones dejadas en blanco en el cuestionario; acaso quien lo contestó no las conocía, y, sin embargo se hallaban en publicaciones, catálogos o ficheros de su propio archivo.

Nuevas tecnologías

Llego, finalmente, a las nuevas tecnologías.

Buscando establecer la posible penetración de los sistemas electrónicos y digitales en los países iberoamericanos, y teniendo en cuenta informaciones que eventualmente pudieran interesar a la encuesta que realiza Alfonso del Amo, hemos preguntado si existen en cada país productoras que utilicen sistemas electrónicos, solicitando a la vez indicación de nombres y direcciones. También hemos preguntado si, en cada país,

las tecnologías digitales encarecen o abaratan las películas, si son compatibles con las tecnologías fotoquímicas y finalmente solicitamos comentarios sobre el tema... de los que recibimos muy pocos.

En once países la respuesta fue que sí, que existen productoras que utilizan sistemas electrónicos y digitales. Cuatro archivos informan sin



Nuevo edificio de la Fimoteca de la UNAM, México.

más que las hay. De los demás, con mayor o menor número de detalles, hemos obtenido alguna información sobre productores y laboratorios de finalización y/o post-producción digital; y una cinemateca, la de Ecuador, agregó indicaciones de obras y realizadores específicos.

Algunos archivos complementan su información con comentarios.

Cinemateca Argentina comenta que el traspaso del digital al filmico, que en Buenos Aires se hace en cuatro laboratorios, tiene resultados apenas aceptables.

La Fílmoteca de Perú observa que se trata sobre todo de pequeñas productoras, unipersonales en muchos casos, que en Lima y provincias realizan películas en el soporte digital para exhibición sólo en salas alternativas.

En Uruguay, a la información de que sí hay productoras, se añade la reserva de que son todavía muy pocas, y que trabajan con equipamiento alquilado en Buenos Aires.

De Ecuador llega la información opuesta: son muchas –la gran mayoría de las producciones ecuatorianas se realizan hoy en formatos de vídeo digital– incluyendo los largometrajes de ficción. Pero también se informa que hasta ahora muy pocos productores han pasado sus obras de este formato al cine para la difusión comercial.

Con dos excepciones –por otra parte relativas– las cinematecas de todos estos países informan que sí, las tecnologías digitales abaratan las películas y sí,

son compatibles con las tecnologías fotoquímicas. Dos archivos añaden que la respuesta es obvia, porque los bajos costos de rodaje y producción son la principal razón por la que los realizadores decidieron adoptar este formato.

Los archivos de Perú y Venezuela matizan sus respuestas. Perú: la tecnología digital sí abarata la producción, pero la transferencia a 35mm se realiza en el extranjero y representa un costo muy alto. Venezuela: saber si las tecnologías digitales encarecen o abaratan las películas, depende de la variante empleada. Si por ejemplo se filma en formato muy económico, digamos Mini DV, y de ahí se va a intermediate 35mm, será más barato. Si en cambio –lo que también se hace–, se filma en 35, se edita en vídeo, y una vez seleccionado el 35 negativo que se usará, se escanea a 2K para colorizar u obtener efectos, y de ahí se va a un intermediate para tiraje de copias, la producción será mucho más costosa. Y en ambos casos se recurre al digital.



Exposición inaugural en la Centro de Las Artes-Cineteca, Monterrey, México en 2001.

De las cinematecas que contestaron al cuestionario, la Dominicana fue la única en informar que no existen en el país productoras que utilizan la tecnología digital. No obtuvimos ninguna información sobre su presencia o ausencia en Guatemala, El Salvador, Puerto Rico, Bolivia y Nicaragua.

En lo que se refiere a la introducción de las nuevas tecnologías en los archivos, la información obtenida fue muy escasa –más de la mitad no contestaron nada– y paradójica: varios de los archivos que contestaron, lo hicieron devolviéndonos la pregunta: ¿qué actitud adoptar, frente a las nuevas tecnologías digitales? Esto se tradujo, en primer lugar, en una cuestión práctica, planteada reiteradamente: si apenas sabemos qué hay que hacer –además de exhibirlos, con los pequeños objetos que se empiezan a multiplicar en las cinematecas– ¿en qué condiciones guardarlos adecuadamente, con qué parámetros, en que tipo de depósitos y embalajes?– ¿cómo vamos a prepararnos para recibir imágenes digitales que deberemos preservar por tiempos museológicos? ¿Qué imágenes, en qué formatos, podremos considerar como matrices de larga duración? Y fundamentalmente –cuestión básica– con relación al acervo, además de copiar lo que se pueda en otros formatos para consulta, exhibición y otros usos prácticos, ¿qué quiere decir prepararse para la era digital? ¿Hasta qué punto se puede considerar “preservada”, al menos en su contenido, una película transferida digitalmente? Y aún –cuestión derivada– además de intentar detener su deterioro, con las condiciones de guardia las más adecuadas que se consigan, previendo un futuro uso digital, qué sentido tiene continuar preocupándonos por nitratos y acetatos y laboratorios y todo lo que tradicionalmente nos ocupó hasta ahora, si ya entramos en la era digital?

Espero que estas cuestiones hayan sido elucidadas, o por lo menos mejor elaboradas, si no resueltas, durante el seminario técnico que antecedió a este taller.

Experiencias de uso de tecnologías digitales en los archivos

Nueve cinematecas respondieron que sí utilizan tecnologías digitales. La Cinemateca Argentina –y debe haber más, entre las que no contestaron– sólo hace transferencia de títulos a digital, en laboratorios privados. Otro archivo argentino, el de la Universidad de Córdoba, que posee un importante acervo documental, efectúa en el propio archivo telecinado a video digital, y aclara que lo hace exclusivamente para copias de consulta, catalogación y reproducción de imágenes, que en principio no se destinan a preservación.

La Cinemateca Nacional de Venezuela relata una sola experiencia, la restauración del sonido de la primera película sonora venezolana por procedimiento digital.

La Cinemateca Brasileira realizó el proyecto, del que ya se habló en este Congreso, de la restauración de la obra de Joaquim Pedro de Andrade, y desarrolla actualmente otros dos proyectos con interfaz digital.

La Cinemateca de Cuba, en colaboración con el ICAIC, copió a BETACAM y de ahí a digital todo su patrimonio de cine de animación, que es vasto e importante, y ahora lo tiene en DVD.

La Cinemateca de Ecuador inició en 2004 un proyecto ambicioso, y ya está en proceso de digitalización todo el material filmico ecuatoriano, empezando por la transferencia de 90 títulos de 35 y 16mm a video digital, en formatos DVCAM y DVD, como paso previo a la apertura de consulta pública para todo el material filmico nacional.

La Cineteca Nacional de México empieza ahora y está por hacerlo en el extranjero con la película *Una familia de tantas*, de Alejandro Galindo.

La Filmoteca de la UNAM sí utiliza desde hace tiempo tecnologías digitales. Aclara, sin embargo, que hasta ahora sólo lo ha hecho cuando el resultado era lo mejor y el único posible. Explica el proceso: se pasa del formato analógico de una pulgada a BETACAM Digital, de aquí a Data y de Data a Film. E informa además que imágenes de 1915 transferidas según este procedimiento ya no existen en película de nitrato.

La Cinemateca Uruguaya relata una única experiencia de restauración por digitalización, la de la película chilena *A la sombra del sol*, de Silvio Caiozzi. Partiendo de un original de la Cinemateca Uruguaya que presentaba decoloración, pero que era el único existente en el mundo, el trabajo se realizó en parte en Montevideo y en parte en laboratorios digitales chilenos, y se hizo con la participación del fotógrafo y del realizador, indicando las densidades de color, que se corrigieron por digitalización. Además de esta experiencia, la Cinemateca Uruguaya tiene un TELECINE que transfiere a digital, formato MINIDV, y es el único existente en el país. Lo utiliza regularmente en el archivo para copias de difusión, y hace cinco años que realiza trabajos para canales locales de televisión, cadenas internacionales como la BBC y O Globo, productores del exterior, y para el Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay.

Un caso singular –y un buen ejemplo de lo que decía antes sobre la compartimentación de los archivos– fue el de una cinemateca que mientras que en el cuestionario informaba no tener ninguna experiencia digital, en su sitio Web publicaba extensa y detallada noticia sobre la preservación, por conversión del negativo original a formato digital, de importantes documentales de su colección.

Por último, otros dos archivos que contestaron, el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires y la Cinemateca do Río de Janeiro, sí tuvieron experiencia con tecnología digital, pero no suministraron ningún tipo de información sobre ella.

Metodología – conclusión

Para concluir, hay que esclarecer una diferencia metodológica fundamental, entre esta encuesta y aquella realizada dieciocho años atrás, que influye directamente en los resultados.

Por parte del encuestador, una cosa es hacer preguntas y aguardar que lleguen las respuestas, otra muy distinta es ir a buscarlas donde se halle la información. En el estudio anterior recorrimos toda Iberoamérica, de archivo en archivo, de bóveda en bóveda, entrevistando a 78 técnicos y dirigentes que comentaron una amplia gama de cuestiones, y pudimos analizarlas después en más de cien horas de grabación transcritas. Entre 1988 y 1989, João Sócrates de Oliveira hizo visitas técnicas a siete países, realizando diagnósticos y prácticas de entrenamiento en los

archivos donde se habían localizado los problemas más serios, a buscar la solución más urgente y, en algunos casos, viable con poco dinero, lo que se consiguió.

Por parte de quien contesta un cuestionario, una cosa es hacerlo con la esperanza de que de ahí resulte algún beneficio práctico, otra muy distinta es hacerlo sin otra razón que el puro conocimiento.

El conocimiento del propio archivo, es otro punto. Llama la atención lo que me parece una falta de memoria colectiva: el desconocimiento de situaciones banales vividas en los propios archivos, y en algunos casos más que en otros, nuestra incapacidad de transmitir la experiencia acumulada. Explicable, por supuesto: nuevos técnicos, y sobre todo nuevos dirigentes, que cambian con más frecuencia, no tienen cómo convertirse ex abrupto en herederos de un pasado histórico más o menos reciente. Algunos de los cuestionarios que recibimos denotan con claridad la falta de experiencia práctica o de simple vivencia del cotidiano de una cinemateca, por parte de quien los contestó. Recibimos respuestas inesperadas como, por ejemplo, un número de títulos mayor que el número de rollos, o un volumen de acervo incompatible con el espacio que lo contiene, o que la cantidad de películas definidas por soporte sea ocho veces mayor o cinco veces menor que la cantidad de las mismas películas definidas por período o por color. Este tipo de información ha sido consignada, en algunos casos, por archivos que tienen sistemas seguros de catalogación, pero quien los maneja no debe haber sido por cierto quien contestó el cuestionario.

Por supuesto que cuestionarios con informaciones como las citadas fueron devueltos y corregidos (a veces con precisión hasta la unidad, en miles de rollos); y cuando no fueron corregidos, los datos visiblemente incorrectos no han sido computados.

Situaciones de este tipo en la primera encuesta no hubieran sido graves, porque el cuestionario era un mero punto de partida. En cambio en esta última encuesta, el cuestionario es todo lo que tenemos.

Once archivos no contestaron –y aunque la mayoría fueran pequeños archivos, sobre un total de 32 es mucho, pues representa la tercera parte; en estos casos, hemos recurrido a informaciones de los respectivos sitios web, de otros archivos del país o de la región, y –cuando las había– a informaciones de la primera encuesta, envejecidas de diecisiete años. Los que contestaron –ya lo dijimos, pero no está de más repetirlo– dejaron en blanco una buena parte de las preguntas. El mismo cuestionario había sido pensado para ser contestado por etapas, con sucesivas profundizaciones de las preguntas iniciales y eventualmente planteando sobre la marcha nuevas preguntas, sugeridas por las primeras respuestas (como de hecho sucedió en varias ocasiones). Pero no fue posible superar siquiera la primera etapa, cuyo final estaba previsto para el pasado 30 de septiembre.

Nuestra tradicional indisciplina iberoamericana dominó de lejos las buenas intenciones de tres archivos, que cumplieron dentro del plazo



Sala polivalente – SODRE, Montevideo, Uruguay.

estipulado; otros siete—incluyendo la Cinemateca Brasileira— contestaron con retraso, aunque siempre en el año pasado; y los demás lo han hecho en febrero, marzo y hasta abril de este año, cuando ya no había tiempo para incorporar y chequear responsablemente las informaciones, que aún así fueron incluidas.

El resultado es un enorme borrador, escrito en portugués, del cual en mi enclenque español intenté sacar para este resumen las informaciones confiables, y al mismo tiempo relativizar las demás, explicitando las distorsiones que contienen. Para transformar este aglomerado de datos —al cual todas las semanas, incluso la anterior, se vinieron agregando nuevas informaciones que interferían en el conjunto, y en algún caso podían modificarlo, obligando a rever conclusiones y rehacer tablas cuantitativas— para transformarlo en un efectivo informe de encuesta,

en primer lugar, habría que completarlo —lo que en lo posible estamos tratando de hacer ahora con los archivos aquí representados— para distribuirlo a continuación a cada uno de los participantes para que lo revisen, confirmando o corrigiendo sus respuestas anteriores.

Incumbe a las cinematecas interesadas resolver si se prosigue o no con la investigación, tal como fue prevista originalmente. Aunque incompletos —pero, con todo, significativos, porque ninguno de los archivos que no contestó el



Reunión de BIBLIOCI en la Filmoteca de la UNAM, México, noviembre 2001.

cuestionario tiene grandes acervos— los principales datos referentes al acervo filmico, sus condiciones de guardia y las propias cinematecas, fueron actualizados. Y, después de todo, era éste el primer objetivo de la encuesta. Hemos reunido bastante información sobre sus demás actividades de catalogación, documentación, programación y acceso, actuación cultural. En lo que se refiere al posible impacto que en el conjunto ya ha tenido, o podrá tener, la introducción de los nuevos recursos de la tecnología digital, hemos podido tener alguna idea de lo que sucede en algunas cinematecas, aunque en la mayoría aparentemente la era digital aún no ha llegado.

Muchos de los problemas que se presentaban en 1988 han sido o están siendo resueltos. No todos, puesto que algunos problemas básicos perduran en varios archivos, y, en todos, se están presentando nuevos problemas de distinta naturaleza. Hemos tratado de responder a las cuestiones anteriores. Pero la pregunta inicial sobre qué ocurrió con los archivos iberoamericanos desde la reunión de La Habana presenta una multiplicidad de respuestas posibles que escapan enteramente al ámbito de esta investigación.



Vista nocturna de la Cinemateca Brasileira.

No sé responder si la experiencia iberoamericana, con sus idiosincrasias, aciertos y desaciertos, es representativa de problemas que viven otras cinematecas de la FIAF. Espero tan sólo que este resumen haya sido de algún modo esclarecedor.

Si el resultado –y el esfuerzo conjugado de todos los participantes en esta investigación– valió la pena, va a depender de la existencia o no de posibles consecuencias prácticas, en los archivos iberoamericanos, que el conocimiento un poco más objetivo de la situación pueda eventualmente suscitar.



Centro técnico y laboratorio de la Cinemateca Brasileira, São Paulo, Brasil.



**World meeting of the film archives at the 62nd FIAF Congress in São Paulo.
Encuentro de las cinematecas durante el 62º Congreso de la FIAF en São Paulo
Rencontre des cinémathèques pendant le 62ème Congrès de la FIAF à São Paulo**



CLAIM meeting on April 28th.



Cinemateca Brasileira. Textile of Images (I).



Textile of Images (II).



Interactive Exhibition:
60 Years of the
Cinemateca Brasileira.



Lunch at the Praça da
Cinemateca Brasileira.

Berne: “Lichtspiel” – sauver des trésors et remettre les films à l’écran

David Landolf

New Affiliates

Nouveaux affiliés

Nuevos Afiliados

An old factory in Bern, Switzerland, amidst railway tracks, a cemetery, and an incineration plant: in the lofty rooms, the perfume of roasted cacao beans recalls the Tobler Chocolate produced here at least 20 years ago. Dust lies on the machines and materials, silent witness to more than 100 years of film history: the collection of cinema technician Walter Ritschard. He kept projectors, films, and other materials collected from all over Europe. At his death in 1998, he left an accumulation of objects occupying some 1,000 square metres. In 2000, some film enthusiasts formed an association, Lichtspiel Theater/Kinemathek Bern, to arrange, classify, and exhibit these forgotten film treasures.

The centrepiece of this vast collection is a cinema, installed among the ranks of projectors, editing tables, spare parts, and our workshop. Our visitors are invited there to see films on the screen, to the sound of the projector which purrs in the back. We regularly organize programmes of surprises from our own copies, as well as retrospectives with films borrowed from other archives.

The “Lichtspiel” association takes care not only of the heritage of Ritschard; it also is developing into a true film

Une vieille usine à Berne, entre voies de chemin de fer, cimetièrre et usine d’incinération d’ordures. Dans de grandes halles, le parfum et la poussière des fèves de cacao grillées rappellent que la maison Chocolat Tobler y produisait encore il y a moins de vingt ans.

Depuis sa fermeture, la douce odeur épicée est venue se mélanger à celle de l’huile de machine, du vieux papier et du celluloid. La poussière ne s’est plus seulement déposée sur des madriers abandonnés, mais aussi sur des machines et du matériel, témoins muets de plus de cent ans d’histoire du cinéma: la collection de Walter Ritschard.

Technicien en équipement de salles de cinéma, Ritschard était une personnalité à diverses facettes et un collectionneur passionné. Il avait rassemblé dans cette usine désaffectée des projecteurs, des films et du matériel récoltés dans toute l’Europe. A sa mort en 1998, il laissait un amoncellement d’objets occupant quelque 1.000 mètres carrés et cette collection unique a bien failli être démantelée, vendue ou même en partie jetée. Afin d’empêcher un tel scénario, plusieurs cinéphiles ont alors créé une association avec pour buts de conserver ledit ensemble, de l’étudier, de l’enrichir et de faire sortir de l’oubli ces trésors cinématographiques.

Notre jeune association, baptisée Lichtspiel (ancienne terminologie allemande pour désigner une salle de projection), s’est vu confier la jouissance de la collection Ritschard à l’été 2000. Depuis, avec beaucoup d’engagement et d’ambition, elle n’a pas seulement restauré et inventorié l’ensemble des pièces, mais a aussi fondé une cinémathèque régionale qui est devenue un lieu d’échange incontournable en matière de cinéma. Des films et d’autres matériaux cinématographiques sont sauvés de la dégradation ou de la destruction. Ils sont conservés de façon appropriée et mis à la disposition du public.

Plus de 6.000 bobines de film sont stockées dans une chambre froide, contenant principalement des journaux filmés, des bandes annonces, des publicités, des documentaires, des films d’animation et des films musicaux. Parmi eux se trouvent bien sûr des copies, mais surtout un grand nombre d’originaux ainsi que des films amateurs. Comme un de nos principaux buts est de sauvegarder le patrimoine régional, l’association a également pu acquérir l’œuvre intégrale de nombreux cinéastes bernois. Aujourd’hui des institutions, des entreprises ou des personnes font volontiers appel à nos services pour toute question relative au cinéma, à la conservation d’œuvres ou d’appareils liés à ce thème.

La pièce maîtresse de cette vaste collection est un cinéma, installé entre les rangées de projecteurs, de tables de visionnage, de stocks de pièces de rechange et notre atelier. Les visiteurs y sont invités à voyager sur l’écran au son du projecteur qui ronronne à l’arrière-plan.

archive. The films and other items are being saved from deterioration and destruction, with the proper means, and are made accessible to the public. About 6,000 reels are stored in a refrigerated room: actualities, advertising films, documentaries, and musical films, as well as numerous amateur films. "Lichtspiel" offers courses on the history of cinema, and training for projectionists. Since its creation, our association has become a direct participant in everything that relates to cinema.

Una vieja fábrica en Berna, entre rieles de ferrocarril, un cementerio y una planta de procesamiento de residuos. En las amplias salas, perfume de semillas de cacao tostadas recuerdan aún que la casa Tobler producía allí sus chocolates hace apenas veinte años.

El polvo ha cubierto las maquinarias y el material, testigos mudos de más de cien años de historia del cine.

Es la colección del técnico de cine Walter Ritschard, quien había reunido proyectores, películas y materiales recogidos en toda Europa. Al morir, en 1998, dejaba un cúmulo de objetos que ocupaban alrededor de 1.000 m².

En 2000 una asociación de cinéfilos comenzó a ordenar, clasificar y rescatar del olvido esos tesoros y, además de heredar la colección Ritschard, ha desarrollado una verdadera cinemateca, en la que se conservan, en cámaras refrigeradas, alrededor de 6.000 bobinas de actualidades, publicidades, documentales, musicales y filmes de aficionados.

La pieza más importante es un cine, instalado entre filas de proyectores, moviolas, excepcionales depósitos de piezas de repuesto y el laboratorio. Todos los domingos, los visitantes pueden ver películas de la colección y también retrospectivas con copias prestadas por otras cinematecas.

La asociación también ofrece cursos de historia del cine y forma operadores.

Tous les dimanches soirs, nous proposons des courts-métrages choisis de nos archives. En vue d'une présentation régulière de cycles et de rétrospectives nous coopérons avec la Cinémathèque suisse et d'autres institutions homologues partout en Europe. En collaboration avec la Cinémathèque suisse nous avons lancé la formule « Sortie du labo » qui vise à mettre en valeur les films « fraîchement » restaurés et à faire redécouvrir un passé parfois oublié. Tous les deux mois, nous organisons la soirée « la bobine bernoise » où nous invitons des réalisateurs locaux à présenter leurs films au cours d'une projection-débat.

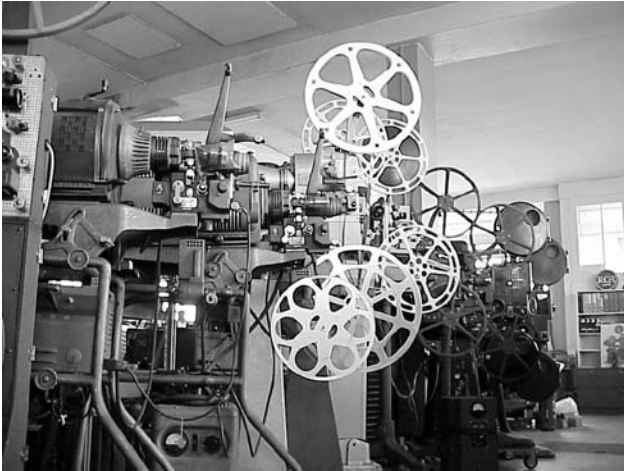
Parallèlement à ces activités de projection, en phase avec les grands thèmes qu'elles illustrent chaque mois, l'association organise des conférences et de petites expositions. D'habitude, elles interpellent une assistance variée qui, du jeune au retraité, se plaît également à visiter le parc de machines offert à leur vue dans les salles annexes.

Mais nous ne cherchons pas seulement à faire connaître nos propres films: nous partageons aussi volontiers nos connaissances générales du cinéma et de ses techniques. Nous encadrons notamment des stagiaires issus de la Haute École d'Art de Berne (section conservation), nous formons des projectionnistes et proposons des cours en histoire du cinéma à l'université populaire de Berne. Nous invitons chaque année tous les collectionneurs suisses d'objets cinématographiques au Lichtspiel afin de favoriser un échange entre eux et de les sensibiliser aux aspects de conservation de leurs collections. Enfin, dans notre atelier, nous restaurons des anciennes machines liées au 7^{ème} art et nous disposons d'un énorme parc de rechange (pièces originales qui ne sont plus fabriquées). Nous sommes aujourd'hui en mesure d'offrir un service d'entretien unique en Suisse.

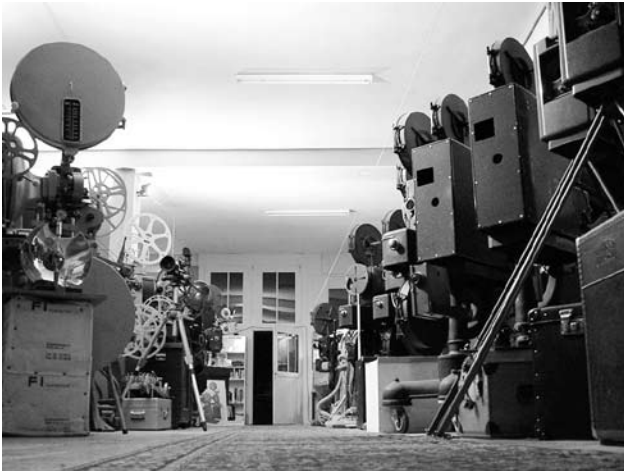
Dans la mesure où l'association n'a pas les moyens d'engager tout le personnel adéquat hormis pour assurer la direction opérationnelle de la cinémathèque (charge de direction/programmation/restauration à



Salle de projection – Lichtspiel Kinemathek, Berne, Suisse.



Collection de projecteurs du Lichtspiel Bern.



100% et charge d'administration à 50%), une grande partie de l'archivage, du visionnement et des réparations est faite par les membres à titre bénévole et par des gens astreints sous une forme ou une autre à servir la communauté publique.

Jos: Nigeria's National Film, Video, and Sound Archive (NFVSA): Ideas and Expectations

Nwanneka Okonkwo

New Affiliates

Nouveaux affiliés

Nuevos Afiliados

It is an old adage that he who does not plan, automatically plans to fail. Nigeria's National Film, Video, and Sound Archive (NFVSA) looks to the future with its own plans, ideas, and expectations.

Storage Building

The NFVSA regards as indispensable the construction of a conservation centre for the proper storage and permanent preservation of film. Presently, the structure housing Nigeria's motion-picture heritage is a refurbished warehouse without proper ventilation, with only one door and no windows. The NFVSA intends to have a purpose-built archive at our own cinema centre, away from chemical fumes and excessive dust.

Acquisition

Besides film and video recordings, the NFVSA also regards as its mandate the acquisition of related documents and material, such as posters, scripts, stills, books, periodicals, manuscripts, newspaper cuttings, film equipment, and models. We have already begun to acquire these.

The NFVSA has already set in motion a search and rescue plan for the retrieval of those surviving Nigerian films of lasting value still with the overseas firms who processed them for Nigeria. We are also working hard to acquire films of lasting value from various state governments, organizations, and individuals.

Plans are also in progress to enter into agreements with television stations to copy and deposit their old programmes for permanent preservation at the NFVSA. Presently, television stations in Nigeria are in the habit of wiping their old programmes in order to reuse their videotapes.

Establishment of a Library

The NFVSA plans to establish a specialist library of film literature to meet the varying needs of its clientele for research and study. Some printed media have been acquired. The moment shelves and reading carrels are made available, the library will be open to bona fide users.

Establishment of a Film Equipment Museum

The NFVSA plans to establish a film equipment museum on the archive's premises. Some equipment has already been acquired, including an old step-printer, projector, and cameras. These have not yet been fully catalogued; we are in the process of collating information on their history and use.



Mr. Afolabi Adesanya, Managing Director, Nigerian Film Corporation, with Pierre Barrot, Audio-Visual Attaché, French Embassy in Nigeria, on a visit to the National Video and Sound Archive (NFVSA). On his left is Ms Nwanneka Okonkwo, Acting Head of the NFVSA.

« Celui qui ne planifie pas, planifie son échec », dit un vieil adage. Pour le National Film Video and Sound Archive du Nigéria, les projets, les idées et les espoirs sont multiples. Par exemple, construire un centre de conservation permanent qui remplace l'entrepôt désuet et non-climatisé où est actuellement logé le patrimoine cinématographique nigérian.

En plus des films, la NFVSA considère qu'il est aussi de son ressort d'acquérir les livres, les revues, les manuscrits et les appareils – une pratique qui est déjà en marche. La recherche des films produits au Nigéria dans les laboratoires étrangers se poursuit, alors qu'on tente d'élaborer un protocole par lequel les chaînes de télévision accepteraient de déposer leurs programmes au NFVSA – la pratique actuelle est d'effacer les rubans pour les réutiliser. Un contrat de dépôt répondant aux exigences des ayants droit fait également l'objet d'une rédaction.

La NFVSA travaille à l'édification d'un Centre de documentation, à la production d'outils bibliographiques, à la constitution de bases de données, à la publication d'ouvrages spécialisés et d'un catalogue détaillé de ses collections. La NFVSA travaille aussi à la préparation de programmes de projections témoignant de l'histoire de la production nationale ; un tel programme sera présenté au prochain festival d'Abuja.

Enfin la NFVSA veut développer ses liens internationaux, notamment au sein de la FIAF, et inscrire son action dans le contexte du mouvement international des archives du film.

Bibliographic Control

The NFVSA plans to oversee and coordinate bibliographic control of publications, productions, distribution, exhibition, and use of film and related documentation. We intend to do this by publishing as well as acquiring published catalogues, indexes, bibliographies, abstracts, and reviews, and by maintaining and updating a film register. The NFVSA already has two catalogues in loose-leaf form. The first was produced from 1993-1995, the second from 2001-2005. We are presently working on an index of newspaper cuttings on film, in collaboration with the Public Affairs Department of the Nigerian Film Corporation (NFC).

Documentation & Information Services

We plan to computerize some of the archive's databases. UNESCO has been contacted for the acquisition of UNESCO's CDS/ISIS Library software, which will be used for the storage, retrieval, and communication of information of several databases.

Cataloguing, Classification, and Indexing

The NFVSA plans to have a detailed published catalogue, as well as a shortlist record of its holdings, with a detailed synopsis of each film held. So far the absence of equipment to view negatives has made this virtually impossible. A few films have been able to be previewed using the colour analyzer of the NFC laboratory, but for the most part we have to rely on what we see on the film, the can, and any available written information.

Commercial Unit

The NFVSA is currently being run by an Acting Head, who oversees the following units:

- Acquisition
- Preservation and Restoration
- Cataloguing, Classification, and Indexing
- Reference/Public Services
- Documentation and Information Services

The archive is planning a commercial unit to buy and license footage for broadcast use.

Film Showings, Exhibitions & Publications

The NFVSA is planning to begin promotional film and video shows and exhibitions in order to display the wealth of our film heritage. We are presently preparing to attend the forthcoming Zuma Film Festival in Abuja, Nigeria, and to mount an exhibition there. The NFVSA also plans to publish two books before the end of the year.

Copyright and Related Rights Issues

The NFVSA recognizes it is imperative to respect copyright and related rights, as well as deposit agreements. By making this a priority, we hope

«Quien no planifica, planifica su propio fracaso», dice un viejo adagio. El National Film Video and Sound Archive de Nigeria tiene muchos proyectos, ideas y esperanzas. Por ejemplo, construir un centro de conservación permanente que reemplace el almacén obsoleto y no climatizado en que se aloja actualmente el patrimonio cinematográfico nigeriano.

Como el NFVSA considera de su competencia, además de la adquisición de películas, la compra de libros, revistas, manuscritos y aparatos, ha puesto en marcha este proyecto. Persiste en la búsqueda en laboratorios extranjeros de películas producidas en Nigeria, mientras negocia la elaboración de un protocolo para que las cadenas de televisión acepten depositar sus programas en el NFVSA, puesto que actualmente las cintas se borran, para ser vueltas a utilizar. En este momento, se está redactando un contrato de depósito que tenga en cuenta las exigencias de los titulares de los derechos.

El NFVSA trabaja para la edificación de un centro de documentación, la producción de instrumentos bibliográficos, la constitución de bases de datos, la publicación de obras especializadas y de un catálogo detallado de sus colecciones. También prepara programas de proyecciones que testimonian la producción nacional, como el que será presentado en el próximo festival de Abuja.

Por último, el NFVSA desea desarrollar sus relaciones internacionales en el ámbito de la FIAF e inscribir su acción en el contexto del movimiento internacional de los archivos filmicos.

to win the confidence and support of filmmakers, copyright owners, and depositors.

Equipment

High on the agenda of the NFVSA is the purchase of a telecine machine for the purpose of transferring films to video. This is already in the pipeline.

Personnel Development

The NFVSA plans to get its staff trained in various aspects of film archive management: acquisition, preservation, administration, cataloguing, documentation, and public services.

International Relations

The NFVSA intends to liaise with older film archives in order to tap their wealth of knowledge and experience, as well as encourage and employ new talent. We plan to maintain our established relations with FIAF, and to contribute our quota towards its advancement. We also plan to subscribe with the International Council on Archives (ICA).

We look forward to the day when the aforementioned ideas, plans, and expectations are fully realized, and the NFVSA can attain its place among the world's archives.

Contact:

Ms. Nwanneka Okonkwo
Acting Head
National Film Video and Sound Archive
7 Gbadamosi Close
Bukuru Bye-Pass
P.O. Box 693 JOS
Plateau State
NIGERIA
Ugonwanne@yahoo.co.uk

Berlin: Moving Spaces. Production Design + Film

Kristina Jaspers, Peter Mänz, Nils Warnecke

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Filmic spaces are moving spaces. They set the framework for the movement of the actor, demarcating his radius of action. It is the movement of the camera – panning, zooming, and tracking shots – that reveals the dimensions of filmic space. Sometimes the focus is on a face, and the background remains blurry; but the movement of the actor and the camera observing him allows the surroundings to be imagined. Alternatively, a long shot can show the Spartan emptiness or oppressive opulence of a set, or force us into claustrophobic spaces. The screen develops a three-dimensional pull, drawing the audience right into the filmic space. The filmic space locates the story, visualizes it, becomes its mirror image – the mirror image of an inner movement.

Past, Present, Future

Filmic spaces are full of signs. We decipher them as in real spaces. We find a protagonist pleasant because her home is perhaps furnished like that of a friend. An office building seems modern to us because we have seen a similar one in a recent architecture journal. Production designers work with clichés in the positive sense when they seek to capture past, present, or future. How did it look 10, 50, 100 years ago? How does one design the here-and-now? What is to come? Art directors have to find spatial solutions that satisfy our ideas, which we can “read”, decipher, and interpret, even if we haven’t seen the subject with our own eyes. In the case of historical subjects, a compromise is sought between historical correctness and artistic freedom. A film dealing with the present day, or science-fiction, can also become a historical document. Models for the design of filmic spaces are to be found everywhere – in books of photographs and furniture catalogues, in the visual arts, and in architecture. Fritz Lang’s *Metropolis* (1925/26) – an incunabulum of the modern city and the city of the future – was repeatedly associated by contemporary and later critics with the architectural avant-garde of the 1920s. Jacques Tati’s *Mon oncle* (1956-58) can be interpreted as a satire of Le Corbusier’s view of architecture. Filmic spaces mostly reflect the aesthetics and design of their time. At the same time, production designers are often inspired by works of art. In some films these references are



Large-scale projection of *The Shining*, material corner with a mirrored chamber.



Spaces of Power - Oversize photograph, monitor and designs by Ken Adam.

L'exposition Moving Spaces. Production Design+Film fut initialement présentée au Filmmuseum de Berlin du 10 février au 19 juin 2005, puis à l'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences de Los Angeles, du 19 janvier au 16 avril 2006.

Après avoir rappelé que l'espace filmique est un espace en mouvement (les acteurs s'y meuvent, la caméra s'y promène et le spectateur y est projeté), les conservateurs ont articulé l'exposition selon trois axes.

1. Passé, présent, futur.

Les designers travaillent avec des clichés (au sens positif du terme) afin de bien saisir le passé, le présent et le futur. Les directeurs artistiques doivent trouver des propositions spatiales que le spectateur peut lire, déchiffrer et interpréter. Dans le cas des sujets historiques, il faudra trouver un compromis entre justesse historique et liberté artistique.

Un film qui se passe au présent, aussi bien qu'un film de science fiction, peut devenir un document historique : *Metropolis* a toujours été identifié à l'avant-garde des années 20 en architecture et certains considèrent que *Mon oncle* est une satire des conceptions architecturales de Le Corbusier. Inversement, les directeurs artistiques s'inspirent fréquemment d'œuvres d'art : Dante Ferretti, pour *Le Nom de la rose*; Jan Roelf et Ben van Os, pour *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*.

Le design d'un espace filmique n'est jamais une simple copie de la réalité; il s'agit toujours de créer un monde artificiel.

2. Le design et la dramaturgie du film

Un autre aspect de l'exposition consiste à montrer comment le design d'un film contribue à en définir la dramaturgie. Ainsi on passe en revue un certain nombre d'espaces en soulignant leurs fonctions dramaturgiques : espaces privés, espaces publics, espaces labyrinthiques, espaces imposants, espaces rassurants... Ces différents espaces comportent des notes biographiques sur les designers dont les styles peuvent ainsi être identifiés.

3. Art et artisanat

Bien qu'il existe désormais des cours de scénographie, il est remarquable

clearly recognizable, for example in Dante Ferretti's sets for Jean-Jacques Annaud's *The Name of the Rose* (1985/86), and in the design by Jan Roelfs and Ben van Os for Peter Greenaway's *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1988/89). Some films quote their own genre, or make references to historical motifs. These aesthetic references are demonstrated in this exhibition. The design of filmic space is never simply a copy of reality; it always means creating an artificial world.

Production Design and the Dramaturgy of Film

The exhibition examines the means by which the design of a film not only creates visual spaces but also helps generate the dramaturgy of a film. This is shown through five spatial constellations – spatial situations which fulfil a specific dramaturgical function, and which show certain similarities or affinities across all variations and regardless of time and genre:



Impressions of the exhibition *Spaces of Power / Private Spaces*
Photos: Subuddha Kellner.



qu'un nombre important de designers de cinéma sont venus à ce métier par des voies fort diverses – le théâtre, la peinture, l'architecture, etc. Un bon designer doit posséder des qualités multiples, en plus de la créativité artistique, il doit être capable de souplesse et posséder la capacité de communiquer ; il doit pouvoir visualiser tout en sachant trouver les réponses pratiques... dans le respect du budget ! Enfin, son avis est souvent déterminant quant au choix du tournage en décors naturels ou en studio.

Le travail des designers est éphémère : leurs décors les plus réussis sont détruits après le tournage, d'où l'importance pour l'histoire du cinéma de la collection de dessins et de maquettes du Stiftung Deutsche Kinemathek. Est-il besoin d'ajouter que seule une collection semblable peut rendre possible une grande exposition comme celle-ci ?

L'exposition a fait l'objet d'un catalogue et d'un site web.

(1) "Showrooms of Power" visualize a world of hierarchies and dependencies. Heavy furniture and smooth, cool surfaces are characteristic. Large panoramic windows and glass façades convey apparent transparency while permitting supervision and control.

(2) "Private Spaces" are something quite different. They constitute a place to which one can withdraw. They offer protection, and reflect their occupants while constituting their stage. Small details of furnishings reveal personal preferences or hidden conflicts. A house can be for representational purposes, or it can be a refuge – or merely a crumbling façade.

(3) "Labyrinths" primarily appear to be psychological spaces. Tracking shots and cutting create bewildering spaces, sequences with no way out. Sensations of fear, forlornness, and helplessness are deliberately generated. Mirrors show the world of dreams or nightmares and the unconscious.

(4) "Transit Spaces" are encountered primarily in the course of one of modern man's fundamental experiences: movement. Public spaces like streets, hotels, airports, and waiting rooms are mostly functional in design; materials like glass, plastics, and metal are used. Transit spaces often stand for a change experienced by the protagonists or their forlornness.

(5) "Stages" provide a look behind the scenes. The intermediate space between reality and illusion becomes visible. The static, central perspective of theatre is undermined by camerawork. At the same time, the game with stylization and aestheticization is exploited. Characteristics include stress on light and colour dramaturgy, and the accentuation of acting and language.

Spaces of Power, Private Spaces, Labyrinths, Transit Spaces, Stages – all offer several possibilities for approaching the exhibition. One can investigate the five spatial constellations, and the similarities and differences in filmic implementation. And with the help of the biographies of production designers, one can follow their personal style and approach.

Art and Craft

There does not appear to be a classical training for film production design. Even if film colleges now provide courses in scenography, it is striking how many major production designers came to their profession by other routes. Many began their professional careers as set designers in the theatre; others had chosen an academic path, for example studying art, architecture, or design. The production designer must have a wide range of talents and abilities: artistic



Section Stage – Computer Simulation: Ingrid Jebram.

La muestra, hospedada en 2005 por el Filmmuseum Berlin y luego, en 2006, por la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, ha sido un momento para examinar los medios con que las películas crean no sólo espacios visuales en movimiento, sino un entero universo de signos, la creación de un mundo artificial que no es simple copia de la realidad.

El espacio visual es producido por cinco constelaciones espaciales que, a pesar de todas sus variantes, presentan semejanzas o afinidades en todos los tiempos y géneros: las *exhibiciones de poder* visualizan un mundo de jerarquías y sujeción; los *espacios privados* son refugios que ofrecen protección, a veces sólo aparente; los *laberintos* son espacios psicológicos que transmiten sensaciones como de callejón sin salida, temor e indefensión; los *espacios de tránsito* evocan el movimiento, experiencia típica del hombre moderno; los *escenarios teatrales* permiten entrever lo que sucede entre bastidores, dejando al descubierto el espacio que separa la realidad de la ilusión.

Actualmente los cursos de escenografía son rutinarios, pero no deja de sorprender la variedad de las trayectorias profesionales de los realizadores: algunos debutaron en el teatro, otros siguieron estudios de arte, arquitectura o diseño. En definitiva, lo que parece ser necesario es una amplia gama de talentos y habilidades.

La profesión tiene dos polos: visualización creativa y realización adecuada (dentro de los límites del presupuesto), pero los métodos de trabajo pueden ser muy distintos, así como la elección del sitio para las tomas.

Los espacios filmicos son provisorios, pues, una vez concluidas las tomas, se demuelen o se adaptan para nuevos usos. Precisamente en estos espacios efímeros estriba la importancia de la rica colección de escenografías de la Stiftung Deutsche Kinemathek. En 1971, otra exposición de la Kinemathek, titulada «Diseño creativo para la producción» había sido ocasión de análisis y comparaciones que ahora la era digital permite ahondar.

creativity, workmanship, a high degree of flexibility, and communicative competence, as well as a capacity to improvise and organize.

The work of the designer can also represent the two poles of the profession – creative visualization and solution-related implementation – all while keeping the production within the budget. Working methods often differ strikingly. Meticulous designs that are works of art in themselves stand alongside hasty sketches; models are supplemented by computer animations. Some designs give details of camera perspectives and the texture of materials, others tend to evoke an atmosphere. Also decisive is whether a scene is to be shot in the studio or on location. Photos document the hunt for original locations; floor plans and building plans illustrate the conception and implementation of a studio set. Building interiors in the studio permits work under optimum lighting and sound conditions, whereas shooting on location can enhance authenticity.

Filmic spaces are transient. Structures on location are demolished after shooting, studio sets are disposed of or refashioned into new sets. Designs and models are destroyed when the film is finished. This is why the set design collection of the Stiftung Deutsche Kinemathek is a treasure trove of cultural cinematic heritage. One of the early exhibitions of the Kinemathek, entitled “Creative Production Design,” was staged in Berlin over 30 years ago, from 1 February to 12 March 1971. It concentrated on the great era of the German studio film, a period in which the “opposition between studio film and exterior film ... had reached dramatic ideological intensity.” It offered opportunities to analyze and compare, and the exhibition catalogue noted: “Many sketches in large portfolios on wide stands are easy for the visitor to open and peruse.” The digital age offers new possibilities for searching and discovery. In the “Moving Spaces” exhibition, the designs by production designers Robert Herlth, Erich Kettelhut, and Franz Schroedter exhibited in 1971 are placed in relation to work by Ken Adam, Hein Heckroth, and Alexandre Trauner. Their visual eloquence and creative refinement make them world-class.

Publication

Moving Spaces. Production Design + Film

Kristina Jaspers, Peter Mänz, Nils Warnecke, eds.

Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, 2005.

96 pp., 90 illustrations.

The opulently illustrated exhibition brochure is available either as a free download in PDF data format, at <http://www.moving-spaces.de> or for 7 Euros in the Museum's shop.

The publication follows the concept of the exhibition's five spatial constellations. Five essays examine the various design principles:

“Showrooms of Power,” by Ralph Eue

“Inner Life,” by Nils Warnecke

“Caught in the Labyrinths,” by Kristina Jaspers

“Lost in Transition,” by Peter Mänz

“Settings,” by Gerhard Midding

Colour illustrations of the exhibits, as well as numerous colour stills, demonstrate how the setting determines the filmic atmosphere of a

Los temas presentados se exponen en un folleto que se puede descargar en PDF. El sitio <http://www.moving-spaces.de>, creado para esta ocasión, ofrece además biografías de importantes realizadores, clips de conferencias especializadas, una extensa base de datos y fotos de la exposición.

film. In the Appendix, 21 biographies of major international production designers show the broad range of artistic and technical approaches.

Website

The theme of the Retrospective of the 2005 Berlin International Film Festival (Berlinale) and an accompanying exhibition at Filmmuseum Berlin was “Production Design + Film.” A bilingual website was created to mark the occasion: <http://www.moving-spaces.de>

This website can be seen as an international portal to production design + film, film architecture, and set design. It is regularly enhanced and updated.

Examples of what the website offers include:

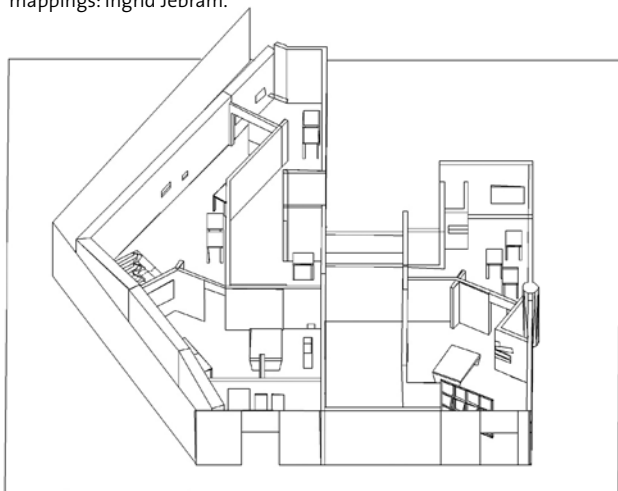
- A richly-illustrated exhibition catalogue, available for download as a PDF file
- 21 biographies of prominent international production designers, also available for download as PDFs (among them Ken Adam, Erich Kettelhut, Richard Sylbert, Alexandre Trauner, and many more)
- Audio clips from lectures by Anna Asp, Dante Ferretti, Lothar Holler, and Alex McDowell
- A comprehensive image database with designs by the German film architect Robert Herlth, as well as illustrations from the first German storyboard – the so-called “Paper Film” – by Fritz Maurischat
- Panoramic installation photos of the exhibition “Moving Spaces. Production Design + Film.”

Moving Spaces. Production Design + Film

Filmmuseum Berlin: 10 February – 19 June 2005

Academy of Motion Pictures Arts and Sciences: 19 January – 16 April 2006

3-D model, isometric mappings: Ingrid Jebram.



Buenos Aires: The Stoessel Expedition

Marcela Cassinelli

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Se trata de la copia de una película muda original en nitrato 35 mm blanco y negro, restaurada por la Fundación Cinemateca Argentina en cooperación con The Library of Congress de Estados Unidos.

Es el viaje en automóvil que los hermanos Adán y Andrés Stoessel emprendieron en 1928 y concluyeron en poco más de dos años, desde una localidad de la provincia de Buenos Aires, con la intención de unir Buenos Aires y Nueva York.

La película muestra las peripecias, toda suerte de aventuras, obstáculos y peligros de la travesía, que en 1930 fue publicada en un libro *32.000 kilómetros de aventuras*.

Aparecen imágenes de gran valor, como las vistas de la antigua Managua, destruida después por el terremoto. Se aprecian también las capitales hispanoamericanas que conservaban su pasado colonial y la vida cotidiana de las poblaciones rurales.

Los equipos de filmación de la época no eran portátiles, el material virgen era inflamable y debía ser enviado a Buenos Aires por correo para ser procesado. Los registros del último tramo del viaje fueron robados junto con la cámara en México.

Los hermanos Stoessel fueron recibidos como héroes en Nueva York

The brothers Adán and Andrés Stoessel, accompanied by the mechanics Ernesto Tontini and Carlos Díaz, left their home village of Arroyo Corto on 15 April 1928, with the purpose of connecting Buenos Aires with New York by automobile. Travelling in a 1928 model Chevrolet, the Stoessels' long-distance endurance test took 2 years, 15 days. The mishaps and adventures of these two modern *conquistadores* are reflected in their book, *32,000 Kilometres of Adventures*, published in 1930, and in a film shot on their journey.

The value of these precious images goes beyond the heroic deeds of these two men: they also contain the only recorded views of the old port of Managua, as it was practically destroyed by an earthquake soon after the Stoessels' visit. At the time of their expedition, the capitals of South America still maintained their colonial structure, and the inhabitants of remote regions refused to speak Spanish. In their passage the Stoessels recorded the everyday life of country peasants and the social activities of the people who received them. They endured numerous perils on their epic journey: storms, deserts, rivers, illness, political revolts, and highway bandits. Today we ask ourselves how they managed it all, with bulky film equipment, and film stock which was not only inflammable but had to be transported to Buenos Aires by airmail to be developed. On top of all this, the last shots of the final part of the trip in Mexico were stolen, together with their camera, by the most incredible bandits, who had "more confidence in filming than in cars."

The Stoessels received a hero's welcome in New York, and were invited to the White House by the Vice President of the United States. The General Motors Museum in Detroit kept the car that was used to perform such a heroic deed. The family of Adán and Andrés kept the film that showed what these two brave young men from Arroyo Corto had achieved, with deserved pride. The original 35mm nitrate material, both positive and negative, was deposited in the "Fundación Cinemateca Argentina" (Argentine Cinematheque Foundation) by their descendant, Mrs Clyde Stoessel, who understood the value of these images, knowing that they should be preserved for future generations.

In its 56 years of activity rescuing and preserving Argentina's film heritage, the Argentine Cinematheque Foundation has carried out several international collaborative nitrate restoration projects. In 2003 we reached an agreement to work with the U.S. Library of Congress at its divisions in Washington DC and Dayton, Ohio, to restore the Stoessels' film as part of FIAF's "Reel Emergency Project" international cooperative programme. The preservation of this film is not only an effort among colleagues of FIAF, but in a certain sense it represents the spiritual continuity of the union of the Americas that originally inspired the trip of the Stoessel Brothers. The restored 60-minute film was shown at the 2006 Mar del Plata International Film Festival, with live music by Axel Krygier and Manu Schaller.

e invitados a la Casa Blanca por el vicepresidente de los Estados Unidos. El Museo de la General Motors en Detroit albergó al automóvil que realizó la hazaña. La familia conservó la película y los materiales originales 35mm nitrato fueron depositados en la Fundación Cinemateca Argentina por su descendiente, la Sra. Clyde Stoessel.

La Fundación Cinemateca Argentina ha realizado diversas gestiones con entidades internacionales en el campo de la restauración de materiales nitrato. En el marco de un programa de Cooperación Internacional lanzado por la FIAF en 2003 titulado «Reel Emergency Project» se celebró un acuerdo para restaurar este film con The Library of Congress-Motion Pictures, Broadcasting and Recorded Sound División de Washington D.C. y MPCC Nitrate Motion Pictures Vaults W-PAFB, en Dayton Ohio, ambas divisiones de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.



The Stoessel expedition at the start in Arroyo Corto and somewhere on its way to North America.



C'est l'histoire d'un film muet dont l'original fut reconstitué à partir d'un nitrato 35mm en n/b et d'une copie de circulation par la Library of Congress de Washington, à la demande de la Fundación Cinemateca Argentina. Le film traite d'un voyage en automobile que les frères Adán et Andrés Stoessel entreprirent en 1928 et qui dura un peu plus de deux ans. Ils étaient partis d'une petite localité de la province de Buenos Aires avec l'intention de se rendre à New York. Leurs péripéties firent aussi l'objet d'un livre publié en 1930 et intitulé *30,000 kilomètres d'aventures*.

Dans le film on peut découvrir des images de valeur historique, telles que des vues de Managua avant le tremblement de terre qui a détruit la ville, des capitales hispano-américaines ayant conservé leur passé colonial et des images de la vie dans des zones rurales.

Les équipements de tournage de l'époque n'étaient pas légers ; la pellicule vierge était inflammable et devait être envoyée à Buenos Aires pour son développement. Les prises de vue de la dernière étape ainsi que la caméra ont été volées au Mexique.

Après leurs aventures et mésaventures, les frères Stoessel furent accueillis comme des héros à New York et invités à la Maison Blanche par le vice-président des Etats-Unis. Le Musée de la General Motors à Detroit exhiba le véhicule qui avait réalisé la

prouesse. La famille conserva le film et les matériaux originaux furent déposés à la Cinemateca Argentina par une héritière des frères Stoessel, Mme Clyde Stoessel.

La Fundación Cinemateca Argentina entreprit alors plusieurs démarches auprès d'organismes internationaux, et c'est finalement dans le cadre d'un programme de coopération internationale lancé par la FIAF en 2003, le « Reel Emergency Project », qu'un accord pour restaurer le film a été conclu avec The Library of Congress-Motion Pictures, Broadcasting and Recorded Sound División de Washington D.C. et MPCC Nitrate Motion Pictures Vaults W-PAFB, de Dayton (Ohio), deux sections de la Library of Congress des états-Unis.

Advertisement



Stockholm: Open Access to a World of Film: The New Library of the Swedish Film Institute

Mats Skärstrand

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

On 18 September 2005 we celebrated Greta Garbo's 100th birthday. On that same day, the grand opening of the new library at the Swedish Film Institute took place.

The new film library, which is located at the heart of the building, is a three-storey high, open-access library, modern in design as well as in function. The main part of the book collection is available on open shelves, and the facilities for visitors include free use of computers, DVD-players, etc.

The Swedish film library is among the oldest in the world, dating back to 1933 and the founding of the Swedish Film Association. The collections are comprised of almost 50,000 books and 1,200 periodicals. A stills archive with 1.5 million stills and some 35,000 posters is also part of the documentation collections, as well as a vast script collection and company and personal files, such as those of Ingmar Bergman and Victor Sjöström.



The spiral staircase is placed below the roof lantern.

Since 1970 the library has been located in the Filmhuset in Stockholm, a building designed by acclaimed Swedish architect Peter Celsing. Oddly enough, he placed the library – including the closed stacks – on the top floor. Since a library is quite heavy this quickly became a problem, as the floor's construction was made to bear only the weight of an ordinary office.

Despite this structural problem, these premises, with a reading room, lending desk, and plenty of

space for growth, were a great improvement for the library, which previously had been located in – or rather squeezed into – the Swedish National Museum of Science and Technology.

Le 18 septembre 2005, centième anniversaire de la naissance de Greta Garbo, marqua aussi l'inauguration officielle de la nouvelle bibliothèque de l'Institut suédois du cinéma.

Créée en 1933, cette bibliothèque, l'une des plus anciennes du genre au monde, comprend quelque 50 000 livres et 1 200 périodiques, 1 500 000 photos et 35 000 affiches. La bibliothèque possède aussi un fonds de documents personnels – notamment les fonds Bergman et Sjostrom – et une importante collection de scénarios.

Installée dans le Filmhuset depuis 1970, la bibliothèque comprenait un comptoir de prêts et une vaste salle de lecture. Bizarrement installée au dernier étage de ce bel édifice, la bibliothèque posait depuis plusieurs années des problèmes à cause du poids de ses collections. Par ailleurs, son aménagement, vieux de plus de trente ans, ne correspondait plus aux standards et pratiques actuelles. La bibliothèque est désormais logée au centre de l'édifice et une très grande partie de sa collection est directement accessible en aire ouverte; l'accès aux ordinateurs et aux films sur support dvd est également disponible sans frais.

La « nouvelle » bibliothèque se devait d'être accessible, flexible, facile à consulter, agréable et adaptée aux nouvelles technologies. Ainsi avait-on décidé que le visiteur *devait* avoir un contact direct avec les livres, conséquemment la plus grande partie de la collection *devait* être classée en aire ouverte. Quant au comptoir de prêt, le visiteur devrait le croiser au moment de quitter la bibliothèque, plutôt que de lui faire face dès son arrivée.

Malgré les problèmes techniques sérieux impliqués dans la construction – notamment la récupération d'un théâtre, donc un lieu sans fenêtre – les travaux ont été réalisés en moins de deux ans et le nombre d'utilisateurs de la bibliothèque a augmenté de façon remarquable depuis sa réouverture.

Although the first library was top-rate by 1970s standards, it has since become obsolete. The main problem was the limited access to the collections – 90 % of the books were in closed stacks. Its location within the building also meant that it was in fact hard to find the library. Since it was built 35 years ago, it was obviously not designed for technical installations such as computers, networks, etc. In short, the premises were not appropriate for a modern library. The structure also became increasingly strained as the collections grew, and the threat of the floor's collapsing down onto the studio beneath the library became more and more real.

In 2001, plans were made for a reconstruction of the 6th-floor library. Partly due to technical problems with the building's construction, this scheme had to be abandoned.

However, in 2003 the Dramatiska Institutet-University college of film, radio, television, and theatre, then situated in the Filmhuset, decided to move. This freed up a large area, affording us a new opportunity: relocation.

A former theatre, with an entrance from the main lobby of the building, was chosen as the site for the new library. A project group was founded, and the planning of the library proceeded anew.

The main goal for the new library was to build a more open-plan, modern film library, with access to the main part of the collection on open shelves. The project group also decided upon some guidelines. The new library should be:

- Accessible
- Flexible
- Easy to use
- Pleasant
- Adjusted to modern technology.

A detailed specification of requirements corresponded to the guidelines. The specification was made with "must" and "should" requirements, for instance: "The users *must* meet the books. The main part of the collection *must* be accessible on open shelves." And: "The lending desk *should* be placed so that a visitor doesn't have to pass it on the way in (but on the way out)."

The latter requirement corresponded to our plans to go from service to self-service. In which case, it's not a good idea for visitors to meet the staff when entering the library.

Johanna Selander and Hans Göransson of Zuez Arkitekter were assigned to design the new library. As interior decorator we chose Josefín Backman of Bach Arkitekter, who had made the interior of the beautiful new library at the Royal Institute of Technology in Stockholm.

The timetable decided upon was very tight, and included the following steps:

- Project plan
- Technical specifications

La nueva biblioteca del Swedish Film Institute fue inaugurada el 18 de septiembre de 2005, en coincidencia con los 100 años del nacimiento de Greta Garbo.

Es ésta una de las más antiguas bibliotecas de cine del mundo: se remonta a 1933 y conserva casi 50.000 libros y 1200 periódicos, además de un millón y medio de fotos, 35.000 afiches, una amplia colección de guiones y documentos sobre personajes como Ingmar Bergman y Victor Sjöström.

En 1970, la biblioteca se trasladó a los altos de la Filmhuset de Estocolmo, diseñada por el célebre arquitecto Peter Celsing, ocupando el último piso.

Con el tiempo esta ubicación comenzó mostrar sus fallas: no sólo casi el 90% de los libros estaban en estantes cerrados, sino que su propio peso hacía peligrar la estabilidad del edificio cuyo espacio no estaba diseñado para hospedar artefactos e instalaciones modernas como computadoras y redes locales.

En 2003, los locales liberados por el Dramatiska Institutet fueron la ocasión anhelada para volver a trasladar la biblioteca. Tras dos años de obras de adaptación, el ex teatro de la planta baja quedó dividido en tres pisos, diseñados por Johanna Selander y Hans Göransson (Zuez Arkitekter), ajustándose a exigencias precisas: accesibilidad, flexibilidad, facilidad de uso, aspecto agradable y estructuras compatibles con las nuevas tecnologías. Los interiores fueron decorados por Josefin Backman (de Bach Arkitekter).

Se conservaron las puertas y otras partes diseñadas por Celsing y se encontraron soluciones novedosas para el traslado de los volúmenes y para que la luz del día llegara por medio de un tragaluz instalado en el techo hasta la planta baja, a través de una amplia escalera de caracol.

La nueva biblioteca, en la que es posible realizar rápidamente préstamo de libros, consultar catálogos, hacer fotocopias, estudiar materiales de archivo y visionar dvds, etc., ha tenido un gran éxito de público.

Blueprints
Interior plan
Demolition (of the theatre)
Framework
Construction work
Installations
Carpentry
Furnishing
Moving.

Everything was to be finished in just two short years.

The theatre, which was in fact a cube within the building, had to be transformed into a three-storey library, with closed stacks beneath. The main problems to solve were how to accommodate all the functions described in the requirement specifications in the relatively limited space, and how to get a functional disposition for all three floors. Besides these, the hardest nut to crack was how to get daylight into the cube, which had no exterior walls.

The daylight problem was solved due to the technical challenges of the building site. The new floor construction had to be reinforced with steel beams, and the only possible way to get them into the site was literally through a hole in the roof. Part of the 16x4-metre hole made for transporting material and machinery into the building was later transformed into a big roof lantern that would provide the new library with precious daylight. This light would spread down to the lower floors via a wide spiral staircase.

The new library was designed with colours and material that would correspond to the original style of Peter Celsing's building. A curious detail was the shaping of the new library entrance. Originally we planned to replace the old theatre's steel doors with glass ones. However, art historians argued that the original entrance, which contained a huge orange paint spot designed by Celsing, should not be removed. As the original steel doors were not suitable for an open library entrance, a whole new solution was found (see picture).

The main idea of the layout is that quick matters, such as returning a book, lending a course book, or browsing a periodical, should be dealt with close to the entrance, while the major proportion of the study desks should be located on the second and third floor. As for the noise level, it's meant to be lively on the ground floor, and quieter on the second and (especially) the top floor.

On each level there is a row of smaller rooms with glass walls separating them from the reading room. These rooms contain different functions that we wanted to implement in the new library, such as DVD viewing and separate spaces for studying archive material. One of the rooms on the entrance floor contains all the "noisy" equipment, like photocopying machines and printers.

The front desk of the stills archive is located in a glass room on the second floor. For security reasons, it felt like a good idea to have staff present



Glass-walled rooms. The stills archive office in the foreground.



The new entrance to the library.
Peter Celsing's original theatre entrance on the left.



The main part of the book collection is available on open shelves.

not only on the ground floor. On the top floor is a glassed-in meeting room. As for the users, they can study or browse books in a quiet environment, but they *can* also be watched. We have also installed a new and very efficient alarm system.

Most of the furniture was designed by the interior decorator Josefin Backman, but we have also “recycled” some of the original Celsing furniture. Each study desk is equipped with electrical sockets and is network connection ready. Computers for searching the catalogues are placed on all three floors, and they are connected to a separate library network which makes it possible to have free Internet use without any risk of viruses, etc. All the computers are automatically reset each morning.

The moving of the collections to their new quarters also required a good deal of planning. The main problem was how to move books from different locations – reading room, different closed stacks, etc. – and still maintain their order. The process agreed upon with the removal firm was to number all the shelves in the new library, have a colour code for each floor (or closed stack) in the new library, and label each and every shelf in the old library with their destination's shelf number and colour code. The removal firm then used wagons to move the collection, shelf by shelf.

The new library opened to the public in late August 2005. And on 18 September 2005 the Swedish Minister of Culture and Education, Leif Pagrotsky, declared the library of the Swedish Film Institute officially open. Since then, the number of visitors has vastly increased, as has the number of items loaned. So far the new library is a complete success.

Photos: Sonny Mattsson

Andy Warhol Screen Tests : The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné

Christian Dimitriu

Publications

Publications

Publicaciones

Lorsque j'ai trouvé sur mon bureau ce très élégant volume signé Callie Angell, j'ai été saisi par le doute... Était-ce encore l'un de ces beaux livres à vocation décorative qui encombrant nos tables de salon et nos bibliothèques ? Que reste-t-il dans ce livre du contexte d'effervescence sociale et artistique qui entourait le génial créateur et animateur de la célèbre « Factory » ? En feuilletant ce volume j'ai compris qu'il s'agissait autant d'un très beau livre que d'un instrument de travail indispensable pour les chercheurs et historiens ainsi que, bien entendu, un signe de (re)connaissance bien méritée à Andy Warhol et son œuvre. Rarement les catalogues sont des livres qui se lisent avec plaisir et curiosité, et en même temps ce sont des ouvrages de référence indispensables - dans ce cas-ci, pour les cinéphiles, chercheurs, historiens et amateurs d'art intrigués par le New York des années 1960.

L'intérêt qu'offre l'édition de ce premier volume est multiple : c'est d'abord le fruit du travail de conservation entrepris, dès 1980, dans le cadre du Andy Warhol Film Project, initié conjointement par le Whitney Museum of American Art, The Museum of Modern Art, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc. et The Andy Warhol Museum. Il représente en même temps un minutieux travail de documentation conduit pendant près de quinze années par Callie Angell, conservateur du Andy Warhol Film Project du Whitney Museum of American Art, et s'appuyant sur le monumental travail de conservation entrepris par le MoMA dès 1989.

Le coup de départ du projet fut donné par l'exposition organisée au

Whitney Museum peu après la mort de Andy Warhol, en 1988, sous le titre « Les films de Andy Warhol : une introduction. » En 1989, le MoMA, devenu le dépositaire des matériaux documentés dans le livre, entreprit la restauration de treize films ; plus de 90 heures de films, dont 279 *Screen Tests*, ont fait l'objet de travaux de restauration. Comme le signale Mary Lea Bandy dans la préface du livre, de nombreux collègues du MoMA ont contribué à la réalisation de ce projet. C'est d'ailleurs dans ces années-là qu'à la Cinémathèque Suisse j'ai découvert *Empire* (1964), *The Chelsea Girls* (1966), *Flesh* (1968), *Trash* (1970), *Heat* (1972). Ces films ont tous, d'une



Edie Sedgwick, 1965, 16mm. Coul. Muet.
Durée: 4,5 min à 16 ips.

Christian Dimitriu reviews a book published by Abrams that is so elegant that at first he thought it a "coffee table" book, but soon understood that it was instead an indispensable work for researchers and historians.

It is the result of preservation undertaken in the 1980s in the framework of the Andy Warhol Film Project, a collaboration of the Whitney Museum of American Art, the Museum of Modern Art, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. and the Andy Warhol Museum. At the same time, it is a detailed work of documentation based on nearly fifteen years research by Callie Angell, Curator of the Andy Warhol Film Project at the Whitney. The project began with the exhibition at the Whitney soon after the death of Andy Warhol, in 1988. In 1989, MoMA acquired the film materials documented in the book and restored thirteen films. Since then, more than 90 hours of films, including 279 *Screen Tests*, have been restored.

For the author of this review, the Warhol films from *Empire* (1964) to *Heat* (1972) influenced his way of seeing films and of seeing New York. The catalogue of *Screen Tests*, he tells us, introduces us to a more comprehensive knowledge of Warhol's work, the conceptual universe of Warhol in the 1960s. It lets us intercept the gaze of Warhol at his characters, to see in a mirror effect the one by which he sees himself. The photos from the films reveal his circle, his friends, his celebrities, and the role that they played for him as individuals, and as characters in a precisely codified esthetic universe. The people filmed belong to a *who's who* of the avant-garde of the 1960s. In the context of the Factory, they constitute a vast reservoir of filmed portraits which are only waiting for their faces to metamorphose as icons.

The reviewer describes the contents of each chapter. Anticipating the publication of Volume II and the completion of the documentation, he asks provocatively whether the Warholian myths will survive the documentation or cause them to grow?

manière ou une autre, influencé ma manière de regarder des films, de voir New York.

L'intérêt de cette publication dépasse donc largement l'enjeu de l'édition. Ce catalogue des *Screen Tests* nous introduit de plein dans la connaissance de l'œuvre de Warhol; il permet de saisir l'ensemble de son univers conceptuel dans les années 1960; d'intercepter autant le regard qu'il pose sur ses personnages que, par un effet de miroir, celui qu'il pose sur lui-même. En effet, les séries de films présentés dans le catalogue au moyen de 795 photos, nous dévoilent systématiquement le cercle de ses affinités électives : ses amis, « ses » célébrités, et le rôle que ceux-ci jouent pour lui en tant que personnes, en tant que personnages, voire en tant que signes d'un univers esthétique très précisément codifié.

Les personnes filmées dans ces séries appartiennent au *who's who* de l'avant-garde (des avant-gardes) des années 1960. Dans le contexte de la Factory, ils constituent un vaste réservoir de portraits filmés qui n'attendent que leurs visages ne se métamorphosent en icônes. Y figurent non seulement des célébrités mondiales telles que Marcel Duchamp, Salvador Dali, James Rosenquist, Marisol Escobar; des icônes de la culture populaire telles qu'Allen Ginsberg, Bob Dylan; des superstars de la Warhol Factory comme Edie Sedgwick, Robert Olivo alias Ondine, Paul Morrissey, Gerard Malanga, le difficile partenaire de Warhol d'un premier « Screen Test Project »; des cinéastes underground, tels que Jonas Mekas, Barbara Rubin, Harry Smith; des danseurs célèbres, tels que Lucinda Childs, Kenneth King; mais aussi des poètes, des historiens de l'art et des critiques de cinéma, des musiciens, des couturiers, des drogués, de jeunes révoltés et autres personnages de la « contre-culture » des années 1960.

Le livre est divisé en plusieurs parties. Dans l'introduction, Callie Angell présente de manière très fouillée le contexte général dans lequel Andy Warhol a produit les *Screen Tests* consistant en 472 portraits filmés entre 1964 et 1966. Rien que cette introduction, de huit pages, constitue une étude très dense et multiple de la vie culturelle de New York et notamment du Greenwich Village.

Le chapitre 1, « Catalogage et méthodologie », qui décrit en détail l'outil de documentation employé contient le répertoire et la description documentaire de 472 bobines presque toutes d'une longueur standard de 100 pieds, en 16mm n/b réversible, d'une durée de projection approximative de 4,5 min (projetés suivant le choix de Andy Warhol à 16, 18, ou 20ips) totalisant, en tout, 32 heures de projection. La reproduction de photogrammes extraits des *Screen Tests* a été déterminante pour mener à bien le travail de documentation. En outre, les illustrations du catalogue raisonné ont été obtenues à partir de la reproduction des photogrammes gonflés en 35mm, puis scannés en haute définition.

Le chapitre 2, « Screen-Tests A-Z », constitue la matière documentaire centrale du livre et présente, en ordre alphabétique, les personnes filmées et les fiches de 362 *Screen Tests* documentés. Un avantage supplémentaire : presque toutes les fiches présentées sont accompagnées de notes biographiques des sujets filmés, constituant ainsi une source quasiment encyclopédique d'informations.

Le chapitre 3, « Six months », documente la série de *Screen Tests* la plus ambitieuse de Warhol : celle, cumulative, de 107 portraits filmés de son



Nico, 1966, 16mm, N/B. Muet. Durée: 4,6 min à 16 ips.



Bob Dylan, 1966, 16mm, N/B. Muet. Durée: 4,6 min à 16 ips.



John Cale (Lips), 1966, 16mm. N/B. Muet. Durée: 4,6 min à 16 ips.

ami Philip Fagan, réalisés entre novembre 1964 et février 1965, processus qui aurait permis à Warhol de conserver l'amitié de Fagan pendant six mois

Le chapitre 4, « Conceptual Series », documente les séries consacrées par Warhol à des catégories de personnes choisies, telles que « Les treize plus beaux garçons », « Les treize plus belles femmes », « Cinquante fantastiques » et « Cinquante personnalités. »

Le chapitre 5, « Background Reels », traite des accompagnements multimédia, projections multi-écrans, etc. créées à partir de 1966 pour accompagner les performances du groupe underground « proto-punk rock-and-roll » que Warhol appela Velvet Underground. Il s'agit de nouvelles séries de films, qui comprennent le Exploding Plastic Inevitable Background (l'« EPI Background »), les « Screen Test Poems » et autres séries dont la relation avec les films de Andy Warhol sera développée dans le Volume 2 à venir.

La documentation est enrichie de quatre appendices et de plus de 450 notes. L'Appendice A est consacré au projet Andy Warhol-Gerard Malanga « Screen Tests/A Diary » ; l'Appendice B, « A Chronology, » présente une chronologie qui va de 1963 (année où Warhol acheta sa Bolex 16mm) jusqu'en 1969 (année où Warhol composa sa dernière série pour la télévision allemande) ; l'Appendice C, « The Preserved Screen Tests », décrit le processus de conservation et restauration conduit par le MoMA et présente la liste des Screen Tests disponibles au MoMA ; l'Appendice D contient 12 reproductions en couleur (dont 7 d'Edie Sedgwick, l'émouvante égérie de Warhol en 1965). Les notes complètent l'introduction, les cinq chapitres et les appendices A et B.

L'ouvrage se termine par l'indispensable Index général des noms et des titres.

Depuis que Andy Warhol a retiré ses films de la circulation, dans les années 1970, son œuvre a acquis une dimension quasiment mythique. C'est bien dans cet état d'esprit qu'en 1994, j'ai pris une chambre dans le Chelsea Hotel de New York et me suis retrouvé à arpenter les quartiers et les lieux qui ont vu le mythe grandir. En refermant le livre de Angell, on serait tenté de se demander ce que dirait Warhol lui-même, lorsque le deuxième volume du catalogue raisonné sera paru et que la totalité de son œuvre sera mise en

Elegante y magníficamente ilustrado, el volumen, publicado por Abrams, parece meramente decorativo; en cambio, la obra es al mismo tiempo indispensable para investigadores, historiadores y quien quiera conocer la Nueva York de los años 60.

El libro, al cuidado de Callie Angell, responsable del Andy Warhol Film Project (Whitney), presenta el resultado de una larga labor de restauración, emprendida en 1980, con la colaboración del Whitney Museum of American Art, el Museum of Modern Art, la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. y el Andy Warhol Museum.

La investigación de Angell, que llevó casi quince años, comenzó con la muestra realizada en Whitney poco después de la muerte de Warhol en 1988. Al año siguiente el MoMA adquirió los materiales fílmicos presentes en el libro y emprendió la restauración a partir de trece películas. Hoy en día, los 279 *Screen Tests* restaurados abarcan más de 90 horas de proyección.

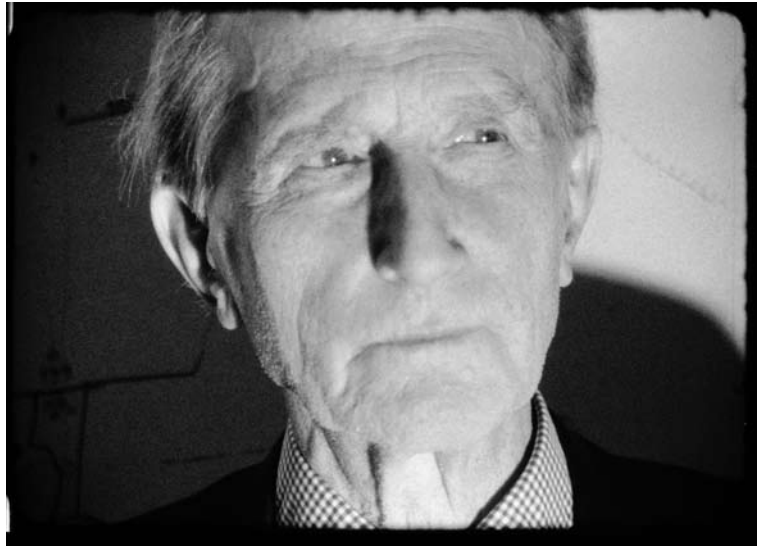
El catálogo de los *Screen Tests* brinda un conocimiento más completo de la obra de Warhol y de su mundo conceptual de los años 60; permite captar la mirada con que el artista veía a los personajes filmados, entre los que se cuenta la flor y nata de las vanguardias de su época, y, además, como la imagen invertida de un espejo, devuelve también la visión que Warhol tenía de sí mismo. Las 795 fotos que presentan las películas revelan el mundo de las «afinidades electivas» de Warhol, sus amigos, «sus» celebridades y los roles que ocupaban en su universo estético.

Al cerrar este espléndido volumen (y en espera del segundo), Christian Dimitriou confiesa que su manera de ver el cine y Nueva York se ha visto profundamente afectada por películas como *Empire* (1964), *The Chelsea Girls* (1966), *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1972), pero no deja de preguntarse si el hecho de documentar mitos como el de Warhol los trivializa o enaltece.

boîte et étiquetée, dans les règles de l'art. Autrement posée, la question est la suivante : les mythes survivent-ils à leur documentation ou, encore davantage, en sortent-ils grandis ?

Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*.

New York, Abrams/Whitney Museum of American Art, 2006, 320p. (780 photographies, 12 en couleur). ISBN 0-8109-5539-3



Marcel Duchamp, 1965, 16mm. N/B. Muet. Durée: 4,3 min à 16 ips.

André Deed - Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolshead, Lehman...

Éric Le Roy

Publications

Publications

Publicaciones

Le Roy reviews the Italian publication of a book on André Deed, one of the great comics of the silent era, who pursued his career in France and Italy under the various pseudonyms given in the book's title. Le Roy notes the rarity of reference works on the pioneers of French cinema, and praises this example for its high quality. The author is professor of film history at the University of Paris/Panthéon Sorbonne and co-founder of l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma. Gili establishes Deed's important place in the history of early cinema and characterizes his work as a comic artist. The book is well illustrated with stills, posters, etc. The detailed filmography specifies the archives that have preserved the films. It was presented at Bologna in 2005 accompanied by a retrospective of Deed's films.



André Deed en action !

La publication d'ouvrages de référence sur les pionniers du cinéma français est désormais chose très rare. L'édition italienne de l'une des gloires comiques du muet, André Deed est donc exceptionnelle, d'autant qu'elle est d'une qualité irréprochable. Fruit d'un travail de longue haleine, le résultat est à la hauteur de la passion et des recherches menées par Jean A. Gili qui n'a cessé de visionner, chercher, enquêter pour percer le parcours sinueux, varié et parfois mystérieux d'André Deed, véritable héros des séries comiques des années 10 chez Pathé sous divers noms d'emprunt, en France et en Italie.

L'ouvrage se décline chronologiquement, depuis les origines, avec les débuts chez Méliès et Pathé frères, jusqu'à sa fin de carrière en France, en passant par l'expérience italienne entre 1909 et 1911, clôturée par un original Gribouille redevient Boireau, où l'on voit André Deed quitter l'Italie, passer la frontière et revenir dans les studios de Vincennes en passant les toits...

L'auteur, professeur d'histoire du cinéma à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne et co-fondateur de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, a beaucoup publié sur les cinémas français et italien. Il ne s'arrête pas aux chemins cinématographiques d'un comique

Conocido bajo distintos seudónimos, André Deed fue el héroe, hasta ahora bastante subestimado, de las películas cómicas producidas por Pathé en los años 10. La obra de Jean A. Gili, presentada en Bolonia para el Festival Cinema Ritrovato de 2005, al mismo tiempo que una retrospectiva, reconstruye la vida profesional de Deed, incluyendo su temporada italiana (1909-1911), y está camino de ser un hito para la historia del cine mudo. Además de la espléndida ilustración, destaca entre los muchos méritos de este libro la filmografía, en la que se indican los lugares de conservación de las películas.

de série et analyse avec acuité la grande figure burlesque qu'a été André sous ses divers pseudonymes, à la conjonction des inventions de Georges Méliès, des trucages de Segundo de Chomon et des fantaisies de Giovanni Pastrone. Gili apporte une pierre importante à la recherche sur le cinéma des premiers temps en remettant un personnage jusqu'ici catalogué comme comique de série à la place qui lui est due. En détaillant les inventions comiques, la furie iconoclaste et décalée jusqu'au non-sens, l'auteur démontre l'apport de l'artiste au cinéma muet et la manière dont il a capté son époque.

Le livre est par ailleurs remarquablement illustré (photographies d'exploitation, photogrammes, programmes, affiches...) et complété d'une filmographie essentielle pour les programmateurs : elle comporte le lieu de conservation de copies. Le livre, pièce indispensable des cinémathèques, qui a été présenté lors du Festival Cinema Ritrovato de Bologne (2005), où il accompagnait une rétrospective des films permettant de juger de la pertinence du travail de Jean A. Gili.

Jean A. Gili, *André Deed – Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolshead, Lehman...*, Le Mani-Cineteca di Bologna, 2005, 230 p.

1929 European Film



Before



After

DIGITAL FILM RESTORATION

from Asia's largest post production facility

We have 50 years of experience specializing in every sphere of film post production. Our competitively priced services coupled with a professional team are your ideal choice for Digital Film and Video Restoration. We are known for our excellent care of negatives and several feature films from around the region have been restored by us.



EFX
MAGIC IN MOTION
A Division of Prasad Corporation (P) Ltd
28, Arunachalam Road
Saligramam, Chennai-600 093, India
Tel: +91 44 23764432 / 34 Fax: +91 44 23764395
sureshbabu@efxmagic.com
www.efxmagic.com/restore

Edison: The Invention of the Movies

Antti Alanen

DVDs

Dans l'abondance faste des films historiques désormais disponibles en dvd, il faut faire une place d'honneur au coffret Edison ici recensé par Antti Alanen. C'est trente années de l'histoire du cinéma (1889-1918) qui nous sont brillamment décrites à travers cette « Edison Story » : année après année, nous pouvons suivre le développement du cinéma des premiers temps à travers l'histoire d'une des sociétés de production les plus importantes de l'époque.

Il faut être particulièrement reconnaissant aux initiateurs de ce grand projet (l'historien Charles Musser et notre collègue Steven Higgins) du soin avec lequel ils ont mené leur gigantesque entreprise : chaque film est coiffé d'un titre (ce qui était rarement le cas sur les copies disponibles jusqu'à ce jour) ; chaque film est présenté plein cadre et en tenant compte de la vitesse d'origine (entre 15 et 40 i.s.) ; les transferts ont été faits à partir du meilleur matériel existant ; dans la mesure du possible, on a restitué les couleurs d'origine ; enfin, les films incomplets ont été reconstruits par Charles Musser.

L'abondance des titres est telle qu'il vaut mieux n'en citer aucun. Contentons nous de signaler les nombreuses « premières » ici

The DVD phenomenon has already brought us the mightiest selection of historical film treasures ever available for home viewing. Among the DVD highlights now available, the 4-disc Edison box set published by the Museum of Modern Art, the Library of Congress, and Kino International deserves a place of honour. Although many Edison films have been accessible in several ways, including the Internet, this is the first time that this full selection has been available to the general public.

Exhibiting Edison films has always been challenging, even for the experts. The presentation has not always been quite satisfactory, even in professional circumstances. To begin with, projection speeds vary, from 15 to 40 fps. Many of the films are very short, and often lack any titles, requiring commentary. The Edison films that survive via paper prints have previously circulated in less than enjoyable prints. The newly restored prints are of much better quality. In this DVD edition, all the films have been carefully mastered from the best surviving materials, are presented with the full image and at the proper speed, have specially designed titles, and the original colours have been reproduced whenever possible. Incomplete films have been reconstructed by Charles Musser with MoMA.

The DVD interface is stylish. A good approach is to watch all the moving-image content continuously first, and then return to single films via the film notes, where even bonus tracks can be accessed.

Curated by Steven Higgins and Charles Musser, both the well-known and little-known sides of the Edison story are presented with loving care. Never before has a viewer had the opportunity to experience the Edison story in such a full range of moving images, covering 30 years of cinema history, from 1889 until 1918. There are many "firsts" here: the first movie studio (the "Black Maria"), the first stars, the first commercials – many first instances of film ideas that blossomed into genres and cycles.

The DVD starts with the Monkeyshines experiments of 1889-90, animated from a sheet of microscopic images. These fuzzy but already living images have the same kind of fascination as watching Lennart Nilsson's pioneering photographs of an embryo in its mother's womb. We see the famous early images of the blacksmiths, the barber, and the sneeze, and the first filmed stars, such as Sandow, Carmencita, and Annabelle. Gentleman Jim Corbett fights Peter Courtney. From Buffalo Bill's Wild West Show we see the Sioux dance and Annie Oakley shoot glass balls. Robetta and Doretto perform the scene that probably gave Josef von Sternberg the title of his autobiography, *Fun in a Chinese Laundry*. John C. Rice and May Irwin kiss.

Year by year we can follow the development of early cinema via one major company. The elaborate art of the fairy-tale film is in evidence in *Jack and the Beanstalk* (1902). Titles and intertitles are established by *Uncle Tom's Cabin* (1903). The development of the close-up is evident by

évoquées : le premier studio de cinéma (Black Maria), les premières vedettes, les premiers films publicitaires, etc., etc.

Les notes d'accompagnement de Charles Musser abondent d'informations ; on peut les consulter sur écran, ou imprimer avec son propre programme.

Et Antti Alanen de conclure : « Cette riche mosaïque constitue un véritable survol des années fondatrices du cinéma. Trésor national pour les Américains, tout aussi précieux pour un public international, ce coffret répond aux plus hauts critères scientifiques et archivistiques. Et les films ici rassemblés constituent même un très bon divertissement pour un très large public. »



Thomas Edison and his 1904 home projecting Kinetoscope.

The Gay Shoe Clerk (1903), cinema's power of storytelling by *The Great Train Robbery* (1903), and the art of fantasy by *The Dream of a Rarebit Fiend* (1906). The Edison Company lost its position as the creative leader of film art, but continued as a major mainstream player to the end. Included in the box set is probably the last Edison film, the feature-length *The Unbeliever* (1918), directed by Alan Crosland and co-starring Erich von Stroheim in a prototypical hateful Hun role, crushing a sensitive soldier's violin for starters.

The great artists of the Edison company are properly introduced: W.K.L. Dickson, the first movie director, and Edwin S. Porter, Edison's most important house director. Other major film personalities started their careers with Edison, such as the pioneer of the Western, Gilbert M. "Broncho Billy" Anderson, and Wallace McCutcheon, who hired the eagle-nosed actor, D.W. Griffith, whom we see in an early appearance, as the lumberjack in *Rescued from an Eagle's Nest* (1908).

The Edison film story also covers 30 years of history and society, including the war in Cuba, the Boer War, the First World War, personalities such as Theodore Roosevelt, and the San Francisco Earthquake of 1906.

There are instances of social consciousness, both conservative, as in *The Public and Private Care of Infants* (1912), and critical of social injustice, as in *The Ex-Convict* (1904) and *The Kleptomaniac* (1904). The drama of vigilante "justice," *The White Caps* (1905), is highly disturbing because of its ambivalence.

The DVD's editors do not hide embarrassing sides of the Edison legacy. The most painful is the racist attitude to black Americans, in films such as *Watermelon Eating Contest* (1896) and *A Morning Bath* (1896). Since Edison also produced *Uncle Tom's Cabin*, one cannot blame the company for an anti-Negro agenda, even though the Harriet Beecher Stowe subject is also patronizing. *Cohen's Fire Sale* (1907), where fire is "our friend" and the fire brigade "our enemy," is a display of anti-Semitism, although the subject is in the Jewish tradition of self-irony, in later films ranging from Max Davidson's *Jewish Prudence* to Billy Wilder's *The Fortune Cookie*.

A wonderful feature of this DVD set is that a number of films from ca. 1894 can be experienced as Kinetophone simulations. Edison of course was a pioneer of sound recording as well as of cinema, and to me these simulations are the heart of this publication. Included is the *Dickson Experimental*

Sound Film (1894-95), which was famously restored by Walter Murch and Rick Schmidlin a few years ago. Most of the other films have piano or organ accompaniment, some with other instruments, composed and performed by Philip Carli, Jon C. Mirsalis, Ben Model, Donald Sosin, and Clark Wilson. The video introductions are by Steven Higgins, Charles

En medio de la abundancia de películas históricas disponibles en dvd, el cofrecillo Edison, descrito en este número por Antti Alanen, ocupa un lugar de predilección. Treinta años de historia del cine (1889-1918) son relatadas por intermedio de la Saga Edison. Año tras año, podemos seguir el desarrollo del cine de los primeros tiempos a través de la historia de una de las compañías más importantes de la época.

Debemos un reconocimiento especial a los iniciadores de este gran proyecto, el historiador Charles Musser y nuestro colega Steven Higgins, por el gran esmero con que han llevado adelante esta empresa colosal: cada película está encabezada por un título (cosa rara en las copias disponibles hasta hoy); cada película es presentada a plena pantalla y teniendo en cuenta la cadencia de proyección original (entre 15 y 40 ips); los transfers fueron efectuados a partir del mejor material disponible; los colores de origen fueron restituidos en la medida de lo posible; y, por último, las películas incompletas han sido reconstituidas por Charles Musser.

La abundancia de títulos es tal, que es mejor no citar ninguno... Conformémonos con señalar numerosas "primicias" evocadas en los títulos tales como: el primer estudio de cine (Black Maria), las primeras vedettes, los, primeros filmes publicitarios, etc., etc.

Las notas explicativas de Charles Musser aportan abundantes informaciones, que se pueden consultar en la pantalla o imprimir.

Concluye Antti Alanen: "Este rico mosaico constituye un auténtico sobrevuelo sobre los años en que se fundó el cine. Tesoro nacional para los americanos, de equivalente valor para un público internacional, este cofrecillo responde a los más altos criterios de la ciencia y la archivística. Y las películas reunidas en esta edición constituyen además una excelente diversión para un público más amplio".

Musser, Eileen Bowser, Paul Israel, Richard Koszarski, Patrick Loughney, and Michele Wallace.

The extremely informative film notes by Charles Musser can be accessed on the DVD. The viewer can print out his own programme booklet from the DVD-ROM function or from the DVD's website. For the later films, the extras include reproductions of the *Edison Kinetogram* (with full synopsis and stills) and full script material. The documents include photographs and cartoons that served as inspiration for films. For an even more complete experience, it's a good idea to have Charles Musser's Edison books at hand!

The mosaic of material grows into an epic survey of the foundation era of the cinema. A national treasure for Americans, equally rewarding for a world audience, this DVD set meets high scientific and archival standards. The films still have great entertainment value for the general public as well.

Edison: The Invention of the Movies (USA, 1889-1918). A 4-DVD box set curated by Steven Higgins and Charles Musser, produced for video by Bret Wood. Presented by The Museum of Modern Art in cooperation with The Library of Congress. Special contents of the DVD edition © 2005 Kino International. 140 films and 2 hours of interviews, totalling 14 hours and 52 minutes of moving images, plus 200 documents from MoMA's Edison Collection.



Thomas Edison's film studio in the Bronx.



Thomas Edison's Black Maria in West Orange, New Jersey.

Coffrets Pialat

Éric Le Roy

DVDs

Après un premier coffret paru en 2004, un second vient de voir le jour, clôturant l'ensemble d'une œuvre riche et rarement accessible depuis de nombreuses années. Seuls *L'Enfance nue*, *Nous ne vieillirons pas ensemble*, *Loulou*, *A nos amours*, *Police* et *Van Gogh* avaient été édités en VHS et *Sous le soleil de Satan* en DVD, mais dans une qualité médiocre et indigne.

Ces deux volumes, conçus par Serge Toubiana, directeur de la Cinémathèque française, sont un travail éditorial remarquable, tant technique que qualitatif. Tout cinéophile a désormais l'ensemble de la carrière de Maurice Pialat grâce à la volonté de Gaumont pour le règlement juridique de certains films (notamment les documentaires turcs, invisibles depuis les années cinquante), l'établissement de très bons masters numériques à partir des meilleurs éléments photochimiques, et la recherche de bonus originaux. Le retard pris pour la seconde édition s'explique par des difficultés techniques et juridiques et le souhait d'aboutir à une « intégrale » de qualité.

La carrière de Maurice Pialat, l'une des plus singulières du cinéma moderne, alternant productions modestes et budgets confortables, interprètes amateurs ou célébrités du cinéma français, pose la question de la survie patrimoniale d'une œuvre complète lorsqu'elle est partagée par des ayants droits différents, que certains d'entre eux n'existent plus, avec des éléments filmiques disséminés entre archives, cinémathèques et laboratoires privés dans des conditions de conservation inégales. Ces deux boîtiers sont le reflet d'un travail minutieux de restauration numérique et photochimique mettant à l'abri ces films, sans distinction.

Paru au premier semestre 2004, le volume 1 comprenait les cinq films les plus populaires de Pialat, soit *Nous ne vieillirons pas ensemble*, *À nos amours*, *Police*, *Sous le soleil de Satan* et *Van Gogh*. En fait, le vrai critère était les droits de ces films, détenus par Gaumont, Toscan du Plantier ayant produit la moitié des longs métrages de Pialat.

Le volume 2 paru récemment s'approche davantage de la quintessence de Pialat, avec des films peu diffusés, lesquels furent plus ou moins des échecs commerciaux, mais au regard des autres, ils apparaissent plus radicaux, plus intimes. Ce sont aussi des films moins visibles, voire invisibles comme les courts métrages et la mythique « Maison des bois », une série télévisée dont Pialat disait : « C'est la plus belle chose que j'ai faite. » On trouve également dans ce second coffret des « inédits », des images perdues et retrouvées, provenant de différents lieux, comme la cave de l'artiste. Ce sont des courts métrages amateurs parfois cités dans des filmographies, mais totalement inédits y compris des exégètes.

Pialat n'a jamais filmé pour plaire : certains partis pris comme le plan-séquence le démontrent. Curieusement, le travail de restauration donne une autre dimension à ces plans : il faut admettre que les nouvelles émulsions photochimiques, associées à des retouches numériques et à la numérisation en 2K redonnent de la puissance aux images.

This is the second volume of DVDs (volume one came out in 2004) produced by Serge Toubiana, director of the Cinémathèque Française, based on the films of Maurice Pialat. The review attests to its high technical quality and inclusiveness, assured in part by the cooperation of Gaumont. The first volume contained the five most popular films, but the real criteria was the availability of the rights to those films. The second volume gets to the essence of Pialat, with his lesser-known films, those that were more or less commercial failures, but that to some viewers are the most radical, and more intimate. The rights holders were various or no longer exist, the film materials scattered among several archives. The set includes his rarely-seen short films and the television series *La Maison des bois*, said by Pialat himself to be "the most beautiful thing that I have done," and some unreleased films and unassembled footage. The work of restoration of *L'Enfance nue* has given another dimension to some shots or sequences that in the original were sometimes flat and dull. New chemical emulsions and digital restoration has added needed contrast to the images. The digital sound has added clarity to the dialogue that did not exist at the time, yet it does not betray the intentions of the filmmaker and his technicians. The surprise of the collection is the discovery of the short lyric documentaries made in Istanbul in the 1950s. Pialat thought they no longer existed, but for more than thirty years the elements were kept in the French archives, deposited by a laboratory, and have been rediscovered. Interviews with one or two persons linked to each of the films provide perspective without being overly didactic. The contents of both volumes are listed at the end of the article.

Par exemple, *L'Enfance nue*, doté d'une photographie plutôt terne, ne flatte pourtant pas spécialement l'œil, mais le travail de restauration soulève l'enthousiasme : master parfait, compression invisible, contrastes exemplaires. Jamais ce film assez rare n'a pu être vu dans de si bonnes conditions. Le feuilleton télévisé *La Maison des bois* est le chef-d'œuvre de Maurice Pialat quasiment invisible pendant trente ans. (Il était ressorti des caves de l'INA ces dernières années, mais dans quel état : couleurs délavées, son étouffé...)

Concernant le son, il s'agit souvent d'un mono de première qualité, malgré les prises de sons de l'époque. Dialogues intelligibles, clarté des voix, pas de souffle : un résultat très satisfaisant qui ne trahit pas l'auteur et ses techniciens.

En 1962, Maurice Pialat réalise des petits films documentaires à Istanbul, grâce à de la pellicule « empruntée » en douce sur le tournage de *l'Immortelle*. Ces six « courts métrages turcs » comptent parmi les plus belles surprises de l'intégrale. « Un mélange de documents lyriques et de réalisme », explique le chef opérateur Willy Kurant, dans la lignée de *L'amour existe*, le bouleversant court métrage de Pialat sur la banlieue parisienne sorti en 1961. Pialat était persuadé que ces films n'existaient plus, mais ils étaient conservés aux Archives françaises du film depuis plus de trente ans, déposés par un laboratoire. Ils ont été analysés, et de nouveaux éléments positifs tirés pour la numérisation. Ont été retrouvés *Isabelle aux Dombes* (1951), le *Congrès eucharistique diocésain* (1953) et *Drôles de bobines* (1957). Dans la série « Istanbul », il manque encore *Les Jardins d'Arabie*, tourné au Moyen-Orient en 1963. L'intégrale ne comporte pas en revanche les films tournés en Arabie Saoudite dans les années soixante, quand Pialat faillit devenir cinéaste officiel du royaume wahhabite, ni les images des *Meurtrières*, l'un de ses grands projets inaboutis, dont le tournage avait été interrompu au bout de quelques jours en 1977 parce que l'actrice principale ne convenait pas. Les éléments n'ont pas été retrouvés.

Le canevas des DVD est identique à chacun des titres : un entretien avec une ou deux personnalités liées au film, des bonus originaux mettant l'œuvre en perspective, sans être didactique. A ce sujet, l'accent a été mis sur les documents d'archives de *Gaumont*, *Pathé*, de *l'INA*, de la *Télévision Suisse Romande* et de la *R.T.B.F.*, avec l'aide de Manuela Padoan et Agnès Bertola (*Cinémathèque Gaumont*).

Enfin, ces deux écrans sont aussi l'atelier de la vie et de la création cinématographique : dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, il est Jean Yanne et Micheline (son épouse), c'est Macha Méril, sa maîtresse Colette, Marlène Jobert, avec laquelle il allait tourner des courts métrages en Turquie : des films qui figurent dans le coffret...

Donc, tout cinéphile se doit d'avoir sur ces étagères *L'atelier* Pialat comme le qualifie Serge Toubiana, car l'ensemble est une franche réussite.

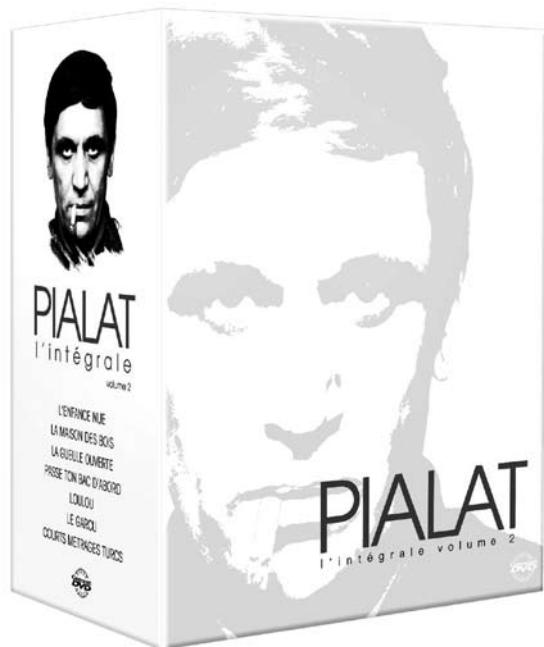
Maurice Pialat l'intégrale volume 1 : *Nous ne vieillirons pas ensemble*, *À nos amours*, *Police*, *Sous le soleil de Satan*, *Van Gogh*.

Gaumont Vidéo. Coffret de 5 DVD + livret et manuscrit de *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

Es éste el 2º volumen de dvds (el primero apareció en 2004), producido por Serge Toubiana, director de la Cinémathèque Française, sobre las películas de Maurice Pialat. Destaca por su alta calidad técnica y por lo abarcador, en parte gracias a la cooperación de Gaumont. El primer volumen contenía las cinco películas más conocidas, pero el verdadero criterio ha sido la disponibilidad de los derechos de las películas. El 2º volumen está dirigido a lo esencial de Pialat, a sus películas menos conocidas, que fueron en general fracasos comerciales, pero que, según algunos, son las más radicales e íntimas. Los titulares de los derechos eran varios o no existen más y los materiales filmicos se encontraban dispersos en distintos archivos. Esta publicación incluye cortometrajes poco proyectados y la serie televisiva *La Maison des bois*, según palabras de Pialat «la más hermosa que he hecho», además de algunas películas no estrenadas y tomas sueltas. El trabajo de restauración de *L'Enfance nue* ha otorgado una nueva dimensión a algunas tomas o secuencias que en el original eran a veces llanas y aburridas. Nuevas emulsiones químicas y la restauración digital han añadido el contraste necesario a las imágenes. El sonido digital ha agregado claridad a diálogos que no existían entonces, sin traicionar las intenciones del cineasta y sus técnicos. La sorpresa de la colección es el descubrimiento de los breves documentales líricos hechos en Estambul en los años 50. Pialat estaba convencido de que no existían más; en cambio durante más de 30 años los materiales fueron guardados en los Archivos franceses, donde habían sido depositados por un laboratorio, y han vuelto a aparecer. Las entrevistas a una o dos personas relacionadas con cada película ofrecen una mejor perspectiva, sin llegar a ser demasiado didácticas. Los contenidos de los dos volúmenes figuran al final del artículo.

Maurice Pialat l'intégrale volume 2 : *L'Enfance nue* (1968), *La Maison des bois* (1970); *La Gueule ouverte* (1974), *Passe ton bac d'abord* (1978), *Loulou* (1980), *Le Garçu* (1995) et 10 courts métrages dont *L'Amour existe* (1961) et *Maître Galip* (1962).

Gaumont Vidéo. Coffret de 7 DVD + livret.



Une partie de campagne

Robert Daudelin

DVDs

A review by Robert Daudelin of the DVD of Jean Renoir's great unfinished work, *Une Partie de Campagne* (*A Day in the Country*). Filmed in the summer of 1936, and abandoned, the film was produced by Marguerite Renoir ten years later and released in 1946. The transfer is well done but, even more than other films, this one needs to be seen on the big screen for full appreciation. While the film's power never falters in repeated viewings, the same is not true of all of the accompanying material. The material on Renoir's methods by the participants in the making of the film is illuminating, while the 86 minutes of rushes assembled by Alain Fleisher, although unavoidably repetitive, are instructive. More questionable was the inclusion of an interminable (52 minutes) discussion by the editors of *Cahiers du Cinéma* in 1969. This material adds little to the understanding of the film and represents a reading of film texts that now seems seriously outdated. There are no subtitles.

« Le plus français des films » – l'expression est de Serge Toubiana dans son texte « À propos du tournage » qui accompagne le coffret – est enfin disponible en dvd. Et les 39 précieuses minutes de ce grand film inachevé sont accompagnées de quelque 175 minutes de bonus. Tout ce qu'il faut pour réjouir l'amateur qui veut tout savoir sur ce film culte.

Tourné à l'été de 1936 et, si l'on en croit le témoignage de son producteur Pierre Braunberger, abandonné avec l'accord de Renoir, le film fut monté par Marguerite Renoir à l'invitation de Braunberger dix ans plus tard ; Joseph Kosma ajouta sa musique aux images de Pierre Renoir et le film trouva enfin le chemin des écrans. Depuis lors, pour tout cinéophile, *Une partie de campagne* est presque devenu le film de Renoir par excellence.

Bien que bénéficiant d'un transfert très soigné, le visionnement sur dvd ne remplace évidemment pas la projection sur grand écran. Si l'on sent bien le rythme très particulier du film – cette espèce de lenteur musicale qui rappelle la présence immédiate de la gentille rivière – la luminosité d'avant l'orage qui baigne le film et éclaire les personnages, et qui est pour beaucoup dans l'émotion qui gagne le spectateur, cette luminosité n'existe que sur grand écran. Mais le dvd – et la preuve en a été fréquemment faite – peut aussi provoquer le désir violent de voir l'œuvre sur grand écran : c'est vrai ici plus qu'en aucun autre cas.

Une partie de campagne, est-il besoin d'insister, n'a pas pris une ride. Et même après une fréquentation assidue et des dizaines de visionnements, l'envoûtement demeure et l'émotion est intacte. On ne peut pas en dire toujours autant des généreux bonus qui accompagnent le film.

Si les essais d'acteurs montés par Claudine Kaufmann sont passionnants et témoignent éloquentement de l'art de Renoir de modeler ses personnages, rajeunissant et embellissant Sylvia Bataille, cherchant la lumière qui va les mieux servir, les 86 minutes de rushes assemblés par Alain Fleischer n'évitent pas la répétition – mais c'est la loi du genre et nous devrions nous réjouir d'avoir accès aussi facilement à ces précieux documents.

Plus discutable est l'inclusion d'une interminable conversation (52 minutes) entre les rédacteurs des *Cahiers du cinéma* de 1969. Exercice périlleux s'il en est, cette critique a capella et à plusieurs voix, filmée par une caméra de surveillance, a vite fait de lasser et apporte peu de choses à la compréhension du film. (C'est par contre un document d'archives sur une certaine lecture des films qui soudainement paraît terriblement datée...).

Enfin les courts témoignages de Braunberger et de quelques techniciens du film encore vivants sont essentiellement anecdotiques. Quant à la présentation du film par Renoir lui-même, elle ne manque pas de sel... Comme plusieurs des présentations que le cinéaste fit de ses films à cette époque, celle-ci est l'occasion pour lui de retoucher sa biographie : ainsi, l'idée qu'il voulait, dès le départ, faire un court métrage, est assez

Reseña de Robert Daudelin del dvd de la obra inconclusa de Jean Renoir *Une partie de campagne* (*Fiesta campestre*). Rodada en 1936, la producción fue abandonada el mismo año y retomada por Marguerite Renoir diez años más tarde. La película fue estrenada en 1946. El reciente tr nsfer a dvd es un logro pero, para poder apreciar plenamente las calidades de la película, *Fiesta campestre* requiere, más que otras, la proyección en pantalla de cine.

La película sigue manteniendo su frescura a pesar de los embates del tiempo. En cambio el material ilustrativo incluido en el cofrecillo presenta distintos grados de interés. El material que muestra a los colaboradores de Renoir durante el rodaje de la película es altamente ilustrativo; los 86 minutos de rushes reunidos por Alain Fleisher, resultan bastante interesantes, aunque un tanto repetitivos. Cuestionable es, en cambio, la inclusión de una discusión de 52 minutos de los redactores de los «Cahiers du cinema» en 1969. Este material poco aporta a la compresión de Renoir y constituye una lectura de textos de películas que hoy aparece bastante pasada de moda. La edición no contiene subt tulos.

peu crédible et contredite en tout cas par ses collaborateurs, notamment par Braunberger.

Un tel coffret, aussi bienvenu soit-il, pose néanmoins et encore une fois la question du concept d'* dition critique* appliquée à une œuvre de cinéma. Comme on le fait pour des textes classiques de la littérature, le dvd devrait désormais nous permettre de travailler sur les classiques du cinéma avec des outils plus rigoureux, en utilisant des éléments qui dépassent la simple curiosité. Le modèle est sans doute à inventer : l'édition dvd d'*Une partie de campagne*, puisant dans les riches collections de la Cinémathèque française et bénéficiant de l'expertise de ses collaborateurs (Kaufmann, Martinand, Mannoni et consorts) aurait pu être l'occasion idéale d'une telle expérience qui, malgré ses qualités appréciables, s'est arrêtée à mi-chemin.



Jane Marken, André Gabriello et Jacques B. Brunius dans *Une partie de campagne*.



Une partie de campagne. Paris, Studio Canal, 2005. Mono restauré. Sans sous-titres.

Petr Skala: A Hidden Experimenter

Paolo Cherchi Usai

DVDs



Petr Skala.

Qui connaît Petr Skala ? C'est justement pour répondre à cette question saugrenue que la Narodni Filmovy Archiv vient de publier un dvd de 166 minutes qui s'avère être une véritable révélation.

À part quelques amis intimes, peu de gens savaient que, depuis la fin des années 60, un pragois éminemment discret fabriquait artisanalement de petits films en plusieurs points comparables aux œuvres bien connues de Stan Brakhage, James Whitney ou Len Lye.

Convaincu que ses films ne seraient jamais vus, Skala les faisait pour son plaisir personnel, utilisant tout ce qui lui tombait sous la main : sucre et acétone, blanc d'œuf et lessive, miel et autres produits domestiques. Armé d'une trousse de manucure, d'une loupe, de quelques fines aiguilles et d'instruments chirurgicaux, il

If any further demonstration was needed of the axiom that repressive ideology can be a cruel mother of invention, this DVD confirms the point beyond dispute. Until now, the name of Petr Skala has remained virtually unknown outside the boundaries of the Czech Republic, except perhaps for a handful of specialists in the field of early video art in Eastern Europe. Official chronicles mention him as the author of several promotional, instructional, and documentary films for the Krátky film studio, as well as for a number of radio programmes, series, and productions. Nobody, except perhaps a handful of close acquaintances, knew that Skala has been making experimental films since the late 1960s. This is no accident, as for almost 20 years Skala had no hope that his films would ever be seen by anybody; he was making them for himself, out of creative necessity, in a personal journey documented by this outstanding DVD collection produced by the National Film Archive of Prague.

The circumstances of this secret odyssey are movingly evoked by the director himself in the interview included in this pioneering anthology. At a time of relentless stifling of intellectual freedom, Skala began making films at home with virtually nothing: discarded blank or exposed 16mm film strips, a medical projector turned into a printer, a magnifying glass or a microscope, crude engraving tools such as needles and manicure sets, the few colour dyes commercially available at the time. With these basic instruments, Skala has created an astonishing *corpus* of short experimental films, which ought to be ranked alongside the works of recognized masters such as Stan Brakhage, Len Lye, and James Whitney.

No less astounding is the fact that Skala conceived these tiny masterpieces in complete isolation, with no knowledge whatsoever of the experimental films made beyond the Iron Curtain. Only in the late years of the Communist regime – when Skala managed to get access by sheer chance to Austrian television in the mid-1980s – did he realize that his effort was not an isolated one. Until then, Skala was following what he now defines as a process of “internal migration”, a then-common introspective pattern followed by many artists, who deliberately pursued their activities with the awareness that their outcomes would end up in a drawer, away from the scrutiny of the censorship authorities. By Skala's own admission, these works were not even an outcry of existential loneliness, let alone a solitary form of political protest: they were the reflection of an inner world in need of a physical shape.

In formal terms, the style of Skala's films could be defined as a variation on abstract expressionism, but this is in many respects a gross oversimplification. Their technique turns celluloid film into something between a sculpture and an engraving, a plastic surface to be scratched, blotted, burned, and treated with the most ingenious range of methods. Dishwashing liquid, sand, egg white, cigarette lighter fluid, acetone, sugar, and honey were combined with glues, hairsprays, and other home chemicals, then applied to the film emulsion and carved with tiny

ataquait la pellicule pour faire naître un cinéma unique en son genre : musical et mathématique, poétique et métaphysique.

Si le dvd peut être vu d'un trait (les premières œuvres sont muettes ; celles plus tardives sont accompagnées d'une bande sonore électronique), il est néanmoins plus juste pour le cinéaste de les voir en blocs restreints, de manière à rester totalement disponible à leur charme et à leur discours. *Dies Irae* (1972), *Vejce* et *Pomatená noc* (tous deux de 1973) relèvent de l'extase visuelle.

Est-il besoin d'ajouter qu'un tel dvd est une nouvelle illustration du rôle d'explorateur des archives du film ?

¿Quién conoce a Petr Skala?

Precisamente para responder a esta insólita pregunta el Narodni Filmovy Archiv acaba de publicar un dvd de 166 minutos que demuestra ser una auténtica revelación.

Excepto algunos amigos íntimos, pocos sabían que, desde fines de los años 60, un praguense eminentemente discreto, fabricaba artesanalmente breves películas comparables, en más de un aspecto, a las bien conocidas obras de Stan Brakhage, James Whitney o Len Lye.

Convencido de que sus películas jamás serían vistas, Skala las hacía por gusto personal, recurriendo a todo tipo de materiales al alcance de la mano: azúcar y acetona, claras de huevos y lejía, miel y otros productos caseros. Equipado con un neceser de manicura, una lupa, algunas agujas finas e instrumentos quirúrgicos, acometía la película para dar a luz un cine único en su género: musical y matemático, poético y metafísico.

Si bien el dvd puede ser visto de una sentada (las primeras obras son mudas; una banda sonora electrónica acompaña las más tardías), sin embargo, es más adecuado que el cineasta las vea en pequeños bloques, para dejarse atrapar por su fascinación y su discurso. *Dies Irae* (1972), *Vejce* y *Pomatená noc* (ambas de 1973) son modelos de éxtasis visual.

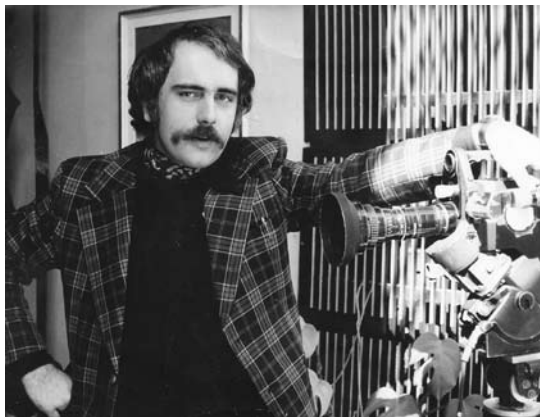
No es necesario agregar que dvds como éste ilustran una vez más el papel de exploración de los archivos filmicos.

needles, elevating surgical tools such as a scalpel for eye operations to the status of filmmaking equipment. This looks like making art from the relics of a post-apocalyptic world; it is, in fact, the product of a vision that found its shape in a society where vision itself was a forbidden word.

Beneath a superficial resemblance to Brakhage's work and some broad affinities to his aesthetics of colour and form, the films of Petr Skala reveal a more complex structure, owed to both mathematics and music. Their rhythms are finely interwoven with subtle references to cosmology, numerology, and alchemy. From the blunt abstraction of the early years, his shorts gradually evolve into a careful blend of iconic silhouettes (a female torso, a pregnant woman) and primary colours sharply contrasted against a seemingly corroded surface at the centre of the frame. One could easily look at the over two hours of this DVD as a continuous flow of images, and yet this wouldn't do justice to the intricate beauty of these shifting miniatures, most of which should be seen in short instalments so that their metaphysical power can be fully appreciated. All the films made until the late 1970s are silent; electronic music is added to the later films, somehow bringing their timeless quality to the more familiar territories of the historical avant-garde (although I must admit I didn't feel guilty in turning down the volume after the first viewing). On the other hand, the titles included in the second chapter of the DVD ("Color as Emanation of Light") include moments of pure transcendence: *Dies Irae* (1972), *Vejce* and *Pomatená noc* (both 1973) are nothing short of a miracle of craftsmanship, achieving visual ecstasy, like sunlight coming through the Rothko-like stained glass of an imaginary church. Mesmerizing as it is on video, their spiritual radiance would undoubtedly shine even further on film projected onto a big screen.

The Národní Filmovy Archiv cannot be commended enough for having contributed to the revelation of a major figure in the art of film, and it is no exaggeration to say that a whole chapter in the history of experimental cinema must now be rewritten. This DVD also is the triumph of a film archive as the messenger of new discoveries, and it is only to be hoped that its release will prompt the demand for actual film prints. After having been taken out of the drawer, Petr Skala's films deserve to be seen in a true cinema.

Petr Skala: Utajeny experimentátor. Prague: Národní Filmovy Archiv, 2005. Region 0 PAL; in Czech, with English subtitles. Total running time: 166 mins. Includes a bilingual booklet in Czech and English.



Petr Skala in his youth.

Publications received at the FIAF Secretariat in Brussels

Publications reçues
au secrétariat

Publicaciones
recibidas en el
secretariado

Books

Bacon, Henry, *Seitsemäs Taide – Elokuva ja Muut Taiteet*, Ed. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), Finish, color and black & white ill., Helsinki 2005, 448pp., ISBN 951-746-514-9

Cherchi Usai, Paolo, ed., *The Griffith Project, Vol. 9*, Films produced in 1916-18, British Film Institute Publishing & Le Giornate del Cinema Muto, English, London 2005, 236pp., ISBN 1-84457-097-5

Cowie, Peter, *Cool and Crazy, Modern Norwegian Cinema 1990-2005*, Ed. Norwegian Film Institute, English, color ill., Oslo 2005, 89pp., ISBN 82-8025-017-4

Gott, Ted and Weir, Kathryn, *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong*, Ed. Queensland Art Gallery Publishing, English, color and black & white ill., South Brisbane 2005, 128pp., ISBN 1876-509-08-2

Martinelli, Vittorio, *L'eterna Invasione – Il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana*, Ed. La Cineteca del Friuli, Italian, black & white ill., Gemona 2002, 712pp., ISBN 88-86155-29-8

Matuszewski, Boleslaw, *Nowe źródło historii / Ozywiona fotografia czym jest, czym byc powinna*, Filmoteka Narodowa, Polonais-Français, black & white ill., Warszawa 222pp., ISBN 83-911095-0-7

Murray, Jonathan, *That Thinking Feeling: A Research Guide to Scottish Cinema 1938-2004*, Ed. Scottish Screen / Edinburgh College of Art, English, Edinburgh 2004, 192pp., ISBN n/a

Stein, Lisa, ed., *Un Comico vede il mondo. Diario di viaggio 1931-1932 di Charlie Chaplin*, Cineteca di Bologna/Le Mani, 2006. Italian, 192pp., colour illus. ISBN 88-8012-369-6

Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, ed., *Largometrajes Colombianos en Cine y Video 1915-2004*, Spanish, black & white ill., Bogotá 2005, 352pp., ISBN 958-95510-2-5

Slovenski Filmski Archiv, ed., *Filmography of Slovenian Feature Films 1994-2003*, Slovenian / English, black & white ill., Ljubljana 2005, 372pp., ISBN 961-6417-52-5

Erotik, Cinema 51, Ed. Verlag, German, color ill., Marburg 2006, 180pp., ISBN 3-89472-602-4, ISSN 1010-3627

Periodicals

ASAC strumenti, 2, Catalogo Cineteca / Edizione 2005, Ed. La Biennale di Venezia – ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Italian, Venezia 2005, 144pp.

Filmévkönyv 2005 – A Magyar Film 2004-ben, Ed. Magyar Nemzeti Filmarchívum, Hungarian, black & white ill., Budapest 2005, 471pp., ISSN 0230-2047

Georgian Films 2000-2005, Ed. Georgian National Film Center, Georgia/English, black & white ill., Tbilisi 2006, 332pp.

Cinegrafie 19. Il comico e il sublime/The Comic and the Sublime. Articles by various authors, relating to the retrospectives of the Cinema Ritrovato festival, Bologna, July 2006: Kri-Kri/Dandy, Loïe Fuller, Sarah Bernhardt, Guerra Fredda/Cold War, William S. Hart, Progetto Chaplin/Chaplin Project. Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani, 2006. Bilingual (Italian/English), 376pp. ISBN 88-8012-368-8

Grüsse aus Viktoria, Film-Ansichten aus der Ferne, Stroemfeld/Roter Stern, KINtop Schriften 7, German, black & white ill., Frankfurt 2002, 235pp., ISBN 3-87877-876-7

Cineteca – Speciale, Ottobre 2005: Laura Betti, illuminata di nero, Cineteca del Comune di Bologna, Ed. Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Italian, black & white ill. Bologna 2005, 116pp., ISBN n/a.

Cineteca – Speciale, Novembre 2005: Martin Scorsese, il mio viaggio nel cinema documentario, Cineteca del Comune di Bologna, Ed. Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Italian, black & white ill., Bologna 2005, 68pp., ISBN n/a.

Cineteca – Speciale, Novembre 2005: I grandi film del cinema muto, Gli insoliti noti, Carta Bianca a Mario Monicelli e Goffredo Fofi, Cinema Documentario, Cineteca del Comune di Bologna, Ed. Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Italian, black & white ill., Bologna 2005, 72pp., ISBN n/a.

Cineteca – Speciale, Aprile 2006: La natura non indifferente, il cinema svedese di Victor Sjöström, Cinema Documentario, Cineteca del Comune di Bologna, Ed. Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Italian, black & white ill., Bologna 2006, 84pp., ISBN n/a.

DVDs

Australian Film Commission Presentation Reel 2005. Australian Film Commission, 2-DVD set, colour, 168 min., English. A selection of projects developed or produced in 2004 with the support of the Australian Film Commission (including *Storm Boy*, restored by the National Film and Sound Archive).

Fons de Nitrats de la FilmoTeca, Volum III, Films de no-ficció (1926-1952). FilmoTeca de Catalunya / Institut Català de les Indústries Culturals, 2005. ISBN 84-393-6962-X

Free Cinema. British Film Institute, 3-DVD set, 475 min., black & white, English (optional subtitles), with booklet in English. BFIVD717

Jedda (Charles Chauvel, 1955). ScreenSound Australia / National Screen and Sound Archive. 1 DVD, color, 87 min., English, 4:3, PAL; with booklet in English.

The Jungle Woman (Frank Hurley, 1926). ScreenSound Australia / National Screen and Sound Archive, 2003. Video, black & white, tinted, 86 min., English.

Give them back their original voices!



Get the best out of "unplayable" mags and optical tracks!



The head-stack for Magnetic Film Transports features special guide-rollers and pins. Pinch rollers ensure a tight film to head contact. It becomes possible to playback even worst deformed and shrunk magnetic tracks.
For all track standards of 16mm, 17.5mm and 35mm film.

With SONDOR
you need **ONLY ONE** Reproducer
for perfect replay of all soundtracks
on shrunken and damaged films and mag-films.



Our optical heads allow controlled off-set of the lateral pick-up position and azimuth to cope with heavily shrunk optical tracks and imperfect recordings.

Available on mono and stereo whitelight as well as on reverse-scan red LED readers for 16mm and 35mm film.

The sondor OMA E film transport hosts both, the magnetic and the optical head assemblies. It is providing various electronic and mechanic features to let the damaged stock pass gently.

 **sondor**

Post Production Equipment

www.sondor.ch

Sondor AG, CH 8702 Zollikon, Switzerland, phone +41 44 397 19 00, fax +41 44 391 84 52, E-Mail: info@sondor.ch

Latest Technology from the **RTI** Group



The Safe CF8200 Ultrasonic Film Cleaning Machine The Fastest and Safest Ultrasonic Film Cleaning Machine Ever.

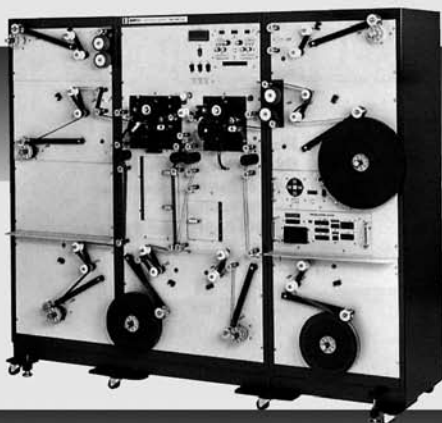
The New Emmy Award Winning CF8200 Ultrasonic Film Cleaning Machine has been specially designed for use with 3M's™ Novec™ Engineered Fluid HFE-8200. Together they achieve dramatically improved solvent performance and enhanced cleaning ability that is safe for film, the environment and for personnel.

HFE-8200 and the improved cleaning design allow a top speed of 240 fpm (66m/min) more than double the speed of previous perchloroethylene based models.

BHP Motion Picture Printers

World's Leading Manufacturer of Motion Picture Film Printers

The extensive range of model 6131 and 6127 Film Printers from BHP Inc. offer interchangeable film formats, unmatched print steadiness and fast, accurate exposure control. The 6131 range of Printers have the ability to input data from floppy disk and to adjust the light valve trim settings by half printer point steps.



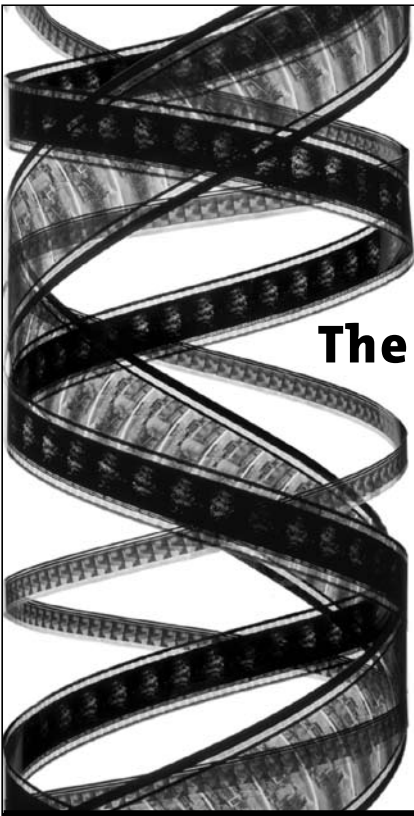
Special "-2%" Wet Printing Head for Copying Shrunken Archival Film

BHP are pleased to announce the development of a 35mm wet printing head for restoration applications. This head has been designed for use on films that have shrunk as much as 2%. With this new Head, the difference between the original film's sprocket hole spacing and that of the new film stock is cancelled out. Continuous contact printing for safety and efficiency. This Head can be fitted onto customers existing Modular Printers.

RTI (UK) / Lipsner Smith / BHP Inc. World Leaders In ...

Film Cleaning • Videotape Cleaning • Printers
Film Processors • Telecine Wetgates • Colour Analysers

For further information, please contact Mark McMullon, Chris Case or Roger Bell on
Tel: +44 1895 252191 Fax: +44 1895 274692 Email: inbox@rtiuk.co.uk Website: www.rtico.com



The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation

An International Program in Archival Training

A one-year intensive course providing prospective film archivists with a comprehensive knowledge of the theories, methods, and practices of motion picture preservation. The curriculum covers all aspects of motion picture archiving, including:

- Conservation and Storage
- Legal Issues and Copyright
- Laboratory Techniques
- Motion Picture Cataloguing
- Curatorial Work
- New Digital Technologies
- Film History
- Access to Archival Holdings

For applications and
information, please contact:

Jeffrey L. Stoiber
George Eastman House
Motion Picture Department
900 East Avenue
Rochester, NY 14607-2298

Phone: (585)271-3361 ext.333
Fax: (585)271-3970
E-mail:
selznickschool@geh.org

http://www.eastman.org/16_preserv/16_index.html

GEORGE EASTMAN HOUSE



*International Museum of
Photography and Film*

George Eastman House is a
member of FIAF, International
Federation of Film Archives





Bookshop / Librairie / Librería

Information and order form • Informations et bulletin de commande •
Informaciones y formulario de pedidos
www.fiafnet.org • info@fiafnet.org • T: +32-2-538 30 65 • F: +32-2-534 47 74

FIAP publications available from the FIAP Secretariat

Periodical Publications / Publications périodiques Journal of Film Preservation

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 FIAP Brussels. subscription 4 issues: 45€ / 2 issues: 30€ Publication semestrielle de la FIAP à Bruxelles. abonnement 4 numéros: 45€ / 2 numéros: 30€

FIAP International FilmArchive Database

Contains the International Index to Film/TV Periodicals offering in-depth coverage of the world's foremost film journals. Full citations, abstracts and subject headings for nearly 300.000 records from over 300 titles. Also includes Treasures from the Film Archives. Standing order (2 discs per annum, internet access). Networking fees are based on number of concurrent users. For more detailed information, please contact the editor: pip@fiafnet.org

Treasures from the Film Archives

Exhaustive information about the silent film holdings of film archives from around the world. Citations include original title, alternate titles, and key credits and production information for more than 35.000 films. Updated annually. Single order of 1 disc: 100€ (exclusively for individual researchers)

International Index to Film Periodicals

Published annually since 1972. Comprehensive indexing of the world's film journals. / Publication annuelle depuis 1972, contenant l'indexation de périodiques sur le cinéma. Standing order: 160€
Single order: 180€
(latest published volume): 2004, Vol. 33
Back volumes: 1982, 1983, 1986-2004 (each volume): 150€

Annual Bibliography of FIAP Members' Publications

Published annually since 1979: 11,16€ (each volume)

FIAP Directory / Annuaire FIAP

Brochure including the complete list of FIAP affiliates and Subscribers published once a year: 4.96€ / Brochure contenant la liste complète des affiliés et des souscripteurs de la FIAP publiée une fois par an: 4,96€

Books / Livres General Subjects / Ouvrages généraux

This Film is Dangerous - A Celebration of Nitrate Film

This book's 720 pages offer text by more than 100 contributors from 35 different countries, illustrated by 350 pictures from over 90 sources. Editor: Roger Smithier, Associate Editor: Catherine A. Surowiec. FIAP 2002, 720p., color illustrations, 60€

Cinema 1900-1906: An Analytical Study

Proceedings of the FIAP Symposium held at Brighton, 1978. Vol. 1 contains transcriptions of the papers. Vol. 2 contains an analytical filmography of 550 films of the period. FIAP 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. FIAP 1988, 121p., 23,55€

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. FIAP 1980, 151p., illus., 29,50€ (either French or English version)

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

FIAP yearbook published for the 50th anniversary, containing descriptions of its 78 members and observers and a historical account of its development. / Annuaire de la FIAP publié pour son 50ème anniversaire, contenant une description de ses 78 membres et observateurs et un compte-rendu historique de son développement. FIAP 1988, 203p., illus., 27,76€

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

Proceedings of the FIAP Symposium held in Lisboa, 1989. FIAP 1990, 143p., 30,99€

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€

Cataloguing - Documentation / Catalogage - Documentation

The LUMIERE Project: The European Film Archives at the Crossroads

Edited by Catherine A. Surowiec. Documents the restoration projects and initiatives of the LUMIERE Project (1991-1995), celebrating the first major pan-European film archive collaborations. With dossiers on over 100 projects, lists of films discovered by the Search for Lost Films, and numerous color frame enlargements. Essays also examine the challenges of film preservation at the brink of a new millennium, raising some vital issues along the way. Published by The LUMIERE Project, Lisbon, 1996. English. Hardcover. 264p., illus., fully indexed. 50€ + postage

Glossary of Filmographic Terms

This new version includes terms and indexes in English, French, German, Spanish, Russian, Swedish, Portuguese, Dutch, Italian, Czech, Hungarian, Bulgarian. Compiled by Jon Gartenberg. FIAP 1989, 149p., 45€

International Index to

Television Periodicals

Published from 1979 till 1990, containing TV-related periodical indexing data. / Publication annuelle de 1972 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 Periodicals. / Les listes thématiques par mot-clé reprennent les termes utilisés dans l'International Index to Film Periodicals

Subject Headings Film (7th Ed. 2001):

123p., 25€

FIAF Classification Scheme for Literature on Film and Television

by Michael Moulds. 2nd ed. revised and enlarged, ed. by Karen Jones and Michael Moulds. FIAF 1992, 49,58€

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€

Règles de catalogage 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 catalogación 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, 280p., ISBN 968-36-6741-4, 27,27€

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 1990, 101p., illus., new reprint, 30€

Programming and Access to Collections / Programmation et accès aux collections

Advanced Projection Manual

This book is designed to provide cinema engineers and projectionists with the necessary technical know-how and hands-on advice. The book, 300 pages, can be ordered on-line at www.nfi.no/projection. Editor: Norwegian Film Institute and FIAF, 300 pp., color illustrations, 55€ (hardback) Discounts for FIAF affiliates and quantity purchases.

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 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 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€

Available From Other Publishers / Autres éditeurs

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 Klauke. ISBN 0-948911-13-1 (UK), ISBN 0-8386-3696-9 (USA), 224p., illus., 49,58€

A Handbook for Film Archives

Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper, New York, 1991, 200p., 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, 169p., 23€. Available from Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai, 41, D-60596 Frankfurt A.M., 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

Image and Sound Archiving and Access: the Challenge of the Third Millennium: 5th Joint Technical Symposium

Proceedings of the 2000 JTS held in Paris, organised by CNC and CST, CD-ROM 17,70€, book 35,40€, book & CD-Rom 53,10€, available from JTS Paris 2000 C/O Archives du Film et du Dépôt légal du CNC, 7bis rue A. Turpault, F-78390 Bois d'Arcy, jts2000@cst.fr

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, Via F.S. Sprovieri 14, I-00152 Roma, Italy

Advertisement



www.nfi.no/projection

Contributors to this issue...

Ont collaboré à ce numéro...

Han participado en este número...

ANTTI ALANEN

Head of the FIAF Programming and Access to Collections Commission,
Programmer at the Finnish Film Archive (Helsinki)

MARCELA CASSINELLI

Vice-President of the Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires)

PAOLO CHERCHI USAI

Director of the National Film and Sound Archive (Canberra)

JOSÉ MANUEL COSTA

Member of the Executive Committee of the Association des Cinémathèques Européennes (ACE)

ROBERT DAUDELIN

Membre Honoraire de la FIAF, Chef de la rédaction du *Journal of Film Preservation* (Montréal)

ALFONSO DEL AMO

Miembro de la Comisión técnica de la FIAF, Titular de restauraciones y servicios técnicos de la Filmoteca Española (Madrid)

CHRISTIAN DIMITRIU

Administrateur délégué de la FIAF, membre de la rédaction du *Journal of Film Preservation* (Bruxelles)

DAVID FRANCIS

Honorary Member of FIAF (Bloomington, IN, USA)

MARIA RITA GALVÃO

Investigadora, colaboradora de la Cinemateca Brasileira en São Paulo (Campinhas)

KRISTINA JASPERS

Curator at the Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen (Berlin)

DAVID LANDOLF

Director of the Lichtspiel Theater - Bern Kinemathek (Bern)

PETER MÄNZ

Curator at the Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen (Berlin)

ERIC LE ROY

Chef du Service accès, valorisation et enrichissement des collections, Centre national de la cinématographie (Bois d'Arcy)

NWANNEKA OKONKWO

Film Librarian at the National Film Corporation of Nigeria (Jos)

MATS SKÄRSTRAND

Head of Documentation at Svenska Film Institut Kinemateket (Stockholm)

NILS WARNECKE

Curator at the Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen (Berlin)