

Fernández Escareño, Itzia, 'Por una filosofía de las imágenes en movimiento', en *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coordinadores), Historia social y cultural, Instituto Mora, México, 2005, pp.136-154.

Por una filosofía de las imágenes en movimiento

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia se desprende de una de las líneas de investigación de mis estudios de doctorado, el cual está ligado con mi trayectoria laboral y académica de los últimos seis años.* El tema del congreso interpela, en mi caso, las dos áreas fundamentales que han ocupado mi formación y mi vida profesional: la imagen y la investigación social.

Esta colaboración no es una propuesta metodológica desde las ciencias sociales para interpretar la imagen. En cambio, trata de elaborar una crítica y una reflexión conceptual e histórica acerca de las relaciones que se establecen entre la investigación en el ámbito de las ciencias sociales y la preservación de la imagen. Considero que no sólo es inviable disociar la investigación de la conservación de la imagen, sino que por el contrario es necesario reflexionar sobre las problemáticas que plantea esta relación.

* Itzia Gabriela Fernández Escareño realiza la licenciatura de sociología en la UAM-Azcapotzalco. Posteriormente estudia el posgrado (DEA) Cine, Televisión, Audiovisual en la Universidad Paris I, Panthéon-Sorbonne, en colaboración con la Universidad Paris X Nanterre. Luego forma parte de la red europea para la valorización del patrimonio audiovisual, Archimedia, en sus cursos de formación inicial, seminarios y talleres para profesionales en París, Bruselas, Boloña, Londres, Amsterdam, Utrecht, Lisboa y Berlín. Fue responsable del proyecto piloto para la catalogación integral de los acervos filmicos de la Cinoteca Nacional de México. Colabora en la programación del cine club de verano de la red EDUSAT. Ha impartido cursos de catalogación y programación en el Diplomado en Documentación Audiovisual del CETE-SEP, de historia de cine en la Escuela de Restauración y Museografía Manuel Negrete-INAH y en el Diplomado Femenino/Masculino, Cine y Género, el cual a su vez coordina para el CCC y la UAM-Azcapotzalco. Inicia el proyecto de catalogación de la colección filmica Julio Pliego para la Filmoteca de la UNAM. Ha publicado dos cuadernos de cine mudo francés e italiano en la Cinoteca Nacional y colaborado en publicaciones mexicanas como El Universal, el Diario Milenio, la revista Complot. Actualmente realiza el doctorado en Estudios Cinematográficos y del Audiovisual en la Universidad Paris 3 Sorbonne Nouvelle, bajo la dirección del historiador de cine Michel Marie. Su proyecto de tesis estudia la interpretación de películas elaboradas a partir de imágenes de archivo, en particular la producción del cineasta holandés, Peter Delpout.

ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS Y DEL AUDIOVISUAL

No me es posible descartar o ignorar el desarrollo teórico y metodológico (institucionalizado o no) de los estudios cinematográficos y del audiovisual. Éstos se definen como un área de estudio, un campo del conocimiento, donde confluyen distintos enfoques disciplinarios. Los estudios cinematográficos y del audiovisual tienen como objeto de estudio las imágenes en movimiento y/o fijas, mudas y/o sonoras, como el cine, la televisión, el video, la fotografía, entre otros. Estos se han desarrollado bajo el amparo de las ciencias sociales y mediante el bagaje de diversas disciplinas como la crítica literaria, la sociología, la historia del arte, la lingüística, el psicoanálisis, la filosofía, entre otras.¹

El estado actual de la investigación en los estudios cinematográficos y del audiovisual, permite afirmar que los enfoques históricos, estéticos, semióticos, económicos, psicológicos, sociológicos, filosóficos, entre otros, se construyen bajo presupuestos multidisciplinarios. Esta es una tendencia generalizada al interior de las ciencias sociales. Lo mismo sucede, por ejemplo, en los estudios culturales y los estudios literarios.

A escala mundial, el cine, como objeto de estudio formal ha ocupado un lugar primordial en la reflexión en torno a la imagen. Los estudios cinematográficos y del audiovisual (“the films studies”, “les études cinématographiques et de

¹ Este microuniverso de disciplinas y especializaciones está sujeto a una variedad de experiencias históricas. Los estudios de cine y del audiovisual tienen distintas tradiciones y formas de estructurarse institucionalizados o no, según la región del mundo de la que se trate. Hay una gran tradición en los países anglosajones en el marco de los programas de estudio académicos de los “cultural studies”, como rama de las escuelas de cine o incluso de forma independiente. En Europa los casos varían. En Francia existen varias facultades independientes de estudios cinematográficos, pero también una rica tradición en el estudio de la imagen en los programas de estudio de las ciencias sociales, como la semiótica, la historia, etc. En México, a diferencia de Argentina donde si están institucionalizados, en la práctica hay un desarrollo importante de la historia de cine, en esferas académicas establecidas como por ejemplo la U de G, la UNAM, la UAM, la Universidad del Estado de Morelos. Pero aún no existe ningún programa ni plan de estudios institucionalizado como tal, si bien es palpable la oferta de cursos y diplomados afines. Me refiero a las formaciones que han avalado la Filmoteca de la UNAM y la UAM en Cineteca Nacional y el CCC, en la segunda década de los años noventa.

l'audiovisuel”) están históricamente marcados por las diferentes orientaciones y tradiciones del análisis fílmico y las teorías de cine.²

A partir de los años ochenta en los estudios cinematográficos y del audiovisual³ se ha desarrollado una fuerte crítica a las relaciones entre la investigación y las fuentes documentales: las películas y los materiales no audiovisuales asociados.⁴ Esta situación se explica en el marco de la interacción contradictoria entre los diversos actores involucrados en la historia de los archivos audiovisuales y la reflexión académica en torno al cine.⁵

ARCHIVOS AUDIOVISUALES

Es relativamente reciente, aún cuando se insista en el valor histórico, social, cultural, estético, educativo del documento audiovisual, que se teorice, analice y estudie la documentación audiovisual, a partir de su referente físico y material, el cual permite o no su lectura integral.

Lo evidente no ha sido tratado como tal: una película deja de existir cuando no existe una copia susceptible de asegurar una reproducción o proyección correcta. Debido a la pérdida deliberada o por negligencia de los materiales audiovisuales y la imposibilidad de conservar toda la producción existente, se ha enfrentado una crisis endémica en la preservación de los acervos audiovisuales. Sin embargo,

² Retomo aquí las definiciones de Zavala. El **análisis fílmico** es la actividad profesional en la que se ponen en práctica estrategias para el estudio de elementos específicos de una película. Se distingue de la crítica por que no es de carácter valorativo y sintético. La crítica es una actividad profesional que principalmente ofrece información sobre la dirección, la trama, las actuaciones con el fin de emitir juicios de valor. La **teoría de cine** es una actividad profesional cuyo fin es la reflexión sistemática sobre la naturaleza del fenómeno llamado cine. Actualmente, entre las principales corrientes están las teorías: marxista, psicoanalítica, fenomenológica, deconstructiva, dialógica, feminista, narratológica, sociológica, historiográfica y de la recepción fílmica. Véase Zavala, *Permanencia*, 2000 y para una definición del estado actual de éstas consulte Aumont y Marie, *Dictionnaire*, 2001.

³ Por la noción de audiovisual hago referencia a todo documento cuyo soporte fílmico, electromagnético y/o digital que contenga imágenes fijas y/o en movimiento mudas y/o sonoras.

⁴ Véase Aumont y Marie, *Analyse*, 1988 y Aumont, et.al., *Histoire*, 1989.

⁵ Considero académica aquella reflexión que está vinculada a la red de publicaciones, investigación y docencia en instituciones de educación superior. Véase para una historia de los archivos fílmicos: Borde, *Cinémathèques*, 1988; Cherchi Ursai, *Burning passions*, 1994; Daudelin, *50 ans*, 1988; Farinelli, et.al., *Cinema Ritrovato*, 1994; Surowiec, *Lumiere*, 1996; *Audiovisual archives*, 1997; *Use*, 1996.

predomina una atmósfera (no menos contradictoria), consistente en la valorización económica de las imágenes en movimiento. Por ejemplo, la documentación audiovisual recibe una atención pública, especializada, y excepcional por parte de la política cultural dirigida al patrimonio audiovisual. Este ambiente ha propiciado la construcción de diversos discursos teóricos y filosóficos sobre la conservación de la imagen.

HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA IMÁGENES EN MOVIMIENTO

Hay otra tendencia, que paralela al carácter multidisciplinario de los estudios cinematográficos y del audiovisual, reflexiona y promueve otro enfoque disciplinario en el marco de la conservación del patrimonio audiovisual.

Ahora propongo explorar parte de la producción teórica de esta última tendencia, con el objetivo de analizar los vínculos indisolubles entre la investigación social del audiovisual y el ámbito profesional de los archivos audiovisuales.

Si bien tiene un carácter transitorio y elemental el sentido que atribuyo aquí a la construcción de una filosofía de las imágenes en movimiento, debo aclarar que se basa en las siguientes premisas:

- Por filosofía parto de la noción de un sistema de reflexión crítica sobre las cuestiones relativas al conocimiento y a la acción, sus principios y causas generales (epistemología).
- No pretendo tratar, por el momento, ni los trabajos filosóficos sobre la imagen, ni los estudios sobre el cine de esta índole (Cavell, Deleuze, Souriau, entre otros).⁶ Este es un tema más extenso y objeto de otra discusión. Si bien, aclaro, es necesario estudiar las relaciones que estos trabajos tienen con la construcción de conceptos, entre otros, como el de tiempo y espacio en la imagen.

⁶ Aumont y Marie, *Dictionnaire*, 2001, pp. 155-156.

- Por ahora sólo hago referencia a discursos relacionados con la codificación de los “principios y causas generales” para la conservación de la memoria audiovisual de la humanidad.

Esta producción discursiva es crucial por su relación con el estado actual de la preservación de la memoria audiovisual y la forma en que ésta impacta la interpretación de las imágenes que se analizan en los procesos de investigación social.⁷

En estos discursos se “somatizan” algunas de las transformaciones radicales operadas en la esfera académica, que afectan metodologías y marcos teóricos (instrumentos de análisis, conceptos, categorías, indicadores). Mientras que en los archivos audiovisuales las funciones sociales se diversifican, en medio de cambios y complejas contradicciones, lo que conlleva a la profesionalización y a la redefinición de las políticas de preservación.

Actualmente al tratar de explorar dichos discursos, los centros especializados en “documentación no audiovisual asociada” muestran en sus

⁷ Parar concretar, enuncio algunos de los dilemas que enfrenta la preservación de la memoria audiovisual y que afectan (in)directamente la lectura de la imagen.

- Los archivos audiovisuales, de tipos muy diversos, recopilan un tipo de documentación con específicas responsabilidades sociales y principios de servicio público y/o privado. Esto perfila necesariamente el tipo de prácticas orientadas a la valorización del patrimonio audiovisual.
- Los problemas de los archivos se originan en el tiempo disponible para actuar (insuficiente por la vulnerabilidad de los materiales), la economía de costos y la terrible tensión entre la preservación y el acceso (los cuales siempre conllevan riesgos).
- Los archivos audiovisuales dependen de una base tecnológica onerosa para restaurar y reproducir materiales en varios formatos en uso y desuso. Lo anterior afecta de una u otra forma contenidos y soportes de los documentos. Por ejemplo, al duplicar una película es posible modificar radicalmente una obra, su interpretación, su percepción.
- Aunque reine el optimismo en ciertos sectores por la era digital, no se ha descartado la amenaza de una catástrofe. El discurso prodigital asegura una conservación idílica de los materiales gracias a su respaldo, mientras se practica la reproducción alterada de contenidos.
- El almacenamiento y la dependencia de los archivos respecto a la infraestructura industrial (equipos, bobinas, películas, deshumidificadores, etc.) demuestra la fragilidad del patrimonio audiovisual, considerado aún deshecho industrial o material discontinuado en la práctica.

colecciones un incremento considerable de bibliografía, hemerografía y películas sobre el tema.⁸

Seleccioné cuatro documentos que me parecen emblemáticos por dos razones. Primero, por sus respectivos autores y el valor plural, polémico de los textos. Se trata de académicos, archivistas y/o especialistas reconocidos a nivel mundial como al interior de las regiones geográficas que representan.

Segundo, por que los considero indicadores no homogéneos, una “punta del iceberg” de esta producción. Se trata de discursos que comparten intenciones, pero no las mismas direcciones en torno a la reflexión de: la identidad, la imagen, las relaciones profesionales, las bases teóricas, la ética, las políticas, las prácticas de capacitación y acreditación en el ámbito de la preservación del patrimonio audiovisual y la cultura de la imagen.

Estos documentos deben ser interpretados en su contexto, por lo que propongo una lectura comentada de cada uno y datos generales de los autores bajo la forma de anexos. Luego, estos textos son los puntos de partida para tratar en los cuatro apartados enunciados, algunas de las problemáticas entre la investigación social y la imagen:

1. La interacción entre la programación, el acceso a las imágenes y la construcción de la historia (de cine en particular).
2. La codificación de una filosofía de las imágenes en movimiento, en particular para el consenso de una terminología y bagaje conceptual.
3. La reflexión en torno a la construcción de la mirada contemporánea en el siglo XX.
4. La crítica al desarrollo de una sociedad productora de imágenes pero que tiende a su respectiva destrucción.

⁸ Me refiero a la Film Library del British Film Institute (BFI) en Londres y la Bibliothèque du Film (BIFI) en París. Por documentos no audiovisuales asociados (o mejor conocidos como “non film”) hago referencia a las colecciones de documentos y materiales no filmicos o no audiovisuales, en relación a los soportes físicos, es decir las colecciones filmicas y audiovisuales. Por ejemplo: los guiones, la correspondencia, carteles, fotomontajes, vestuario, diseños, muebles, publicaciones, equipos de proyección, cámaras, entre otros.

Bajo estos parámetros, por último intento concentrarme en los retos implicados en la formación y profesionalización de los investigadores de la cultura audiovisual, lo que en mi opinión encierra una de las claves de esta discusión.

PROGRAMACIÓN Y ACCESO = HISTORIA DE CINE.

En orden cronológico, el primer texto, del exdirector de la Cinémathèque Française, Dominique Païni⁹, me parece emblemático debido a la importancia de una de las instituciones fundadoras, de la concepción moderna de un archivo de cine. Es un documento que Païni ha desarrollado enormemente a la fecha en recientes publicaciones.¹⁰ Francia tiene una política muy particular en relación a su sistema industrial cinematográfico, gracias a un complejo modelo para la producción, la distribución, la exhibición y la conservación del cine. Este sistema ha inspirado múltiples estudios, así como la política de excepción cultural europea. Païni es una voz polémica en los archivos europeos. Este documento fija su posición, durante la coyuntura del centenario del cine (1995) y en especial al interior del proyecto Palais du Cinéma Bercy, no exenta de consenso y disenso en la comunidad cinematográfica.

De su discurso se desprende una idea novedosa de la programación que se basa en la experiencia histórica de la institución. Al analizar la historia particular de los cinematecas, como de los circuitos comerciales y alternativos, festivales, cineclubes, entre otros, se podría entender la programación y el acceso como parte implícita de la historia del cine. La programación, así definida, consistiría en la asociación de los documentos audiovisuales. Da sentido a la conservación y la restauración al proporcionar el acceso integral a la comunidad de especialistas y del público en general. Los programadores son como los intérpretes, que como en la música electrónica (hip hop y tecno), montan, “samplean” bajo formas inéditas las múltiples lecturas de la documentación audiovisual.

⁹ Païni, *Conserver*, 1992. Para acceder a los datos del autor y la lectura comentada consultar el Anexo 1.

¹⁰ Païni, *Temps*, 2002.

Sin embargo, de conseguir que las obras interactúen entre ellas, bajo estos parámetros, un archivo de cine privilegia o no a cierto tipo de espectadores en función de los intereses ideológicos de los programadores. El cine considerado como objeto de arte deja al descubierto el reconocimiento implícito o explícito de las instituciones que avalan lo que socialmente se considera arte o no, es decir refleja los intereses de grupos sociales que intentan predominar.

Además un archivo de esta índole parte del supuesto de que otra institución, necesariamente otro archivo, también cumple con las funciones de recolección de la producción cinematográfica industrial y por tanto se duplican las funciones. Esto no es negativo necesariamente pues es imposible conservar toda una producción nacional, así como descartar los cambios en la apreciación histórica que sufren las películas.

TERMINOLOGÍA=CONSENSO.

El segundo texto es de Ray Edmondson¹¹ y de miembros de la AVAPIN. Es un documento único en su tipo a la fecha, el cual se anuncia descriptivo, resultado, a lo largo de cuatro años, del trabajo de un colectivo de profesionales que no hablan a título sino personal. El libro demuestra la dificultad en lograr consensos al interior de un área del conocimiento y al menos hasta hace pocos años reconocida por otras instituciones públicas y privadas. Las contradicciones de la comunidad se exponen a través de los problemas que enfrentan las asociaciones, las federaciones y los variados tipos de archivos, las generaciones de profesionales que colaboran en la preservación de la cultura audiovisual. Esta situación emana de la naturaleza propia de los medios audiovisuales, la cual difícilmente ha sido aceptada. Se han hecho analogías automáticas de los archivos audiovisuales con las disciplinas similares de recopilación de documentación. Una terminología profesional, condensada y bajo consenso permitiría compartir una base común en teoría, historia y conocimientos técnicos para una profesión que cuenta actualmente con un código de ética o deontológico, principios, paradigma,

¹¹ Edmondson, et.al., *Filosofía*,1998. Para acceder a los datos del autor y la lectura comentada consultar el Anexo 2.

métodos, normas, procedimientos, foros (publicaciones, asociaciones y profesiones), programas de estudio y acreditaciones.

Este texto pionero muestra las variantes en la codificación de los “principios y causas generales” para la conservación de la memoria audiovisual de la humanidad, es decir una “filosofía de los archivos audiovisuales”. Es la primera en su tipo, resultado de la colaboración de profesionales de los archivos y académicos en Asia, Europa, Estados Unidos y Australia.

Es difícil dejar de leer la aspiración prescriptiva del documento, mientras apenas trata lo que se refiere propiamente a una postura filosófica. Sin embargo, logra algo fructífero al definir nociones y un vocabulario que permite consensos mínimos.

MIRADA CONTEMPORÁNEA=COLECCIONAR LO INVISIBLE

El tercer discurso se encuentra en soporte audiovisual, se trata de la película *The Time Machine. Reflections on 100 Years of Image Culture* (1996), de Peter Delpout.¹²

Me parece crucial este documento audiovisual por que muestra parte del tipo de trabajo que se ha desarrollado en el Nederlandse Filmmuseum, que considero junto con la Cineteca Comunale di Bologna, entre otros archivos, a la vanguardia de la conservación y restauración del cine. En particular, las problemáticas expuestas y la reflexión de 100 años de cultura de imágenes en movimiento, detectan como los investigadores sociales, cineastas y archivistas cada vez se confunden más en sus funciones.

La película es vital en su propuesta filosófica y en lo que concierne a las problemáticas que enfrenta la investigación social y el estudio de la cultura de la imagen, en particular para comprender la construcción de la mirada en el siglo XX. Deja al descubierto como las nociones del tiempo y el espacio se construyen bajos parámetros distintos con una tendencia homogénea y globalizadora. La sociedad

¹² Delpout, Peter, *The Time Machine Reflections on 100 Years of Image Culture*, Países Bajos, Nederlandse Filmmuseum y VPROTV, 1996, 165 minutos. Para acceder a los datos del autor y la lectura comentada consultar el Anexo 3.

se vuelve una consumidora insaciable de imágenes, las colecciona. La pluralidad de las colecciones audiovisuales citadas (la colección particular de Kahn, el cine familiar húngaro, los fragmentos reciclados, el pietaje televisivo rumano, holandés) posibilitan interpretar las imágenes gracias a la calidad de sus soportes físicos, sus condiciones de producción, y formas de reutilización (inéditas y que trascienden sus usos primarios). Historiadores, sociólogos, cineastas, historiadores, artistas, documentalistas se confunden en sus funciones y roles por las distintas formas en que dan tratamiento a las imágenes. Estos especialistas se convierten en programadores (in)voluntarios que convocan a una “danza” de asociaciones de imágenes en movimiento. La distribución mundial de imágenes provoca consecuencias irreversibles en la forma en que se concibe el espacio, el tiempo, el cuerpo, el universo. La película resalta una tendencia en la cual el individuo “real” no es considerado tal, sino existe una imagen. Da la impresión que el “ojo humano” desea controlar todo y que lo invisible, lo que no tiene un rastro en imágenes, no existiera.

PRODUCCIÓN DE IMÁGENES=DESTRUCCIÓN DE IMÁGENES

Finalmente el cuarto texto es de Paolo Cherchi Usai.¹³ Este libro se concentra en una discusión presente ya en la obra del autor.¹⁴ Cuenta con dos textos suplementarios, que confrontan la provocadora hipótesis que encierra el texto: la historia de cine no existe. El prólogo es de un cineasta destacado en la militancia por la conservación del cine, Martin Scorsese. Y al final hay una crítica (bajo la forma de reporte al editor) con tintes alarmantes y polémicos. El libro está calificado como un tratado metafísico acerca de las propiedades físicas del cine. Documento que se propone polémico no deja de reflejar las experiencias históricas en las que se inspira, es decir las que conciernen a las tradiciones del horizonte anglosajón. Sin embargo, me parece que es el primer texto que tiene una toma de posición epistemológica explícita y que construye una postura

¹³ Cherchi Usai, *Death*, 2001. Para acceder a los datos del autor y la lectura comentada consultar el Anexo 4.

¹⁴ Me refiero a *Burning Passions*, y cuya actualización está en Cherchi Usai, *Silent*, 2000.

filosófica por lo tanto que critica las contradicciones de una sociedad que produce imágenes, las colecciona, las consume, para luego destruirlas irracionalmente o racionalmente. En particular, la historia de cine y la conservación de la era digital son criticadas como parte de los discursos basados en dicha destrucción.

CUERPO TEÓRICO

Estas cuatro producciones teóricas conllevan a la delimitación de varios aspectos o rubros que componen lo que llamo una filosofía de la imágenes en movimiento. La columna vertebral de cualquier disciplina es su bagaje conceptual. Aunque existen divergencias evidentes en estos discursos, éstos hacen uso y construcción de conceptos, nociones, definiciones, vocabulario, es decir de una terminología de aspiración común. Estos textos forman parte de un microuniverso en el cual si bien persiste el disenso, destacan ciertos rubros. Enuncio algunas cuestiones fundamentales de éstos y aventuro algunas definiciones.

PATRIMONIO AUDIOVISUAL

El patrimonio audiovisual no es sólo la totalidad de bienes de una región, nación o de la humanidad, sino una parte integral de los imaginarios sociales. Éste consiste en los medios audiovisuales que nos posibilitan la comprensión e interpretación de nuestras identidades. El patrimonio audiovisual es parte de la memoria colectiva, de nuestra herencia cultural.

Podemos entonces clasificar el patrimonio audiovisual en aquel que se encuentra en soporte audiovisual y el que no, el cual llamo no audiovisual asociado (por ejemplo para el cine se nomina no fílmico o “non-film”). Las variantes en el patrimonio audiovisual se dan en función del espacio (regional, nacional); el tiempo (período, por ejemplo el cine mudo, la década de los años treinta); la especialización temática (cine documental, experimental); y el tipo de colección y/o fondo.

VALORIZACIÓN

La noción de valorización del patrimonio audiovisual trasciende la noción de explotación económica y comprende la estimación y la reevaluación cultural simultáneamente. Para la valorización del patrimonio audiovisual se han fijado históricamente tres ejes de trabajo fundamentales, los cuales son indisociables unos de otros: la conservación, la restauración y la programación y/o acceso.

ARCHIVO AUDIOVISUAL

El concepto de archivo de imágenes en movimiento ha estado sujeto a diversos procesos históricos. Los primeros en su tipo aparecieron desde los inicios del cine, hace más de un siglo, y se identifican como tales a partir de los años treinta en algunos países de Norteamérica y Europa. Tienen un crecimiento sostenido hasta los años cincuenta y una expansión posterior hasta nuestros días a nivel mundial. Aunque se tienda a utilizar terminología como videoteca, cineteca, museo y las acepciones modernas de banco o reserva, es inexacto llamar así a un archivo audiovisual. Hay tres nociones básicas de archivo audiovisual:

- 1) edificio de depósito o almacén de acervos.
- 2) la institución como tal.
- 3) los documentos conservados en función de su uso y valor.

El concepto moderno se expone por primera vez en la propuesta que hace el camarógrafo polaco Boleslaw Matuszewski.¹⁵ Hoy la noción de archivo audiovisual se asocia a la conservación de imágenes en movimiento las cuales abarcan video, televisión, cine, multimedia y grabaciones sonoras. La consolidación de la televisión en los años cincuenta y del video en los setenta ha hecho reconsiderar las funciones de los archivos.

Por archivo de imágenes en movimiento se comprende así a la institución que se hace cargo de la conservación y la catalogación de determinados tipos de colecciones y documentación audiovisual y no audiovisual asociada. Dependiendo

¹⁵Matuszewski, "Une nouvelle source de l'histoire", en Le Figaro París, 25 de marzo de 1898. (Este artículo está traducido al español en Margarita Orellana, *Imágenes del pasado*, México, CUEC, s/f).

de su figura legal se hace cargo de la producción nacional y/o de aquella que custodie bajo licencia pública.

Una clasificación básica de los archivos audiovisuales abarca diferentes modelos, tipos e intereses institucionales, lo que demuestra como cada organización es única, no sólo por la singularidad de sus colecciones a propósito de sus acervos (nunca idénticos aún en el caso de tener los mismos títulos): archivos de radiodifusión; archivos de programación; museos audiovisuales; archivos audiovisuales nacionales; archivos universitarios y académicos; archivos temáticos y especializados; archivos de estudios; archivos regionales, de ciudades y municipios; grandes colecciones.¹⁶

HISTORIA DE LAS INSTITUCIONES

La herencia audiovisual mundial ha estado bajo la responsabilidad de las instituciones ligadas a esta valorización indirecta o directamente: la industria audiovisual (producción, distribución y exhibición), las universidades, los laboratorios y los archivos del sector público y privado de diversas instituciones. Por diversas razones históricas estas instituciones contienen acervos audiovisuales (dependencias públicas, museos, empresas, entre otras). A la vez, han sido creados archivos audiovisuales ex profeso en algunos países, los cuales se fueron convirtiendo en las instancias legales y legítimas para la conservación de los acervos audiovisuales; aunque en la realidad no suceda necesariamente así. De ahí que se desprendan una infinidad de tipos de archivos, con una serie de variantes particulares en cada experiencia regional y nacional a lo largo de la historia. Los archivos se han reunido en federaciones, asociaciones (Federación Internacional de Archivos Fílmicos, Federación Internacional de Archivos de Televisión, American Moving Image Archivists, entre otras).¹⁷

¹⁶ Edmondson, “Sección B Definición y tipología”, 1998, pp.13-15.

¹⁷ Ibid., “Apéndice 7”.

PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN

La preservación se define como el conjunto de actividades encaminadas a asegurar la posibilidad de acceso permanente, con mínima pérdida del contenido audiovisual y las características esenciales de la obra de que se trate. Esta abarca el acceso a las colecciones, el examen, la conservación, la reparación, la restauración, el copiado, la vigilancia, los sistemas de administración de colecciones, los entornos y métodos de almacenamiento.

La conservación se ocupa en principio del estado físico de los acervos. En cualquier política de conservación debe considerarse la prevención de un desastre (incendio, atentado, etc.) y el envejecimiento de los materiales. Si bien hay prioridades en la salvaguarda del patrimonio, la tendencia ideal está en no discriminar ninguna índole de documentación. Por ejemplo, es inviable discriminar el cine mudo ya que sólo el 10% a nivel mundial sobrevive; o el cine comercial por su carácter testimonial e ideológico.

Hasta la fecha, en la mayoría de los archivos, la prioridad mayor en la salvaguarda es el país de producción. Luego vienen otras prioridades no menos importantes: los géneros marginados (documental, experimental, entre otros); la duración (cortometraje); el formato (por ejemplo, 8mm, 16mm, 75 mm están en desuso).

Aún con mayor urgencia son prioridad los materiales en condiciones vulnerables, como el que se encuentra en soporte nitrato, el cine de los años 10 a los 50 y el cine con distribución fuera de los circuitos comerciales. Si se llegará a evaluar el estado de conservación del cine reciente (años 80 y 90) se evidenciaría como no se está sistemáticamente conservando. Es urgente una política integral que abarque todos los períodos. Hay una emergencia lo mismo frente al explosivo nitrato que ante el síndrome de vinagre, el viraje del color, los trastornos en las emulsiones de los soportes incluso vigentes.

RESTAURACIÓN

Restaurar no es sólo copiar una obra, sino recrear, repetir, su experiencia a partir de la reconstitución idónea y posible del texto. Para esta labor es indispensable un trabajo multidisciplinario. Lo mismo están involucradas la

fotoquímica, la historia, la edición e incluso los aspectos jurídicos, como por ejemplo, los derechos de autor. Los documentos cinematográficos se producen en determinadas circunstancias históricas, económico industriales, tecnológicas, creativas y artísticas. Es un reto recrearlas en circunstancias al menos similares o próximas a las originales del documento. Estas características son las que otorgan al documento su valor. De estas dimensiones se deja registro y referencia cuando se interviene la obra (primera y segunda historicidad, registro de intervención, recepción en su momento histórico de producción y momento de restauración).

PROGRAMACIÓN Y ACCESO

La demanda de usuarios cada vez más plurales y complejos, en el mercado audiovisual, ha generado una dinámica de servicios de reproducción y copiado de los materiales para su reevaluación cultural y/o reexplotación comercial. Esto ha posibilitado una inversión financiera mayor que no va necesariamente de la mano con el cumplimiento de las funciones de conservación y restauración.

Así se han trastocado en principio las funciones tradicionales de los archivos, principalmente en el caso de los públicos y estatales. Sin embargo, se abre simultáneamente un panorama de posibilidades de beneficio financiero, reembolso de costos de inversión, con formas inéditas de autofinanciamiento para las funciones propias de los archivos.

El archivo no es sólo un recopilador sino también un productor latente o activo. Cito dos casos representativos por sus producciones, el del Nederlandse Filmmuseum, y el de la Filmoteca de la UNAM.

Esta tendencia está inmersa en contradicciones que por un lado muestran una vulnerable estructura legal y de organización a escala nacional y mundial y del otro un perfil profesional muy inmaduro. Tan sólo existen desde 1980 las recomendaciones de UNESCO y aún en las leyes de cinematografía nacionales no están reflejadas o claras, sí es que existen. La actual ley de cinematografía mexicana sigue padeciendo de estos problemas. Sólo se especifica que RTC entregará una copia nueva en la figura de depósito legal a la Cineteca Nacional.

Los negativos son más importantes que una copia nueva, así como las condiciones de custodia.

CUESTIONES JURÍDICAS (DERECHOS DE AUTOR)

Hay una tarea trascendental para los archivos audiovisuales: la revisión de las legislaciones nacionales en el marco de la globalización económica y cultural. En particular, regular la política del depósito legal es indispensable tanto como las características de la inversión pública y privada en el sector audiovisual, en especial en lo que compete al patrimonio.

En buena medida la actitud hostil, de desconfianza, el secreto y la clandestinidad en el medio de la conservación audiovisual están relacionados con las carencias de una política cultural integral y del diseño y operación de una legislación audiovisual. La prioridad no es sólo proteger a los miembros de la comunidad audiovisual del mercado negro y la piratería sino la preservación integral del patrimonio audiovisual más allá de su posible explotación económica.

Por lo anterior, una de las labores fundamentales de un archivo fílmico es la catalogación integral de los acervos. Las reglas (FIAF) incluyen la identificación de los derechos de explotación así como la protección de los derechos de autor. La catalogación es una actividad costosa y especializada pero necesaria por su calidad como herramienta de acceso a las colecciones. Es la única vía para la toma de decisiones responsable de las medidas de conservación y restauración.

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

RECURSOS MATERIALES Y TECNOLOGÍA

Si partimos de la premisa de que el cine debe ser salvaguardado en soporte fílmico, como cualquier otra obra audiovisual, el funcionamiento de los archivos audiovisuales genera altos costos en materiales, maquinaria de reproducción y/o proyección, capacitación de personal, condiciones de almacenamiento (humedad y temperatura) y tecnología.

RECURSOS HUMANOS

La capacitación de los recursos humanos en los archivos audiovisuales ha sido producto de la improvisación, la experiencia y la práctica. El mayor síntoma de esta situación se localiza en dos fenómenos:

- 1) la carencia de identidad y reconocimientos profesionales claros (a diferencia de las profesiones ligadas a la recopilación de datos como la bibliotecología, biblioteconomía, archivología, museología), en especial frente a las autoridades estatales, las industrias y la comunidad audiovisual.
- 2) La falta de estudios académicos superiores y cursos oficiales de capacitación para profesionales.

Las profesiones ligadas a los archivos profesionales delatan una pluralidad y diversidad internas por la naturaleza misma de los acervos audiovisuales. En la historia de los archivos, las profesiones vinculadas a los archivos en general provienen de la historia, la química, la ingeniería, la producción cinematográfica, la biblioteconomía, entre otras.

Las diferencias con las disciplinas ligadas a la recopilación de la documentación tradicional se ahondan por la ineficacia de la terminología utilizada. Efectivamente, las técnicas de catalogación del Comité audiovisual de IFLA (Asociación de Bibliotecas) han servido de base para el impulso de la documentación audiovisual. Sin embargo, no es operativo, por ejemplo, que se siga considerando al audiovisual un no libro, un documento especial.

FORMACIÓN

Para gestionar un archivo audiovisual, se requiere de una síntesis de las disciplinas involucradas en la creación de una colección, conservación de fondos y mecanismos de acceso para los usuarios.

Para la formación de fondos audiovisuales (selección, depósito legal y/o voluntario, compras, donaciones, servicios de almacenamiento, sistemas de verificación y de acceso) se necesita un perfil profesional que integre eficazmente aspectos jurídicos, sociales, científicos, tecnológicos, históricos, entre otros.

Es decir que se necesitan competencias en el ámbito de la administración, la gestión, técnicos, de promoción, jurídicos, museográficos. La catalogación es el eje central para conocer los acervos, más allá del inventario físico. Se requiere en esta actividad de un alto nivel y desempeño profesional para calificar imagen. Las capacidades indispensables no son únicamente técnicas sino una combinación de éstas, bajo criterios multidisciplinarios.

Hasta hace poco para la formación sólo había cursos de verano (FIAF) y otros aislados e irregulares. Ahora existe una formación universitaria creciente y regular pero de marcado carácter elitista y concentrada en el norte del mundo.

Nuevos foros surgen para ocuparse de los intereses de estos profesionales. Los estímulos de la profesión se basan en un trabajo apasionante y el prestigio de ser pioneros, pero persiste la incertidumbre laboral, un escaso ascenso y una carrera sin diversificación y seguridad necesariamente.¹⁸

Para la legitimidad y reconocimiento de la profesión habrá no sólo que cambiar la terminología. Al mismo tiempo es vital desarrollar códigos legales y éticos en lo que respecta a: derechos de autor; el trato con donantes; la relación con las instituciones, el público, los fondos; la conducta y los valores profesionales.

FORMACIÓN=PROFESIONALIZACIÓN

En México, existen dos archivos audiovisuales nacionales: uno universitario, la Filmoteca de la UNAM de la Dirección general de Actividades Cinematográficas y el del estado mexicano, la Cineteca Nacional. Simultáneamente se han desarrollado archivos de instituciones como el del IMCINE, el etnográfico del Instituto Nacional Indigenista, los regionales (universitarios y estatales) en Monterrey, Durango, Veracruz y los privados como el Toscano, entre otros.¹⁹

Europa y América del Norte destacan en su infraestructura profesional para la preservación y acceso a la documentación audiovisual. Los números alarman: para América Latina y el Caribe el informe estadístico a nivel mundial de la FIAF

¹⁸ Ibid. "Apartado C La profesión".

¹⁹ Ver ponencia de Itzia Fernández en las Memorias de la Reunión Internacional de Patrimonio Cultural, organizada por el sindicato del INAH, en octubre de 2000. Presentada en la Mesa de Propuestas.

(1995) reporta 302 profesionales en el ámbito de los archivos, de los cuales sólo 61 son considerados conservadores y técnicos.²⁰

Sin continuidad, en México, hay una reciente formación para la documentación audiovisual, en talleres y seminarios aislados de distintas instituciones. Destaco la experiencia del CETE-SEP bajo la modalidad de diplomado. También hay una área de concentración, bajo la forma de taller, de conservación fotográfica en la Escuela de Museografía y Restauración del INAH.

ACADÉMICOS

Tradicionalmente los investigadores estaban parcialmente relacionados con los archivos. Ha sido necesario en la investigación y la docencia un conocimiento mínimo del funcionamiento del archivo, padeciendo o gozando índices, catálogos, guías, ficheros, bases de datos, colecciones de hemerografía, bibliografía y el acceso al contenido de los materiales fílmicos y consulta de los no audiovisuales asociados.

La informática, como nunca antes, posibilita a los usuarios a participar activamente gracias a la automatización de los servicios. De lo anterior se desprenden una serie de beneficios y ahorro en tiempo e inversión para el personal del archivo; el cual que se puede ocupar en otras tareas urgentes de preservación.

Está dinámica ha transformado radicalmente el tipo de servicios del archivo en algunos casos. Por ejemplo, la explotación económica de la documentación audiovisual obliga a los usuarios a pagar por los servicios tradicionalmente gratuitos en otras formas de documentación. Es urgente regular el acceso y costos en función del perfil del usuario. Entre los usuarios se cuentan con cadenas de televisión privadas y/o públicas, estudiantes de nivel medio básico a postgrado, estudiantes de cine, docentes, pedagogos, entre otros.

Los académicos seguirán siendo sin duda colaboradores interdisciplinarios de los archivos audiovisuales y a la vez necesarios reproductores de su consulta a través de la docencia y la investigación. Sin embargo hablar de académicos

²⁰ Aubert; et.al., 1995.

especializados en la gestión de archivos audiovisuales es tocar otro tema: el de la profesionalización de una nueva disciplina.

Algunos investigadores no se han quedado pasivos frente a estas tendencias y se han convertido en una suerte de interfase, transformándose en documentalistas más preparados y especializados y cercanos al perfil profesional que requiere un archivo audiovisual.

Sin embargo, no podemos perder de vista a las generaciones de trabajadores entrenados en la práctica, sin acreditaciones que les reconozcan como calificados. Su experiencia laboral se pierde muchas veces en el anonimato, con una falta grave de estímulos y reconocimiento laboral. Las carreras sindicales en el sector público mexicano han marcado la historia de estos trabajadores, quienes han burocratizado su desempeño a cambio de una remuneración relativamente estable con derechos y prestaciones mínimos, lo que más bien les permite hacer frente al desempleo y las crisis económicas. Tal vez las frecuentes descalificaciones contra los trabajadores de los archivos de parte de algunos investigadores se explique en principio por esta situación.

Constato que han sido burócratas de diferentes horizontes profesionales (cineastas, historiadores, funcionarios) los que han dictado los parámetros de organización, normatividad laboral de los archivos. Sin embargo, también existen diversos sectores de académicos e intelectuales que han colaborado eventualmente en la generación de los servicios de los archivos públicos y privados, así como para editar programas audiovisuales y publicaciones.²¹

Los investigadores en México que desarrollan la docencia y la investigación de cine se han concentrado en torno a la historia y en segundo plano, a la teoría y el análisis del cine. El gran número de estudios de historiografía y crítica de cine siguen enfrentando carencias de documentación audiovisual calificada, catalogada, en acceso público.²² A esta situación se suma la incipiente creación

²¹ Junto a una historia pendiente de la crítica y el análisis del cine en México anoto una línea de investigación: la relación de los investigadores, docentes y críticos en la conformación de los archivos audiovisuales en México.

²² Para tener un panorama de la historia del cine mexicano, la investigación y los estudios de cine en México véase Burton, J., et.al. (comp.), *Horizontes*, 1998.

de programas formales de estudios de cine y audiovisual a nivel de educación superior; los cuales no incluyen aún la valorización del patrimonio audiovisual.

CONCLUSIÓN

Es necesario para los archivos audiovisuales en México concentrarse en la discusión y puesta en escena de las funciones propias que les dan sentido, identidad y por tanto legitimidad institucional. Es urgente generar un marco legal y eficaz, desarrollar una formación integral y regular para las nuevas generaciones, rescatando a la vez la experiencia y conocimientos de esos académicos, conservadores y técnicos involucrados en salvaguardar el patrimonio audiovisual.

Belleville, 14 de febrero de 2003.

Itzia Fernández Escareño

SIGLAS

- AVAPIN: Red sobre la Filosofía de los Archivos Audiovisuales.
- BFI: British Film Institute.
- BIFI: Bibliothèque du Film.
- CCC: Centro de Capacitación Cinematográfica.
- CETE - SEP: Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa-Secretaría de Educación Pública.
- DEA: Diploma de Estudios a profundidad.
- EDUSAT: Red satélite de la SEP.
- FIAF: Federación Internacional de Archivos Fílmicos.
- INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- U de G: Universidad de Guadalajara.
- UAM: Universidad Autónoma Metropolitana.
- UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México.

HEMEROGRAFIA

- Le Figaro, París.
- Courrier de l'UNESCO, París.

PELICULAS

- Delpout, Peter, *The Time Machine Reflections on 100 Years of Image Culture*, Nederlandse Filmmuseum VPROTV, Países Bajos, 1996, 165 minutos.

TRABAJO DE LA RED

- <http://www.unesco.org/webworld/publications/philos/philos2.htm>
- <http://evora.omega.it/~demos/faol/gamma/activities.htm#>
- http://www.filmmuseum.nl/index_eng.html

BIBLIOGRAFIA

- Aubert, Michelle, (coord.), *FIAF Statistical Survey: 1995*,. Bruxelles, FIAF, 1995.
- *Audiovisual archives: a practical reader*, general information programme and París, Unisist/Unesco, 1997.
- Aumont, Jacques et Michel Marie, *L'analyse des films*, París, Nathan Université, 1988.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Nathan/Vuef, 2001.
- Aumont, Jacques, A. Gaudreault y M. Marie (coord.), et.al., *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, París, Publications de la Sorbonne, 1989.
- Borde, Raymond, *Les Cinémathèques*, París, Ramsay, 1988.
- Burton Julianne, Angel Miquel y Patricia Torres (comp.), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, México, Universidad de Guadalajara/Imcine, 1998.

- Costa, José Manuel, “The European Lumière Project” en Surowiec, Catherine (ed.), *The Lumiere Project, The European Film Archives at the crossroads*, Lisboa, 1996.
- Cherchi Usai, Paolo, *Burning passions*, Londres, BFI, 1994.
- Cherchi Usai, Paolo, *The death of cinema, Cultural memory and the digital Dark Age*, Londres, BFI, 2001.
- Cherchi Usai, Paolo, *Silent cinema an introduction*, Londres, BFI, 2000.
- Daudelin, Robert, *50 ans d’archives du film*, Bruselas, FIAF, 1988.
- Edmondson, Ray, et.al., *Una filosofía de los archivos audiovisuales*, París, Programa general de Información y Unisist - ONU para la Educación la Ciencia y la Cultura, 1998.
- Farinelli, Gian Luca y Nicola Mazzanti, *Il Cinema Ritrovato, teoria e Metodologia del Restauro cinematografico*, Boloña, Grafis Edizioni, 1994.
- Mazzanti, Nicola, *Use of new technologies applied to film restoration: technical and ethical problems*, Gamma group/Caleidoscopio, 1996.
- Païni, Dominique, *Conserver, montrer*, París, De Partis Pris/Editions Yellow Now, 1992.
- Païni, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, París, Cahiers du cinéma, 2002.
- Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2ª. Edición, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1

Païni, Dominique, *Conserver, montrer*, Paris, De Partis Pris/Ediciones Yellow Now, 1992.

Sobre el autor:

Dominique Païni (París, 1946). Crítico de cine (Art Press, Cahiers du Cinéma), productor y distribuidor independiente (Garrel, Straub, Berto), programador y animador (Studio 43), responsable de producciones audiovisuales y cinematográficas del Musée du Louvre (1988-1991). Fue director de la Cinémathèque Française. Actualmente colabora en el Centro Georges Pompidou.

Lectura comentada:

El autor se asume como heredero del mítico fundador Henri Langlois de la Cinémathèque Française. Para Païni las misiones de un museo de cine se definen en las siguientes acciones: adquirir, conservar, seleccionar, escoger, mostrar, comentar, enseñar.

La noción de museo, dice, se inspira de los proyectos educativos republicanos y lo él que llama una filosofía sensualista. Así define dos principios constitutivos del museo: la construcción de un discurso y la separación de los objetos de su función inicial. Para Païni se pretende reescribir la historia. La visión del cine encarna otra forma de lectura y conservar es un sinónimo de la enseñanza para formar gustos, preservar referencias y modelos necesarios para la práctica y difusión de las artes, del saber hacer.

Païni define así las dos vocaciones mayores de un museo de cine. Primera, la creación de un espacio y tiempo específicos para una mirada productora de placer estético. Segunda, la puesta en marcha de las condiciones necesarias para la investigación, el estudio y la transformación de esta mirada.

El autor defiende al cine como arte y está por la autonomía de sus componentes industriales y comerciales. Esto conlleva a una reflexión sobre la historia del cine y las obras cinematográficas. Critica la tendencia de considerar un museo de cine como una casa de cultura en detrimento de su misión de conservar y enseñar.

El autor apunta los dos elementos que en Francia impiden desarrollar esta noción de museo de cine. Por un lado, se encuentra la cinefilia que desde sus orígenes ha sido reacia a lo "culto". Está ha sido canalizada a través de la crítica periodística antiacadémica de la postguerra (Cahiers du Cinéma, André Bazin) y las programaciones de la Semaine de la Critique de Cannes, los festivales de cine

en Pesaro y Rotterdam. La crítica que hace se centra en el carácter excluyente de la cinefilia, ya que ésta ha tendido a ser una cultura que se aísla en sí misma. El segundo elemento, es común a todo archivo audiovisual, es el problema del tiempo de los materiales cinematográficos. El autor se cuestiona sobre como pasar del “guardar todo” al “mostrar todo”, es decir se trate de obras reconocidas o no, al fin y al cabo parte de la historia de la mirada humana.

Païni considera que Langlois marcó estos lineamientos en su dinámica como coleccionista y programador, lo que lo convirtió en un artista y cinéfilo. Enumera una serie de ejemplos para apoyar este argumento (Marcel Duchamp, John Cage, Pierre Boulez y Roland Barthes). Así defiende una concepción no tecnológica, ni evolucionista de la historia del cine. Païni parte del supuesto de poner a interactuar, trabajar a las obras. Así cita *Histoire(s) du cinéma* de Jean Luc Godard, como el ejemplo de programas que asocian, crean las obras.

El autor recuerda que Langlois partió de la noción de que una colección no puede llevar el todo en su concepción y que la idea de una selección previa, niega la posibilidad ulterior de escoger. Aquí Païni resalta las particularidades de la Cinémathèque Française, tomando en cuenta, que ha sido una institución no del todo estatal, ni oficial, con una administración mixta y un público cinéfilo exigente.

Para Païni es definitoria la programación, ya que ésta puede dramatizar, no una anécdota fílmica, sino la misma historia de cine. Se opone al museo de catálogo y propone un museo del imaginario. Invita a pasar de la acumulación, el inventario, a la confrontación, a la evaluación. Para Païni la consulta está en contra de la programación.

Reflexiona en torno a la significación metafísica entre el filme y el espectador o visitante del museo. No deja de observar que sin conservación no hay memoria posible y menos enseñanza. El autor hace una crítica a la situación de la historia de cine en Francia en las universidades, el ejercicio periodístico, la programación en las salas de arte y ensayo.

Promueve que los programadores sean reconocidos como profesionales y que su formación esté relacionada con la crítica, la cineteca, la universidad y la investigación. Le parece fascinante la obra que logra un equilibrio entre la

investigación documental y los trazos de las grandes líneas estéticas. Sin embargo, critica una historia de cine basada en estilos, perezosa y estrictamente cinéfila. Promueve una historia del “gusto”. Pero se distancia de la tendencias de una historia monumentalista y de anticuario. Propone una historia crítica donde la noción de monumento, sin excesos, parta de la noción de instrumento y soporte de la memoria.

Païni especifica que la programación de cine se posibilita gracias a las proyecciones, las comparaciones, así el cine que se “expone” se impone de otra forma al espectador.

Afirma que J. L. Godard logra en su “extraire, ralentir, répéter” explotar al máximo este fenómeno. Asimismo, asevera que estudios como los de Gombrich, ponen en evidencia esta relación entre la mirada y la imagen pensada; como por ejemplo en la pintura y la foto.

El rol del museo es evidenciar la diversidad estilística, el horizonte histórico común de la producción de determinada película. Así una película importante lo será siempre a partir de las otras.

El video es un dispositivo educativo de análisis que demuestra la imposibilidad en tiempo real de comparar una secuencia con otra, aunque se hagan intentos desde que existe el cine.

El autor no pierde de vista que el objeto de arte contiene una intencionalidad y un status conferido por la institución. Así concluye que más que conservar y mostrar, el rol de la cineteca es el de interpretar las películas. Esto trae consecuencias contradictorias en relación con la propiedad industrial del cine. Finalmente remarca la importancia del proyecto Palais du Cinéma tiene, el territorio virgen de los archivos “non film”, de la formación profesional en el desarrollo de esta empresa, así como insiste en reunir en federaciones las instituciones hermanas de Francia.

ANEXO 2

Edmondson, Ray y de miembros de la AVAPIN, *Una filosofía de los archivos audiovisuales*, París, Programa general de Información y UNISIST ONU para la Educación la Ciencia y la Cultura, 1998.

Sobre el autor:

Ray Edmondson es bibliotecólogo de formación, colabora para el Archivo del Pacífico Australiano. Ha estado a la cabeza de este proyecto y de la AVAPIN, una red no oficial de archivistas que elabora filosofía de los archivos audiovisuales desde 1994. Para conocer los antecedentes tan plurales de los autores y el elaborado proceso de este texto ver el prefacio, los apartados III y IV, la sección A y la Introducción (pp. 1-3).

Lectura comentada:

El manual está dividido en cinco apartados con sus respectivos apéndices. El libro plantea la necesidad y la problemática que implica producir una filosofía de los archivos audiovisuales. Destaca la innovación de esta publicación en el medio de la preservación. El texto pionero propone construir la noción central de archivo audiovisual para luego definir una tipología de archivos, la especificidad de los medios audiovisuales, así como de la industria audiovisual, de la profesión (principios, capacidades, formación y relación con otras profesiones). Describe el nivel de construcción del código de ética en el medio de los archivos audiovisuales (general, institucional e individual).

ANEXO 3

Delpeut, Peter, *The Time Machine Reflections on 100 Years of Image Culture*, Nederlandse Filmmuseum VPROTV, Países Bajos, 1996, 165 minutos.

Sobre el autor:

Peter Delpeut (1956). Cineasta holandés, hizo estudios de filosofía y de teoría del cine de 1976 a 1980. De 1980 a 1988 fue estudiante de la Dutch Film and TV Academy. De 1982 a 1988 fue editor de la revista especializada en cine y

televisión “Skrien” y trabajó para el Nederlandse Filmmuseum como programador y directivo. Desde 1995 se dedica principalmente a la realización. Ha publicado en 1997 la colección de ensayos “Cinéma perdu”, la novela en 1998 “Felice... Felice...” y el ensayo de viaje en 1999 “Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw”.

Filmografía

- Del peut, Peter y Mart Dominicus, *Go West, Young Man!*, Países Bajos, 2003.
- Del peut, Peter, *In Loving Memory*, Países Bajos, 2001, 50 minutos.
- Del peut, Peter, *Schatkamer Rijksmuseum*, Países Bajos, 2000, 50 minutos.
- Del peut, Peter, *Diva Dolorosa*, Países Bajos, 1999, 75 minutos.
- Del peut, Peter, *Felice... Felice...*, Países Bajos, 1998, 100 minutos.
- Del peut, Peter, *Cinéma Perdu*, Países Bajos, 1995, 40 volúmenes para la serie de televisión con pietaje de archivo (1895-1925), ca., 10 minutos cada uno.
- Del peut, Peter, *E Pur Si Muove*, Países Bajos, 1993, 7 minutos.
- Del peut, Peter, *Forbidden Quest*, Países Bajos, 1993, 74 minutos.
- Honigmann, Heddy, *Metaal en melancholie*, 1993, coescrita y coproducida por Peter Del peut, Países Bajos, 80 minutos.
- Del peut, Peter, *Lyrisch Nitraat*, Países Bajos, 1990, 50 minutos
- Del peut, Peter (correal.) por, *Ghatak*, Países Bajos, 1989, 30 minutos.
- Del peut, Peter, (correal.) *Pierrot Lunaire*, Países Bajos, 1988, 30 minutos.
- Del peut, Peter, *Trouble ahead*, Países Bajos, 1987, 10 minutos.
- Del peut, Peter, *Toreador in Hollywood, Budd Boetticher*, Países Bajos, 1987, 25 minutos.
- Del peut, Peter, *Stravers*, Países Bajos, 1986, 60 minutos.
- Del peut, Peter, *Emma Zunz*, Países Bajos, 1984, Nederlandse Film en Televisieacademie, 30 minutos.

Compilaciones para los programas del Nederlandse Filmmuseum

- Compiladas por José Teunissen, Stefan Ram y Peter Delpout, *MODE IN BEWEGING/FASHION IN MOTION*, compilación de «actualités» y de extractos de películas de ficción (1905-1930), 90 minutos.
- Compiladas por Peter Delpout, *DE GROTE OORLOG/THE GREAT WAR*, compilación de imágenes fílmicas de la Primera Guerra (1913-1919), 50 minutos.
- Compiladas por Peter Delpout, *HART DER DUISTERNIS/HEART OF DARKNESS/COEUR DE L'OBSCURITÉ*, compilación de imágenes fílmicas de la África negra (1905-1930), 50 minutos.

Lectura comentada:

Através de una serie de entrevistas, montaje de piecetes de archivo y reflexiones sobre la construcción de la mirada en el siglo XX, Peter Delpout realiza un programa de investigación con el programador del Nederlandse Filmuseum Nico de Klerk, para tratar de comprender la historia de las imágenes en movimiento y el efecto de esta en nuestra forma de concebir el espacio y el tiempo, de mirar.

En la introducción del programa se plantea como la humanidad cree que puede mirar el mundo a través de las imágenes sin tener que ir al “lugar”. Los viajes en tren son un tema recurrente del cine temprano, así como el tema de la ventana en la fotografía. Desde que los hermanos Lumière en 1895 dieron lugar a lo que llamamos cine, como si fuera ayer, nos es transportado el tiempo. Ya no imaginamos un mundo sin imágenes y la máquina del tiempo de Jules Verne se hizo una “realidad”.

El primer episodio, *A new time a new space*, problematiza cuales son los cambios entre los espectadores de hace 100 años y los de hoy. En Chicago, Delpout entrevista al historiador de cine Tom Gunning, de la North Western University, a propósito de sus investigaciones al respecto. Gunning explica como, en el ambiente en que el cine aparece, el espectador estaba de alguna forma predispuesto a las imágenes en movimiento. Aclara que se ha hecho un mito de las primeras funciones de cine. Los espectadores no eran tan ingenuos como para

salir corriendo de la sala por la llegada del tren en una “vista”. La sorpresa, en cambio, se basaba en la percepción de algo que se sabe no real (el blanco y negro, la entrada y salida de elementos del cuadro) pero que es una novedad por su relación con la realidad. Se gesta una utopía en el intento de atrapar la realidad. El mundo se vuelve accesible. De ahí la predilección del cine mudo por los viajes, los lugares inaccesibles. De forma que, el modo en que se empleaban los ojos cambió. El tren es símbolo de esta transformación, ya que la experiencia de una proyección en el cine es análoga a la experiencia visual de viajar en un tren en movimiento. En EU las salas de cine eran devotas a los filmes de viajes. La migración del campo a la ciudad quedó asentada en el imaginario del cine mudo con la forma de filmar el espacio urbano, el tráfico, las calles, los paseos urbanos. Hay una relación importante con el desarrollo del mercado de vitrinas y objetos. Hay una actitud que pretende que lo real puede desaparecer por que se coleccionan imágenes. Resalta el misterioso deseo por las imágenes, el cual nunca termina de satisfacerse tal como en el sistema capitalista se plantea el consumo.

El segundo episodio, *An archive of the planet*, muestra el archivo Albert Kahn (1860-1940). Este banquero, pacifista, mecenas, legó sus colecciones de imágenes fijas y en movimiento de 1909 a 1931, las cuales incluyen 50 países. Un robot permite la consulta automatizada del archivo. La conservadora, Jeanne Beausoleil, explica la conformación de las colecciones y la importancia de la conservación de los soportes originales. Estos son determinantes para reproducir frente al espectador el registro de lo cotidiano, en Praga, Túnez, Pekín, Bretaña en el norte de Francia, Mongolia, Siberia. En cambio, lo “excepcional” competía a lo que se producía en las llamadas “actualités”).

En el tercer episodio, *Traces*, Delpout se ocupa de entrevistar al cineasta Péter Forgàcs, quien en su serie *Privat Magyarország* reutiliza imágenes de archivos de familia (home movies) para construir un discurso histórico sobre Hungría. En un paseo por Budapest, Forgàcs compara algunas imágenes con el estado actual de estos lugares. Forgàcs construye un discurso histórico sobre los 11 tipos de regímenes políticos que ha tenido Hungría en el siglo XX mediante el reciclaje de

estas imágenes. Insiste en la ventaja que ofrece este tipo de material se encuentra más allá del soporte de las imágenes, debido a que la representación del tiempo que posibilitan leer e interpretar es única.

El cuarto episodio, *Camera and History*, entrevista al sociólogo y cineasta Harun Farocki. Analizan la realización del documental de Farocki y de Andrei Ujica, *Videogramme ciner revolution*, 1992. Como una especie de “making of” o documental del documental, desmontan las relaciones entre los espectadores televisivos y los eventos políticos de la caída de Ceausexcu en diciembre de 1989. Reutilizan imágenes de camarógrafos esperando las noticias a través de monitores, los ensayos de las transmisiones de TV al instalar un nuevo gobierno, las tomas de la ejecución de un amateur. Se trata de una sociología de la recepción a través del pietaje de video casero. La ideología que se impone es que ya sabemos lo que vemos aunque no estemos en el lugar de los hechos.

El quinto episodio, *Borrowed images*, entrevista al cineasta Daniel Eisenberg e interroga su película experimental de “found footage” *Displaced personne*, 1982. Un montaje de materiales de radio, una película de Marcel Ophuls, la actualidad subtitulada de una visita de Hitler a París. Se trata de un filme que manipula cuadro a cuadro la imagen con la ayuda de una cámara que filma los materiales. Eisenberg explora la representación de la imagen en su contexto, es decir con las intenciones (in)conscientes de los creadores, las de él como creador y de nosotros como expectadores. El montaje diacrónico del sonido es un elemento que participa activamente en la lectura de la película. Las experiencias en el encuadre están subvertidas (no hay créditos, oscuros, voz off desplazada). Se aplica una transgresión a los materiales, que el cineasta vincula con su biografía personal (una visita a la iglesia de Madeleine en París, padres que se conocieron en un campo de concentración). Como un antídoto a su práctica profesional, como cineasta, cuestiona la construcción de la “verdad” interrogando las imágenes, a partir de sus capacidades. Convoca a una danza de asociaciones.

El sexto episodio, *A new image a new body*, presenta pietaje de 1983 de la televisión holandesa (*Brandpunt in the Markt*, 1983, RRO), ficción y documental

sobre el feto al interior del cuerpo humano y el espacio exterior. La cultura de la imagen plantea un viaje interminable a donde incluso el ojo humano no llega. Delpout concluye con la entrevista de Barbara Duden, historiadora alemana, que estudia el cuerpo humano. La investigadora analiza como las imágenes de los fetos han cambiado la percepción social de lo invisible. Al lado de la eficiencia eventual de la tecnología, hay un gran impacto simbólico. Mientras las mujeres interpretan una iconografía como seguridad en el embarazo, esto le da un control al médico y al entorno social sobre el cuerpo de la mujer. Apenas desde los años 60 se hacen fotos del feto al interior del cuerpo de la mujer (*The saga of life*, Nilsson, 1966). La distribución mundial a través de la media de estas imágenes tiene consecuencias. Así también el espacio exterior, a la tierra, los miramos con una percepción de lo real diferente. Es decir hoy tenemos una relación diferente con la distancia física, el cuerpo. La historiadora reflexiona como no hay un horizonte definido en el consumo de estas imágenes, así como una homogeneización de éstas en el mundo postindustrial. Detecta un mensaje general que consiste en no dar límites reales a la representación del cuerpo humano. Por tanto, en plena era global, el individuo no cuenta tampoco.

El programa finalmente concluye que la comprensión del tiempo y el espacio han cambiado definitivamente con la cultura de la imagen. El tren es como una nave espacial que nos lleva a viajar por un mundo que nunca será el mismo.

ANEXO 4

Cherchi Usai, Paolo, *The death of cinema, Cultural memory and the digital Dark Age*, Londres, BFI, 2001.

Sobre el autor:

Figura fundamental en el medio de la conservación audiovisual. El autor italoamericano es curador del Motion Picture Department de la Georges Eastman House, profesor asociado de cine en la University of Rochester y director de la

Jeffrey Selznick School of Film Preservation, establecida en 1996. Cofundador del Pordenone Silent Film Festival y Domitor (Society of Early Cinema Studies), miembro adjunto del National Film Preservation Board y miembro del Comité Ejecutivo de la FIAF.

Lectura comentada:

El autor cuestiona como se vive una crisis mundial en plena era digital. Las contradicciones se resumen en una humanidad que produce imágenes en movimiento que al mismo tiempo tratan de preservar un número reducido de personas.

A través de una serie de aforismos en combinación con la programación de imágenes fijas en el libro, Cherchi invita al lector a realizar combinaciones, a reflexionar detenidamente sobre la cultura de la imagen. Entre las ideas que trata, destaco, el cine como objeto de la historia, la destrucción de las imágenes en movimiento, las relaciones que el cine guarda con la producción, la exhibición y la percepción estética; las posibilidades de la mirada en función de las propiedades físicas del filme. El autor provoca al plantear que la destrucción de las imágenes posibilita la construcción de la historia. Critica la inutilidad de recrear la experiencia de los espectadores, de las cuales sin embargo tenemos evidencias. Las imágenes, en el supuesto de no estar degradadas, no tienen historia, pues no existe experiencia alguna que permita mirar una imagen en movimiento en su totalidad. Los principios físicos mismos de los soportes audiovisuales definen la interpretación de la imagen. El autor interpela no sólo a disciplinas como la historia, la economía, la psicología y la sociología sino también a las ciencias básicas, como la fisiología, las matemáticas, la fotoquímica. El cine, como la tradición oral, no se basa en la reproducción sino en un arte de la repetición. La repetición es una catalizadora de cambios que sufren los soportes mismos y por tanto las posibles miradas de los espectadores. Critica nuestra obsesión por la permanencia, testimonio de la fragilidad de la visión humana. Cuestiona como lo no visto, lo invisible, lo consideramos fuera de nuestro control.