

Journal of Film Preservation

Journal of Film Preservation



58/59
10/1999

fiaf

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

58/59 • FIAF 10/1999

Journal of Film Preservation N° 58/59

Cover: *The Sergeant's Boy* (1912). Courtesy of the Academy of Motion Picture and Sciences

- Open Forum / Foro abierto**
- 2 Politique de restauration du patrimoine: urgences et contingence
Ségolène Bergeon
- 17 La mémoire des archives
Eric de Kuiper
- Technical Column / Chronique technique / Columna técnica**
- 36 Wrinkled Emulsion Layer: Restoration by Transplanting to the Negative
Xu Jianh and Ge Xiangbei
- 40 The Color-Restoration of Faded Color Film Prints
Xu Jianhe and Ge Xiangbei
- 44 Restoration of Faded or Yellowed Black-and-White Silver Images
Xu Jianhe and Ge Xiangbei
- 48 Degradación de las cintas autoadhesivas utilizadas en las películas Cinematográficas
Jennifer Gallego Christensen
- 61 Diagnóstico de acidez en acetato de celulosa en la Cineteca Nacional, México
Cecilia Díaz González
- Historical Column / Chronique historique / Columna histórica**
- 63 Recreating Motion Pictures from Visual Artifacts
Daniel Woodruff
- 68 Mack Sennett au Québec, un aspect de sa formation scolaire: le cas de l'école de Pointe-aux-Trembles
Pierre Pageau
- In Memoriam**
- 72 Vladimir Pogacic (1919-1999) *Aleksandar Perovic*
- 73 Dr. Geoffrey Wigoder (1922-1999) *Marilyn Koolik*
- 74 Rolando Fustiñana (1915-1998) *Paulina Fernández Jurado*

October / octobre / octubre 1999



New Affiliates / Nouveaux affiliés / Nuevos afiliados

- 75 Centro Galego de Artes da Imaxe, A Coruña
77 Cinematheque Ontario, Toronto

**News from the Affiliates / Nouvelles des affiliés /
Noticias de los afiliados**

- 79 Jerusalem SSJFA
80 Ljubljana SFA
87 Ljubljana SK
88 Los Angeles AFI
90 México CN
93 Moscow Gosfilmofond
96 Washington LC
102 FIAF 56th Congress, London 2000

**Regional Associations / Associations régionales /
Asociaciones regionales**

- 104 SEAPAVAA *Ray Edmondson*

Publications / Publicaciones

- 106 The AFI Catalogue of Feature Films 1941-1959 *Ken Wlaschin*

Letters / Courier / Correo

Reply to Gillian Anderson (Article in JFP#57)
Stephen Bottomore

Errata / Fe de erratas

**Publications received at the Secretariat /
Publications reçues au Secrétariat /
Publicaciones recibidas en el Secretariado**

116 FIAF Bookshop - Librairie - Librería

Journal of Film Preservation

Semestriel / Half-Yearly

ISSN 1017-1126

Copyright FIAF 1999

FIAF Officers

President / Président

Iván Trujillo Bolio

Secretary General / Secrétaire général

Roger Smither

Treasurer / Trésorier

Steven Ricci

Comité de Rédaction

Editorial Board

Chief Editor / Editeur en Chef

Robert Daudelin

Comité de Rédaction / Editorial Board

Mary Lea Bandy

Paolo Cherchi Usai

Valeria Ciompi

Claudia Dillmann

Gian Luca Farinelli

Michael Friend

Reynaldo González

Steven Higgins

Steven Ricci

Hillel Tryster

Résumés / Summaries

Eileen Bowser

Christian Dimitriu

Editorial Assistant

Sonia Dermience

Graphisme / Design

Meredith Spangenberg

Imprimé / Printed / Impreso

Poot - Bruxelles / Brussels

Editeur / Publisher

Christian Dimitriu

Fédération Internationale des

Archives du Film - FIAF

rue Defacqz 1

1000 Bruxelles / Brussels

Belgique / Belgium

Tel (32-2) 538 3065

Fax (32-2) 534 4774

E-mail: jfp@fiafnet.org

Politique de restauration du patrimoine : urgences et contingence

Ségolène Bergeon

Texte d'une conférence donnée à Bruxelles dans le cadre d'un colloque organisé par ARCHIMEDIA à la Cinémathèque Royale de Belgique le 28 novembre 1998

Le patrimoine culturel peut être en péril physique et exiger des mesures de stabilisation d'urgence. Mais il peut aussi, à l'occasion de sa présentation au public (ouverture de salles de musée, exposition itinérante, fête civile ou religieuse) ou d'un travail approfondi de recherche (article, livre ou catalogue raisonné de l'œuvre d'un artiste), justifier des mesures esthétiques qui en améliorent la lecture : le travail de restauration demandé est dit contingent car il n'est pas mené dans le but de la survie physique du bien culturel mais il s'agit d'un travail annexe, mené à l'occasion de sa présentation.

Une politique de restauration du patrimoine induite par un grand nombre de variables afférentes aux biens culturels, comprend toujours des parts variables de mesures contingentes et occasionnelles ainsi que d'urgence et obligatoires : dans les deux cas les responsabilités prises devant l'histoire sont grandes.

I. Les variables afférentes au patrimoine culturel

Les biens culturels relèvent d'un grand nombre de secteurs patrimoniaux; leurs contextes de présentation et les atteintes qu'ils subissent sont variées.

A. Les secteurs patrimoniaux

Parce que la nature de la restauration (1) est interdisciplinaire (2) - expression dans laquelle le mot discipline s'applique aux sciences humaines - aux sciences physiques et à l'expérience pratique et sensible de la matière, il est plus clair de choisir une autre locution pour désigner la peinture, la sculpture, etc. tel que secteur patrimonial.

L'habitude moderne fait appeler biens culturels (3) tant les œuvres d'art (peinture, sculpture, arts graphiques) que d'autres objets dits souvent relever des arts appliqués (verre, porcelaine, tapisserie, mobilier, une partie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie) mais aussi le patrimoine scientifique et industriel, le mobilier archéologique ou ethnographique et le patrimoine écrit (livres et archives) ainsi que les patrimoines photographique et cinématographique. Certains rassemblent ces objets sous le vocable «d'arts qui servent» (4), ce qui a le mérite de mettre l'accent sur l'importance de leur fonction à côté des valeurs prépondérantes esthétique, historique et d'ancienneté dans le cas des œuvres dites d'art.

Cette classification n'est pas anodine vis-à-vis de la restauration : la prise en compte de la bipolarité esthétique et historique, prônée par Cesare Brandi (5) (1906 - 1987), privilégie l'œuvre d'art. Grand penseur italien de la restauration, Cesare Brandi joue un rôle essentiel dans la mise sur pied d'une véritable politique de restauration tant par l'enseignement et l'écriture que par la création, en 1938, de l'instrument national italien adéquat pour cette mission : l'Istituto Centrale per il Restauro (6).

Il faut aussi citer Alois Riegl (7) (1858 - 1905) qui, à Vienne, dès le début du 20^{ème} siècle, chargé de concevoir la réglementation de la protection des monuments historiques en Autriche, a élaboré une théorie des valeurs qui sous-tend toute politique de traitement des biens culturels. En simplifiant un peu, on peut dire qu'il affecte le patrimoine culturel à protéger de quatre valeurs : historique, esthétique, d'ancienneté et d'usage (8).

Il est clair que la théorie de Cesare Brandi convient parfaitement aux œuvres d'art ; la théorie des valeurs d'Alois Riegl, plus complexe, permet de traiter l'ensemble des biens culturels et en particulier tous ceux dont la fonction, dite encore à valeur d'usage, est importante. C'est pourquoi, la pensée moderne en matière de restauration du patrimoine privilégie Alois Riegl dont les idées s'adaptent mieux au patrimoine très élargi à de nombreux secteurs qu'est le patrimoine culturel au sens actuel (9). En particulier, la théorie d'Alois Riegl permet au mobilier d'acquérir ses lettres de noblesse, en rejoignant l'architecture dont l'assimilation aux beaux-arts, au sens d'arts de contemplation, irritait certains qui, à juste titre, mettaient l'accent sur la fonction, notion essentielle en architecture.

La doctrine d'Alois Riegl est plus souple et permet, par exemple, des solutions diversifiées de restauration de la photographie selon que celle-ci est considérée comme un art ou comme un document (10), et permet aussi d'envisager les divers aspects de la «restauration» de spectacles plastiques tels que le cinéma (11).

B. Le contexte de présentation des biens culturels

Du point de vue de leur survie physique, le contexte de présentation des biens culturels est essentiel : musée, monument civil (château) ou religieux (église, temple, synagogue, mosquée), site archéologique, centre d'archives, bibliothèque, cinémathèque, etc. sont des lieux de conservation à priorités différentes.

Le contexte de présentation le plus protecteur semble être le musée où le contrôle du climat et la présence d'un gardiennage limitent les périls ; le plus grand danger, dans ce cas, sont les expositions itinérantes (12), si prisées des chercheurs dont les travaux sont ainsi visualisés par le monde entier mieux que par un livre, mais aussi prisées de ceux qui sont chargés des campagnes publicitaires ou même des responsables politiques dont les visées diplomatiques risquent d'instrumentaliser le patrimoine : les manutentions, les variations de climat et de pression, enfin tout ce qui est mobile autour d'œuvres qui ont traversé des siècles dans la tranquillité de leurs cimaises, les met aujourd'hui en péril.

Policy of the Restoration of the Cultural Heritage: Urgencies and Contingency

Summary by Eileen Bowser

Part I concerns the two necessities for a policy of conservation - restoration: the urgent need to stabilize the work for the purposes of preservation, and the contingent need to make the work available to the public. A summary history of policies of conservation - restoration in the 20th century is presented, including the ideas of Cesare Brandi and the creation in 1938 of the Italian Central Institute for Restoration (which tends to privilege the fine arts), and those of the Austrian Alois Riegl at the start of the 20th century, who drew up the rules for the protection of historic monuments in Austria. Riegl's ideas were more flexible, permitting for example, restoration of photography either as art or as document.

The risks are considered for the movement of the cultural heritage from secure and climate-controlled conditions in museums and archives for the purposes of presenting it to the public. The dangers are much the same in the presentation of all kinds of works: handling of fragile works, extreme changes of temperature and humidity, exposure to sun and air and microbes, insufficient security, catastrophes, etc. Use is generally antithetical to conservation.

The history of the International Committee of the Blue Shield, created in 1996 is traced. It brought together the non-governmental organizations dedicated to the various types of cultural heritage, ICOM for the museums, ICOMOS for monuments and sites, IFLA for libraries and CIA for archives.

Part II looks to the archival services that have the duty to provide the right environment and to apply curative treatments for stabilization of the works in their care, to develop a policy of conservation - restoration for the cultural heritage. The more the society is developed, and new materials and processes found, the more it is vulnerable to new dangers. It needs to be noted that stabilization measures are the more difficult that they are often undertaken in emergency conditions when a process of deterioration is already underway. Yet one must be sure that the treatments will work and that they are reversible. Scientific research must respond to these demands.

As for contingent needs: the aesthetic measures of cleaning and repairing are useful for the study of the cultural heritage but may be not essential for its survival.

They demand a knowledge of the work and its history : and the process of restoration itself adds to our knowledge of the work. One must insure that this process meets the criteria of efficacy, reversibility, and harmlessness. One may find technical research in the scientific literature, but there is not yet a science of the aesthetic values in restoration.

The responsibilities of the restorer before history are discussed : any human intervention of a pre-existing work is an interpretation : we no longer consider it possible to be neutral, we reflect our own time. But we have added to the restoration policies the principle of transparency toward the spectator. Toward 1940, the idea of "visible retouching" was invented , to make apparent to the viewer the extent of the restoration and the remains of the original. Various ways of extending the knowledge of the public about a work, its function and its content, are also mentioned.

Finally, a brief summary of conservation - restoration policies in earlier centuries concludes with the notion that as time passes, the restorer has less in common with the creator of the work than he does with other restorers, even those with specialities far removed from his own. All modern-day restorers have in common a knowledge of art history, the science of materials, and the principles of intervention. The discipline of restoration is defined by its practices, its history, its ethical obligations, and its training services and scientific research.

Dans les châteaux souvent humides lorsqu'ils sont peu habités et soudainement secs et chauds à certaines époques, de même que dans les églises où les fidèles exigent un minimum de confort au gré des offices et des fêtes, le patrimoine culturel est soumis à de redoutables climats en «accordéon», au point que dans certains cas les méthodes de restauration des biens culturels sont infléchies, en raison de l'usage de l'édifice dans lequel ils se trouvent (13). De plus les textiles présents dans ces monuments, tapisseries tendues ou roulées, chasubles portées, vêtement des statues portées en procession, sont une illustration de la fonction (14) de ces biens culturels dont le contexte périlleux n'est pas seulement le climat mais aussi les hommes car le rôle culturel de ces biens les fragilise davantage que leur nature intrinsèque.

Le site archéologique est le lieu de tous les dangers pour le patrimoine culturel : soumis aux intempéries, il est aussi soumis aux différentes agressions de l'homme, depuis le simple passage «innocent» de quelques visiteurs, jusqu'à celui, dévastateur, sauf mesures adéquates, de hordes de touristes, sans oublier le risque de vandalisme d'autant plus probable que l'extension du site et la masse des groupes sont grandes, ce qui complique la surveillance par rapport à un site restreint et peu visité. En matière archéologique il faut aussi souligner l'extraordinaire fragilité de matériaux qui, en équilibre ancien avec le sol qui les renfermait, deviennent à l'air, sujets à de multiples attaques (cuir et bois gorgés d'eau, fer, textile et verre en cours de reminéralisation, etc.) (15).

Les centres d'archives et les bibliothèques sont aussi des centres de hauts périls pour le patrimoine écrit en raison de l'exigence première de communication qui est la leur : l'usage est antinomique à la conservation; de plus, l'usage, répété dans certains cas, accentue le danger au point que la politique de conservation des archives et des bibliothèques comprend, au premier titre, la duplication quel que soit le procédé, soit ancien de microfilmage, soit plus récent numérique ou par l'enregistrement sur disque optique, etc. (16).

La nature de certaines collections spécifiques accroît les risques : le papier à partir de pulpe de bois produit après 1850 s'autodétruit (17) et le nitrate de cellulose dont sont faits les photographies et les films au début du 20^{ème} siècle s'enflamme spontanément (18). Les matériaux modernes ne sont pas toujours doués de plus de longévité que les matériaux anciens.

Une politique de conservation du patrimoine, tout à fait pertinente pour le patrimoine moderne, suppose une recherche scientifique très importante en matière de prévention de sorte qu'elle puisse jouer un rôle dans la création : l'expérience du papier dit «permanent» est intéressante (19) mais elle ne doit pas faire oublier les habitudes économiques de notre civilisation qui n'avait guère, jusqu'à ce jour, la culture de la conservation.

C. Les atteintes

D'origine humaine ou non, les atteintes courantes auxquelles est soumis le patrimoine culturel sont celles dues au climat et à l'éclairage mais

aussi les atteintes biologiques et mécaniques. Exceptionnellement, les catastrophes naturelles (tremblements de terre, inondations) et plus ou moins naturelles (l'incendie) causent évidemment des dégâts tous considérables. Dans les conflits armés (guerre étrangère ou émeutes) le patrimoine est quelquefois pris comme cible parce qu'il est le symbole de l'identité culturelle de la population visée par l'ennemi.

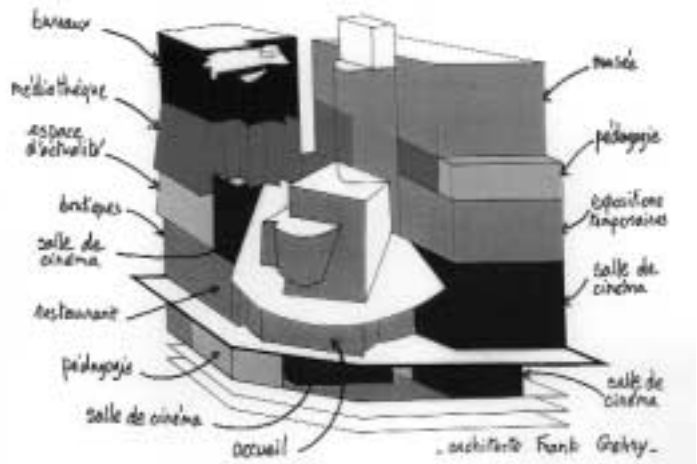
La température et la teneur en vapeur d'eau de l'atmosphère sont liées et presque chaque type de patrimoine requiert des conditions spécifiques (20) : en règle générale la sécheresse est bonne pour le métal mais mauvaise pour le bois, le cuir, la corne, l'écaïlle, l'ivoire et l'os ; une trop grande sécheresse est néfaste pour le papier, la photographie, etc. Les objets composites présentent des difficultés particulières : le mobilier à marqueterie, les costumes et leurs accessoires, etc. exigent surtout un climat stable, ce qui limite les risques.



Maison du Cinéma, Paris. Architecte: Frank Gehry

Éclairage est une source de dégradation par l'énergie forte de ses rayons de courte longueur d'onde, proches des ultraviolets, qui décolorent les colorants organiques et altèrent la cellulose des papiers et des textiles. Échauffement dû à la composante rouge et infrarouge de l'éclairage, peut dessécher l'atmosphère dans des proportions graves (21).

Les altérations biologiques sont souvent dues aux insectes : les termites attaquent le bois, les poissons d'argent mangent la surface du papier et de nombreux insectes spécifiques se nourrissent des matériaux utilisés en art ou en conservation telle la farine présente dans les colles ou utilisée pour décrasser les plumes ; ce sont très souvent les larves d'insectes qui font les plus grands dégâts : les capricornes creusent de larges galeries, surtout dans les résineux, et les vrillettes communes des galeries aux diamètres plus petits (22), dans toutes les essences de bois. D'autres attaques dues à des bactéries, affectent le métal archéologique dont l'altération est anaérobie. Mais les plus fréquentes attaques sont celles des moisissures dont les types très variés attaquent tous les matériaux et produisent quelquefois des sécrétions colorées ; un cas particulièrement tragique est celui de la mûre, champignon qui s'attaque au bois et que l'on peut difficilement extirper autrement que par une chirurgie destructive : on doit brûler les parties infectées. Beaucoup d'altérations sont mécaniques, dues à des chocs (cassures du



Maison du Cinéma, Paris
 Projet d'organisation des espaces avant le concours d'architecture, janvier 1999
 Project of space planning before the architecture contest, January 1999
 Proyecto de organización de espacios antes del concurso de arquitectura, enero 1999

Política de restauración del acervo cultural : urgencias y contingencia

Discurso pronunciado por Ségolène Bergeon en la Cinémathèque Royale de Belgique, Bruselas, el 28.11.98, en el marco del programa de formación de Archimédia.

La primera parte aborda el doble aspecto de toda política de conservación y restauración: la necesidad urgente de estabilizar la obra a fines de conservación y la necesidad contingente de poner la obra a disposición del público. Se evoca en esta parte un panorama de políticas de conservación y restauración del siglo XX, en particular las ideas de Cesare Brandi y la creación en 1938 del Instituto Central Italiano de Restauración (que tiende a privilegiar las bellas artes), así como las del austriaco Alois Riegl, quién a principios del siglo enunció las reglas de protección de los monumentos históricos en Austria. Las ideas de Riegl eran más flexibles y permitieron, por ejemplo, la restauración de fotografías consideradas tanto como arte que como documento.

Se considera aquí la limitación que representa para la exhibición pública del acervo cultural la estricta aplicación de la normas de seguridad y conservación. El peligro de limitaciones es similar en la presentación de todo tipo de obras: el riesgo se corre con la manipulación de obras frágiles, con cambios extremos de temperatura y humedad, con la exposición a la luz solar y a los microorganismos, con deficiencias de seguridad, con catástrofes, etc. El uso de las colecciones es en general antitético a su conservación.

Se sintetiza luego la historia del Comité internacional del Escudo azul que, creado en 1996, reúne a las organizaciones no gubernamentales dedicadas a la conservación de distintos tipos de acervo cultural, tales como el ICOM para los museos, el ICOMOS para los monumentos, la IFLA para las bibliotecas y el ICA para los archivos generales.

La segunda parte aborda las actividades de los archivos tendientes a asegurar las condiciones de conservación adecuadas, a desarrollar los tratamientos necesarios para la estabilización de las obras conservadas, y a definir una política de conservación y restauración del acervo cultural.

Cuanto mayor es el grado de desarrollo de una sociedad, mayor es el número de nuevos materiales y procedimientos, y mayor es el grado de vulnerabilidad de los materiales conservados. Se recalca aquí que las medidas de estabilización son tanto más

verre, de la céramique, brisures de l'ivoire et du bois, déchirures des papiers et des textiles, ...), à des vibrations (pulvérulence, desquamation de céramiques, ...) ; les griffures peuvent être accidentelles dues à la maladie humaine (arrachage des vernis de tableaux, des pigments des pastels) ou être des graffitis dus à la volonté humaine de nuire (le plus souvent sur l'architecture et la peinture murale très exposées, mais aussi sur la sculpture ou la peinture de chevalet, etc.).

Outre toutes ces atteintes il ne faut pas oublier, en fonction de la nature des risques particuliers auxquels est soumise une région, les catastrophes dites naturelles (les tremblements de terre et les inondations), contre lesquelles il est difficile de se prémunir sauf par des systèmes plus ou moins complexes de «fixations souples» des objets pour résister à des secousses telluriques (23) et une surélévation générale de la base des objets les plus monumentaux en cas d'élévation du niveau des eaux. La protection contre l'incendie suppose surtout une active prévention, humaine tout autant que technique, mais aussi le choix de «méthodes sèches» de lutte contre l'incendie, l'eau par tonnes étant un grave péril pour presque tous les types de patrimoine culturel (24).

La guerre civile ou étrangère peut être aussi à l'origine de graves altérations (atteintes mécaniques ou incendies) ; la signalisation spécifique recommandée dans la *Convention pour la protection du patrimoine culturel en cas de conflit armé*, dite de La Haye, de 1954, et matérialisée par le Bouclier Bleu apposé sur les édifices et les refuges, ainsi que porté par ceux qui gèrent ces espaces (25), sur le modèle de la Croix Rouge pour la protection humaine dont le rôle fut officiellement reconnu après la signature de la Convention de La Haye de 1907, est le plus souvent utile mais risque de se retourner contre l'idée originelle de protection, en cas de guerre civile qui prend pour cible les biens culturels de la communauté ennemie.

Afin de coordonner les forces disponibles en cas de catastrophe naturelle ou non, vient d'être créé en 1996, avec l'aide de l'Unesco, mais structurellement indépendant de l'Unesco, le Comité International du Bouclier Bleu, rassemblant les exécutifs des organisations non gouvernementales spécialisées dans les divers types de patrimoine culturel, l'ICOM (*International Council of Museums* pour les musées), l'ICOMOS (*International Council of Monuments and Sites* pour les monuments, les villes, les jardins, les sites et l'archéologie), l'IFLA (*International Federation of Librarians Associations* pour les bibliothèques) et le CIA (Conseil international des Archives) (26).

II. Une politique de Conservation-Restauration

L'initiative revient en général aux services de conservation-restauration, lorsque la survie physique des biens culturels est en jeu et que des mesures techniques sont à prendre de manière plus ou moins urgente. En revanche un traitement esthétique, exigé par un projet culturel et scientifique global, est une opération contingente pour ceux qui ont pour tâche quotidienne de veiller à la conservation matérielle du patrimoine

culturel : cette demande externe est aussi une occasion exceptionnellement favorable pour comprendre ce patrimoine, le reconnaître dans sa signification complète et pour élaborer une opération exemplaire, tant esthétique que technique, de conservation-restauration.

La survie physique du patrimoine

Les mesures prioritaires d'un service de conservation-restauration concernent tout ce qui peut prolonger la vie du patrimoine culturel, c'est-à-dire d'une part toutes les mesures de préservation des biens culturels appelées encore conservation préventive (27), mesures relatives à son environnement et qui ne touchent pas le bien lui-même, et d'autre part tous les traitements de celui-ci qui ont pour but sa stabilisation appelée encore conservation curative (28), par décalque de l'expression anglaise qui spécifie ainsi un aspect particulier de la «conservation», mot qui en anglais est générique et couvre prévention, stabilisation et mise en valeur (29).

La prévention concerne le climat et l'éclairage dans les vitrines, les salles et les monuments : elle est liée à la conception architecturale ; elle concerne aussi tous les transports et manutentions, ce qui touche aux matériaux et aux techniques de conditionnement (caisses, contre-caisses et leurs capitonnages), aux procédés d'acheminement et aussi ce qui touche à la formation du personnel de manutention. Dans ce domaine d'action directe, où l'important est l'implication de toute une hiérarchie, du directeur au gardien, la conception globale d'une chaîne de conservation à long terme, appliquée à des objets appartenant à des collections traitées par toute une équipe (30), il faut faire une place particulière à la recherche qui n'est pas encore assez développée: elle concerne les matériaux, dont nombreux sont nouveaux et offrent des choix variés, mais aussi les procédés de protection rapprochée en fonction de divers environnements, en prenant en compte des risques nouveaux de pressions, liés aux transports dont les conditions évoluent chaque jour et des risques spécifiques de rayonnements ionisants qui étaient peu envisagés autrefois. Il ne faut jamais oublier que plus une société est développée, plus elle est vulnérable : les archives électroniques peuvent être détruites par des bombes à neutrons qui éclatent en haute atmosphère et ne détruisent aucun homme ni aucun monument mais peuvent ainsi mettre à bas toute l'économie d'un pays. Le «durcissement» (31) ne peut concerner tous les moyens de communication d'une société mais seulement une petite partie, celle considérée comme essentielle parce que liée aux intérêts vitaux d'une nation.

La prévention exige l'implication du personnel de conservation-restauration dès la naissance d'un projet culturel et en particulier dès la définition du premier cahier des charges, dès le projet de construction.

Tout aussi importante que la prévention, et encore plus lourde de conséquence, parce qu'elle touche physiquement au patrimoine culturel, la stabilisation est encore plus difficile car elle est souvent menée dans l'urgence, afin de pallier les progrès d'une altération évolutive. Par

complicadas cuanto más se emprenden en condiciones de emergencia, o sea cuando el proceso de deterioro ya se ha iniciado. También debe asegurarse que los tratamientos sean aplicados con éxito y que sean reversibles. La investigación científica debe responder a este imperativo.

En cuanto a las necesidades contingentes, las medidas estéticas (principalmente de limpieza y reparación) pueden ser útiles para el estudio del acervo cultural pero quizás no esenciales para su supervivencia. En todo caso, estas medidas exigen un conocimiento cabal de la obra y de su historia. El proceso de restauración contribuye al conocimiento de la obra. Se debe garantizar que este proceso de estabilización responda a criterios de eficiencia y reversibilidad, y que las medidas adoptadas no representen un peligro para la conservación de la obra.

La literatura científica ofrece numerosos estudios técnicos. Escasean en cambio los estudios sobre la cuestión estética de la restauración de las obras.

Se aborda luego el problema de la responsabilidad histórica del restaurador. Toda intervención es, en definitiva, reflejo de nuestro tiempo. Sin embargo, al arsenal de políticas de restauración se ha añadido el principio de la transparencia para con el público. Hacia 1940, se inventó la noción de "retoque visible" que hace aparente a los ojos del espectador la amplitud de la restauración y los vestigios del original. Se mencionan también varias maneras de ampliar el conocimiento de una obra, su funcionalidad y su contexto.

Finalmente, se presenta una reseña de las políticas de conservación y restauración en siglos pasados para ilustrar el hecho de que, a medida de que pasa el tiempo, el restaurador tiene menos puntos de vista en común con el autor de la obra que con otros restauradores - aún aquellos de disciplinas aparentemente distantes de la propia. Los restauradores actuales tienen en común el conocimiento de la historia del arte, el de la ciencia de los materiales y el de los principios de intervención. La disciplina de la restauración se rige por sus procedimientos, su historia, sus normas éticas y sus programas de formación e investigación científica.

stabilisation, on entend désinfection (désinsectisation mais aussi annihilation ou destruction souvent très difficile des moisissures (32)), désacidification des papiers (33), pose d'un film de protection sur les métaux après les avoir traités par des inhibiteurs de corrosion, refixage d'écaillés de peinture, de fragment de fresque, pose de textiles fragiles et plats sur des fonds de soutien, mannequinage de costumes, consolidation de masse des papiers (34), systèmes complexes de maintien des supports de bois des tableaux et tous les traitements de renfort des supports de toile depuis les pièces et les bandes de tension jusqu'aux divers rentoilages et doublages (35).

A partir du moment où l'on touche aux biens culturels, il faut s'assurer que les traitements menés sont efficaces et réversibles ainsi que doués d'innocuité pour les œuvres originales : la recherche scientifique en conservation-restauration (36) doit répondre à ces trois exigences ; ce sujet est difficile et si la restauration ne peut plus se satisfaire des progrès purement empiriques du siècle précédent, il apparaît que l'ensemble des connaissances, en particulier en sciences physiques, indispensables pour mener les recherches interdisciplinaires qu'exige la conservation-restauration, est particulièrement difficile à rassembler, ce dont témoigne l'extraordinaire faiblesse de ce domaine dans la littérature technique, par rapport à la débauche de moyens mis au service de la pure analyse, par nature plus simple, des matériaux constitutifs du patrimoine culturel et à la masse de publications qui s'ensuivent.

Opérations contingentes

Par définition une opération contingente est celle qui n'est ni prioritaire, ni indispensable mais qui est un sous-produit d'autre chose.

Les mesures esthétiques de nettoyage et de réintégration, cette dernière dite aussi complément de forme (37), sont utiles à la lecture du patrimoine culturel mais ne sont pas indispensables à sa survie ; c'est pourquoi elles peuvent être appelées contingentes. Elles sont le complément nécessaire à un projet de publication d'un ouvrage, catalogue raisonné ou autre type d'ouvrage, ou à un projet d'exposition itinérante, ou d'ouverture de salles d'un musée, ou un projet de fête dans une église ou un château... Souvent dans ce cas, le contexte scientifique est excellent pour proposer des opérations de mise en valeur : la recherche en histoire de l'art est déjà réalisée et la problématique posée au sein d'un corpus connu ; la disponibilité des laboratoires est grande, car ils sont plus intéressés et flattés d'être impliqués par la connaissance des œuvres et surtout la datation, domaine valorisateur par excellence, que par leur remise en état ; enfin la technique de fabrication, volet essentiel de l'histoire de l'art et de l'archéologie, est connue avant que la restauration ne soit envisagée.

La véritable «reconnaissance de l'œuvre d'art», au sens de Cesare Brandi (38), dans la variété de ses acceptions, est possible et permet d'échafauder un projet cohérent de nettoyage et de réintégration, en fonction des choix de la proportion des diverses valeurs, au sens d'Alois Riegl, du patrimoine en jeu, valeurs esthétique, historique, d'ancienneté

et d'usage (39). A leur tour les opérations esthétiques, dites de mise en valeur, permettent une meilleure connaissance de l'œuvre soit comme simple résultat d'un nettoyage soit quelquefois en raison des analyses nouvelles exigées par l'intervention : la restauration est une occasion de recherche en histoire de l'art et en archéologie (40), c'est-à-dire en sciences humaines et c'est à ce titre que l'activité de restauration, considérée par certains comme ancillaire, acquiert ses lettres de noblesse.

Mais là aussi comment ne pas s'étonner de la très grande faiblesse de la recherche scientifique relative à la mise en valeur : elle est technico-scientifique lorsqu'il s'agit de mettre au point des méthodes de collage des verres (41) ou de nettoyage des peintures (42) répondant aux trois critères d'efficacité, de réversibilité et d'innocuité ; elle est technico-esthétique lorsqu'elle vise à mettre au point diverses méthodes d'équivalence chromatique (43) pour faire oublier les lacunes d'une œuvre sans les cacher.

Les responsabilités spécifiques du restaurateur devant l'histoire

On ne pourra jamais nier que toute intervention humaine sur un bien préexistant est une interprétation (44) : la neutralité est un leurre ; la philosophie ambiante imprègne toutes les actions des hommes d'une certaine époque dans un certain pays. On peut même dire que le restaurateur est le responsable des formes de notre musée imaginaire. Une grande liberté lui est offerte tant dans les procédés possibles que dans le degré d'intervention au sein de chacun. Aussi a-t-on vite compris, pour légitimer l'action de conservation-restauration, qu'il fallait se doter d'un corps de doctrine solide ; c'est ainsi qu'outre les contraintes techniques imposées par le bien culturel et son contexte, on a construit progressivement tout l'édifice des contraintes culturelles qui sont des principes de transparence vis-à-vis du spectateur, de l'amateur, qui sont des clefs de compréhension qu'on lui donne, et que l'on schématise par la bipolarité esthétique et historique de Cesare Brandi et la théorie des valeurs d'Alois Riegl.

La bipolarité esthétique et historique de l'œuvre d'art est à l'origine de l'invention, vers 1940, de la retouche visible par «tratteggio» (45) ; il s'agit d'un procédé de retouche conçue pour être visible, par souci d'honnêteté. Il s'agit de montrer au visiteur l'étendue de la restauration et de lui permettre de distinguer celle-ci de l'original. Satisfaire la double exigence souvent contradictoire de combler les lacunes par souci esthétique et de les laisser visibles par souci historique, a rendu les restaurateurs imaginatifs : on dit de manière un peu rapide qu'un restaurateur ne doit rien inventer ; en effet il ne doit pas inventer de formes, il ne doit pas avoir l'imagination du créateur d'art plastique qui s'impose à un créateur antérieur et donc le trahit, mais il doit avoir l'imagination de l'ingénieur qui sert un propos technique par une recherche finalisée (46) dans les limites d'une voie bien tracée.

L'affectation d'un pourcentage varié des valeurs esthétique, historique, d'ancienneté et d'usage, au sens d'Alois Riegl, permet grâce à l'importance de la fonction - critère peu retenu pour les beaux-arts qui

sont plutôt des arts de contemplation - de comprendre dans une même vision globale tous les biens culturels : la fonction prise en compte peut être soit physique (mobilier, livre) soit culturelle (icône, certaines statues), et originelle ou transformée et acquise. On peut imaginer qu'une armoire ou une aiguière exigent pour la démonstration de leur usage physique une consolidation particulière, légitime dans un environnement de type ethnographique. De même, des raisons religieuses peuvent entraîner une réintégration particulière d'icônes, œuvres où la rupture des formes n'est pas supportée par les fidèles, ou rendre un complément de statues nécessaire parce que celles-ci sont vénérées par des populations peu enclines à prier une figure mutilée.

Dans certains cas la copie est légitime parce que la fonction est essentielle et que la valeur d'usage l'emporte sur la valeur d'ancienneté au point de réduire cette dernière à zéro : des statues en décor à l'extérieur dans des jardins sont remplacées par des copies ; des instruments de musique offerts régulièrement en concert, et pas seulement au jeu exceptionnel d'un chercheur avide de sonorités rares, ne peuvent être que des copies (47) ; des dessins offerts à la consultation du public sont montrés à travers leurs fac-similés (48) ; des archives et des livres sont dupliqués par microfilmage ; les photographies font l'objet de restitutions numériques (49) suffisantes pour l'édition.

Quel que soit le mode choisi, la restauration la plus scrupuleuse, appuyée sur un raisonnement du type Brandi ou Riegl, la copie fidèle et la restitution par d'autres techniques que la technique originale, toute intervention appartient à une certaine époque et en trahit inconsciemment les modes. Les rénovations du 17^{ème} siècle (50), les interventions novatrices de la fin du 18^{ème} siècle et du début du 19^{ème} siècle, qui fondent la discipline de la restauration appuyée sur la conscience historique et l'esprit critique (51), les restaurations historicistes de la seconde moitié du 19^{ème} siècle (52), les opérations puristes de la fin des années 1930 jusqu'aux années 1950 (53) et les équilibres sophistiqués des années 1960 et 1970 (54) sont des interventions qui sont marquées du sceau des idées qui leur sont contemporaines : la mise au goût du jour par les artistes au 17^{ème} siècle, la naissance de l'histoire de l'art et de l'archéologie à la fin du 18^{ème} siècle, le positivisme d'Auguste Comte au 19^{ème} siècle, l'esthétique du Bauhaus et le goût du matériau brut du début du 20^{ème} siècle, le triomphe de la Relativité et des théories scientifiques d'Einstein sous le régime desquels nous vivons aujourd'hui.

La notion de progrès si souvent invoquée est-elle pertinente ? Peut-être, cet aspect recouvre-t-il seulement le besoin d'être en phase avec sa propre époque ? En tout cas, la conscience de la variété des solutions et de leurs légitimités différentes est un progrès par rapport aux anathèmes. Les divers arts ont toujours été d'abord restaurés par leurs créateurs (55) et ensuite par des praticiens spécialisés ; critiques et polémiques affectent la restauration qui oscille entre la priorité de la technicité et celle du caractère artistique : l'interdisciplinarité découle du souhait de résorber ce conflit.

Au fur et à mesure que le temps passe, la distance s'accroît entre le profil de celui qui fabrique un bien culturel et de celui qui le restaure. Le restaurateur d'aujourd'hui est formé très différemment du créateur. Il arrive un moment où les restaurateurs des arts graphiques, de la sculpture, du textile, etc. ont davantage de choses en commun que chacun d'entre eux avec le fabricant du type de patrimoine de sa spécialité, avec le dessinateur, le sculpteur, le tisserand ou le costumier etc. ; ils ont en commun des connaissances en histoire de l'art, en science des matériaux et des principes d'intervention ou éthique ; la discipline de la restauration est constituée. Elle s'est détachée du monde de la fabrication et s'est enrichie d'autres notions, de chimie, de biologie et de physique mais aussi de la conscience historique et critique. Le caractère autonome de la discipline de la restauration (56) s'affirme par l'existence de ses praticiens, de son histoire, de sa déontologie, de ses écoles de formation et de sa recherche scientifique.

Je tiens à remercier Bertrand Lavédrine, Claire Chahine, Floréal Daniel, Christine Capderou et Sybille Monod pour leur précieuse collaboration ainsi que Marie-Odile Kleitz.

Notes

1. L'expression française *restauration* est générique et correspond à la prévention, la stabilisation et la mise en valeur ; son équivalent en anglais est «conservation» qui correspond à «preservation» ou «preventive conservation», «curative conservation» et «restoration». De plus, *conservation* en français signifie la responsabilité générale des collections c'est-à-dire l'achat, la conservation matérielle, la présentation et la recherche, tout un ensemble de fonctions définies dans le texte juridique qui crée par décret, en France, le corps des conservateurs du patrimoine. Afin d'être clairement compris, tant en France des divers spécialistes que des collègues étrangers, les responsables de la conservation matérielle en France ont pris l'habitude, depuis les années 1985, de désigner ce domaine en langue française par *conservation-restauration*. Cette expression a aussi l'avantage de faire apparaître que, dans ce domaine, collaborent au moins déjà deux types de spécialistes, les conservateurs et les restaurateurs.
2. Sur l'interdisciplinarité, consulter S. Bergeon «La interdisciplinariedad» in *Restauracion Hoy*, n°8, novembre 1995, Colcultura, Bogota (p. 14 à p. 26 en espagnol) et «Vers un vocabulaire commun de la conservation-restauration des biens culturels : valeur d'usage et interdisciplinarité» in *Musées et Collections Publiques de France*, n°217, 1997 (p. 61 à p.77).
3. Le mot «*bien culturel*», qui apparaît pour la première fois clairement dans l'article 4 de la Convention de l'Unesco de 1970, succède à une expression voisine dans l'article 1 de la Convention de l'Unesco de 1954, où l'on constate combien les «*biens meubles et immeubles sont importants pour le patrimoine culturel des peuples*» alors que dans l'article 27 de la 4ème Convention de La Haye de 1907, l'expression détaillée «*édifices du culte, des arts et des sciences ainsi que les monuments historiques*» s'appliquait à tout ce qui devait être épargné en cas de guerre, comme d'ailleurs l'avait annoncé, sous la même énumération, l'article 8 de la Conférence de Bruxelles de 1874. (Rapport de Patrick BOYLAN, «Réexamen de la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, Convention de La Haye de 1954», Unesco, 1993).
4. B. Deloche, *L'art du meuble*, L'Hermès, Lyon, 1980. Il faut aussi souligner l'absence de hiérarchie pour A. Riegl (cf. note 7) entre les arts appliqués et les beaux-arts ; ancien conservateur du département textile au Musée des arts appliqués de Vienne, A. Riegl trouve autant de beauté dans les motifs d'un tapis turc que dans le dessin de Raphaël.
5. C. Brandi, « Il restauro dell' opera d'arte secondo l'istanza della storicità » in *Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro*, 11-12 (1952) (p. 115 à p. 119), et « Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità » in *Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro*, 13 (1953) (p. 3 à p. 8).
6. Legge 22 luglio, 1939, n°240. *Creazione del Regio Istituto Centrale per il Restauro presso il*

ministero dell'educazione nazionale, Ministero della pubblica istruzione, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria, Roma, 1956.

L'institut rassemble trois fonctions intégrées et matérialisées par trois services : le laboratoire qui comprend les «cabinets» de biologie, de chimie et de physique, l'atelier pour faire des travaux exemplaires et l'école de formation.

7. A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Seine Wesen und seine Entstehung*, Braumuller, Wien, 1903 ; tr. fr. Daniel Wiczorek, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Seuil, Paris, 1984. L'auteur affecte les biens culturels d'un grand nombre de valeurs dont la valeur de remémoration, celle de modernité, etc. si bien que l'on peut choisir parmi toutes celles-ci la notion la plus pertinente pour le sujet envisagé. La nouveauté par rapport à C. Brandi est de distinguer la valeur historique au sens strict (documentaire) de la valeur d'ancienneté (qui prend en compte la durée) ainsi que de mentionner la valeur d'usage.

8. Cesare Brandi, parfait germaniste, connaissait la philosophie allemande et les travaux d'Alois Riegl, mais il a simplifié la pensée de ce dernier afin de mieux diffuser des notions qui n'étaient pas évidentes dans les années 1939-1940. (Avis oral de Paul Philippot).

9. La notion de patrimoine culturel s'est élargie à l'époque moderne au point non seulement de comprendre les moyens modernes de transports (le prototype du Concorde par exemple, en sus des locomotives, etc.) mais aussi les témoignages modernes du monde de la communication (radar...) ; ce patrimoine qui présente un caractère scientifique et industriel, exige des équipes très diversifiées pour mener à bien les projets de conservation-restauration (restaurateurs, historiens, divers types de scientifiques mais aussi ingénieurs et usagers de ces «machines»).

10. La photographie a un double statut : celui d'œuvre d'art dans le cas de Cartier-Bresson, Lartigue, Kertesz, Stieglitz, etc. mais aussi pour beaucoup celui de document (campagnes photographiques menées au cours de fouilles archéologiques, au cours de travaux d'architecture lors d'édification de bâtiments, ou de suivi de restauration...). Les implications en conservation-restauration de ces deux statuts peuvent être différentes de celui de l'objet : la simple restitution, copie par des procédés différents de ceux de la création (aspect numérique par exemple), permet le repérage suffisant en documentation ; en photo d'art, le parfait respect de la totalité des aspects de l'œuvre et de ses diverses valeurs, justifie une restauration, intervention critique, ou une stricte préservation en l'état.

11. Ch. Genin, «Le restaurateur comme opérateur» in *Recherches poétiques*, 3-96 Hiver 1995 (p. 66 à p. 75). cf. aussi S. Bergeon «Restauration : acte critique et interdisciplinarité» conférence présentée au Colloque annuel de la Fédération internationale des Archives du Film, à Prague, 25 avril 1998 (à paraître).

12. *Art in transit. Handbook for packing and transporting paintings*, National Gallery of Washington, Washington, 1991.

13. Quelquefois le rentoilage fut réalisé à la cire-résine pour consolider des tableaux sur toile parce qu'ils étaient destinés à rester exposés dans une église, plus ou moins humide. De même, la lyophilisation de bois gorgés d'eau (congélation puis sublimation de la glace) qui laisse l'objet fragile aux variations de climat, a été écartée dans le cas d'objets soumis à des transports pour des expositions itinérantes, au profit d'une consolidation plus ancienne et classique soit un traitement au polyéthylène glycol malgré l'aspect un peu sombre de la surface soit l'imprégnation d'une résine monomère (type styrène) polymérisée in situ par rayonnement gamma malgré l'augmentation de poids et de dureté de matériau.

14. « Dossier : la conservation des textiles d'usage » réuni par Judith Kagan dans le numéro 2 de la revue *CORE* (p. 29 à p. 60).

15. M. Berducou, *La conservation en archéologie*, Masson, Paris, Milan, Barcelone, Mexico, 1990 et article par M. Berducou et N. Meyer, « Les objets de fouilles » dans un précis illustré de conservation préventive, SFIIC (à paraître en 1999).

16. Dans les rapports d'activités en matière d'archives et de bibliothèque, la « duplication » est une des méthodes dite de « sauvegarde » : il s'agit de retirer le bien culturel du circuit vivant et de proposer au public un substitut. Si l'on attribuait à ce substitut toute la valeur de l'original, cela signifierait que la valeur d'information documentaire du bien culturel l'emporte sur ses valeurs artistique et d'ancienneté et qu'il n'est pas considéré comme un objet. Sous la contrainte de la masse des documents que la société moderne produit, un tel raisonnement préside aux transferts périodiques de textes et d'images sur des supports

successifs : outre que le progrès n'est pas linéaire (un support neuf peut ne pas être plus solide que tous les anciens), il est clair pour les techniciens avertis, que tout transfert com-

porte une part de perte d'information soit consciente et acceptée soit inconsciente. La duplication est en effet une sauvegarde à but de transmission d'une information mais la conservation stricte de l'original est une exigence d'éthique à but de transmission de l'objet complet.

17. Après 1850, la pulpe de bois remplace le chiffon comme matériau source de cellulose; or les matières pectiques de celle-ci issue du bois, souvent des impuretés et une cellulose aux fibres plus courtes, sont la cause de la plus faible qualité des papiers produits même s'il s'agit de pâte chimique dans laquelle on a essayé de détruire, par des produits chimiques, les impuretés de la pâte mécanique. Ces papiers deviennent fortement acides et au bout de 50 à 100 ans ils tombent en poussière.

18. Eastman Kodak Company, Rochester : *The book of film care* - Eastman Kodak Company. Eastman Kodak Company, Rochester, 1983 (138 pages).

R. S. Williams, T. R. Lyons, J. G. Ferrigno, et al. *Evaluation of the national archive program to convert nitrates aerial photographs of the United States to a stable-base safety film*.

Photogrammetric engineering and remote sensing, 1984, vol. 50, n°10 (p. 1437 à p. 14441).

19. On appelle papier « permanent » un papier non acide (ph entre 7,5 et 10) ayant une bonne résistance à la déchirure et à l'oxydation et possédant une réserve alcaline. Il existe une « Résolution de l'Unesco pour l'utilisation du papier permanent », novembre 1997, afin d'inciter les éditeurs à publier, au moins une partie de leur production, sur un papier solide.

(*Répertoire européen des papiers d'édition sans acide et permanent*, Librime, Bruxelles, 1998).

International Standard for permanent Paper. *Restaurator*, 1993, vol. 14, n°4 (p. 253-254).

B. Pras, L. Marmonnier. *Du papier pour l'éternité : l'avenir du papier permanent en France*.

Centre national des lettres, Editions du Cercle de la Librairie, Paris, 1990.

20. D. Erhardt and M. Mecklenburg « Relative humidity re-examined » in *Preventive conservation practice, theory and research*, IIC preprints, Ottawa Congress, 12-16 septembre 1994 (p. 32 à p. 38).

21. *Guide pour l'éclairage des musées, des collections particulières et des galeries d'art*, Société d'éditions Lux, Paris, 1991 (très complet).

Muséofiches : l'éclairage. Sous la direction de G. Blanchard et J. J. Ezrati, Direction des Musées de France, Paris, 1993 (succinct).

22. M. L. Florian, *Heritage eaters : insects and fungi in heritage collections*, ed. James and James, London, 1997.

23. Z. Barov, C. Faber and R. Sennett, « The development of an earthquake-safe mounting system for a collection of ancient greek vases » in *Preventive conservation : practice, theory and research*, IIC preprints, Ottawa Congress, 12-16 septembre 1994 (p. 233 à p. 237).

24. P. Baril, « Introduction à la protection contre l'incendie ». *Bulletin de l'IIC*, n°15, mars 1995, (p. 4 à p. 6).

La pratique archivistique française, Archives nationales, Paris, 1993 (p. 485 sq).

25. Le Bouclier Bleu est un écu à carré inférieur et triangle supérieur bleus, apposé sur les édifices qui bénéficient d'une protection conformément à la « Convention pour la protection du patrimoine culturel en cas de conflit armé » dite Convention de La Haye de 1954.

26. Le Comité International du Bouclier Bleu, créé en juillet 1996, est la coordination des exécutifs de l'ICOM (*International Council of Museums* pour les musées), l'ICOMOS (*International Council of Monuments and Sites* pour les monuments, les villes, les jardins, les sites et l'archéologie), l'IFLA (*International Federation of Librarians Associations* pour les bibliothèques) et le CIA (Conseil international des Archives, *International Council of Archives*) dans le but de travailler ensemble à la protection du patrimoine culturel en cas de conflit armé et de catastrophe naturelle ou non. Les trois axes de travail sont la prévention avant le sinistre (sensibilisation et formation), les mesures d'urgence pendant le sinistre et la proposition d'équipes de reconstruction après le sinistre.

27. Le mot préservation utilisé déjà au XVIIIème siècle en pharmacie (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel, 1785, Tome XIV, p. 41 « La conservation est une partie essentielle de la pharmacie qui consiste à préserver d'une altération nuisible à la perfection des médicaments toutes les drogues... ») est revenu en français moderne à travers la traduction de l'anglais « preservation ». Il correspond à la prévention, ce que Gael de Guichen, dès 1982, a appelé la conservation préventive « La conservation préventive, un défi à la profession » in *Museum*, Unesco ; n°1, Paris, 1982 et « La conservation préventive : un changement profond de mentalité » in *Cahiers d'étude du Comité de conservation de l'ICOM*, 1995 (p. 4 à p. 6).

28. La conservation a été qualifiée par certains de curative par opposition à préventive (G. de Guichen ; C. Périer d'Ieteren) de préférence aux expressions du Plan Delta des Pays-Bas (1990) respectivement conservation active (mesures prises sur l'objet) et conservation passive (mesures prises sur l'environnement et jamais sur l'objet). Toutes ces expressions qualificatives sont nées des exigences de clarification parce qu'en anglais « conservation » a un sens très général. Mais en français on pourrait adopter la grande simplicité et clarté de deux mots seulement, préservation et conservation, en référence d'ailleurs l'évidente à l'Encyclopédie du XVIIIème siècle (cf. note 27).

29. Dans *L'archéologie et la Conservation*, Vademecum québécois rédigé par André Bergeron et France Rémillard (Québec, 1991) l'influence anglaise est si forte que le mot conservation comprend la conservation préventive, la restauration et la reconstitution (p. 121).

30. Le changement de mentalité mis en évidence par G. de Guichen couvre trois aspects ; quand on passe de la restauration à la conservation préventive on passe de l'objet à la collection, de l'urgence au long terme et du travail d'une personne, le restaurateur, au travail d'équipe. (cf. Conférence prononcée à l'Assemblée Générale du Comité National français de l'ICOM, Fort de France, Martinique, 1994).

31. Le mot « durcissement », en terme militaire, veut dire protection des moyens de transmission afin de permettre, même en période de crise ou de guerre, l'acheminement des ordres ; une installation dite durcie est munie de tous les systèmes techniques connus de parade contre les attaques sophistiquées des liaisons électriques, magnétiques, etc.

32. Les méthodes habituelles de désinfection consistaient, il y a peu de temps, à utiliser des produits chimiques à spectre large (bromure de méthyle pour désinsectiser et oxyde d'éthylène pour tuer les moisissures) ; sous la double pression écologique d'une part, et du souhait de spécificité d'actions pointues avec peu de produit d'autre part, les procédés ont évolué : on préfère utiliser divers produits à spectres étroits plutôt qu'un produit très toxique, à spectre large (travaux du Comité technique de la désinfection de la Mission de la Recherche et de la Technologie du Ministère de la Culture) et même la méthode écologique par excellence est celle de tuer les insectes par privation d'oxygène (M. Gilberg and D. Grattan « Oxygen-free storage using ageless oxygen absorber » in *Preventive conservation : Practice, theory and research*, IIC preprints, Ottawa Congress, 12-16 septembre 1994 (p. 177 à p. 180).

33. Une très importante littérature concerne la désacidification : bains ou pulvérisations basiques sont habituellement utilisés ; la recherche sur la désacidification gazeuse de masse n'a pas donné suffisamment de résultats pour qu'on la poursuive. Une méthode nouvelle est d'introduire une réserve alcaline dans les papiers utilisés en conditionnement, W. K. Hollinger Jr. « Micro Chamber papers used as a preventive conservation material » in *Preventive conservation : Practice, theory and research*, IIC preprints, Ottawa, Congress, 12-16 septembre 1994 (p. 212 à p. 216).

34. La consolidation de masse peut signifier, soit le remplissage automatique de lacunes avec de la pulpe de cellulose en suspension grâce à une machine (type Vinyector ou autre) dans laquelle passent les pages une par une, soit la lamination (procédé de type Barrow qui enserre le papier entre deux feuilles de protection plastique, scellées), méthode très interventionniste, difficilement réversible et par conséquent pertinente pour des documents en grand péril et de faible valeur, tels les journaux.

35. S. Bergeon, *Science et Patience ou la Restauration des Peintures*, RMN, Paris, 1990 (le maintien des supports de bois : p. 24 à p. 41) ; les rentoilages (p. 43 à p. 73). Il ne faut pas oublier les « toiles flottantes », expression ancienne de la langue française qui signifie l'existence au revers d'une toile peinte, sans collage, puis ensuite tension des deux toiles ensemble sur châssis (Louvre, Hubert Robert...) à ne pas confondre avec une toile tendue au revers du châssis. Certains, en raison de publications récentes en anglais sur des « blind lining » ont inventé le mot nouveau « rentoilage aveugle ». Nous rappelons que dans le doublage, contrairement au rentoilage, il n'y a pas de pénétration de l'adhésif dans la toile originale. Pour le bois voir S. Bergeon, G. Emile-Mâle, C. Huot et O. Bay, « The Restoration of wooden painting supports : Two hundred years of history in France » in *The structural conservation of Panel paintings*, Symposium at the J. Paul Getty Museum, April 1995, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998 (p. 264 à p. 288).

36. S. Bergeon, « La formation des restaurateurs : niveaux, interdisciplinarité et recherche en conservation-restauration » in *Table ronde sur la formation professionnelle du conservateur-restaurateur d'œuvres d'art en Europe*, Villa Manin di Passariano, 30 septembre - 1 octobre 1994, Regione autonoma Friuli. Venezia Giulia, 1994 (p. 25 à p. 31).

S. Bergeon, « La formation des restaurateurs à l'IFROA (Paris) : spécialisation, interdiscipli-

narité et recherche» Conférence prononcée à Bergame en 1995 (à paraître).

S. Bergeon, M. Berducou, P. E. Nyeberg, « La recherche en conservation-restauration : pour l'émergence d'une discipline » in *Techné*, n°6, 1997 (p. 104 à p. 110) ; p. 107 : « ... les analyses du patrimoine... sont importantes dans la recherche en conservation mais ne suffisent pas à la constituer ».

S. Bergeon, « La recherche en restauration » in *Culture et Recherche*, n°69, novembre-décembre 1998, Ministère de la Culture, Paris (p. 4 à p. 6).

37. Le mot réintégration a été mis à l'honneur d'abord en italien (reintegrazione) par Cesare Brandi, pour désigner l'ensemble des traitements, depuis ceux mineurs relatifs aux microlacunes (salissures...) jusqu'à la véritable retouche des lacunes profondes et étendues (avec mastics de mise à niveau puis divers systèmes de couleur), afin d'intégrer ces manques dans la composition d'ensemble (C. Brandi, *Teoria del restauro*, Edizione di storia e letteratura, Roma, 1963, page 45). L'œuvre est ainsi remise à sa véritable place esthétique (les manques sont cachés) et historique (les zones de retouche sont perceptibles ou les zones peu usées sont conservées tel quel par souci de respect pour le passage du temps) (P. et A. Philippot « Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures » in *Bulletin de l'IRPA*, Vol. 2, 1959).

38. C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Edizione di storia e letteratura, Roma, 1963 (page 34 dans « Il concetto di restauro » (p. 31 à p. 40).

39. Parmi les nombreuses valeurs d'A. Riegl, j'ai choisi quatre d'entre elles qui m'ont semblé particulièrement importantes pour le propos de la restauration ; S. Bergeon, « Ethique et conservation-restauration : la valeur d'usage d'un bien culturel » in *La conservation, une science en évolution : bilan et perspectives. Actes des Troisièmes Journées internationales d'études de l'ARSAG*, Paris 21-25 avril 1995, ARSAG, Paris, 1995 (p. 16 à p. 22).

40. S. Bergeon, « Le Service de Restauration des Peintures des Musées Nationaux : un lieu de la Recherche » in *Culture et Recherche*, n°9, février, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1987.

41. N. Tennent, « Conservation science : a view from four perspectives » in *The interface between science and conservation ; British Museum occasional Paper*, number 116, B. M Press, London, 1997 (p. 15 à p. 24).

42. *Nettoyage, retouche et protection de la peinture et de la sculpture polychrome*, Preprints of IIC Congress, Bruxelles, 1990, IIC, London, 1990.

43. L'équivalence chromatique a pour but de donner l'impression, à distance, d'une intégration. Les procédés employés pour mettre au point ce substitut à la couleur originale peuvent être très divers (Tratteggio, Rome, après 1945 ; Pointillisme, Paris, après 1972 ; Abstraction chromatique, Florence, après 1975).

44. S. Bergeon « La restauration de la peinture entre libertés et contraintes : la voie étroite de l'interprète » in *Image or Object ? The influence of conservation treatment on the interpretation of paintings*, National Gallery of Ireland, ICOM-CC, Painting I and II, 12 september, 1998 (non publié).

45. Le « Tratteggio » est basé sur la décomposition des tons en couleurs pures et la recombinaison directement dans l'œil en raison de la persistance rétinienne ; il s'agit d'un réseau de traits verticaux, parallèles, de couleurs pures, juxtaposés sur un mastic blanc, mis au point par Laura et Paolo Mora, en collaboration avec Cesare Brandi vers 1946, à l'Institut Central de Restauration de Rome pour la réintégration des fresques de Mantegna qui décoraient la Chapelle Ovetari de Padoue et qui avaient été jetées à terre en mille morceaux par le bombardement de 1944.

Cf. S. Bergeon, *Science et Patience*, RMN, Paris, 1990 (page 193) et C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Edizione di storia e letteratura, Roma, 1963 (page 102, Tav. VI, fig. 1 et 2 : Tratteggio modulé dans l'étoffe qui recouvre le bras de la Vierge, dans la *Maesta* peinte par Duccio di Buoninsegna, conservée au Musée de l'œuvre du Dome de Sienne).

46. On appelle aujourd'hui recherche finalisée et recherche de la connaissance ce qu'autrefois on appelait respectivement recherche appliquée et recherche fondamentale. J. F. Picard, *La République des savants. La recherche française et le CNRS*, Flammarion, Paris, 1990 (p. 27, p. 210 et p. 253).

47. F. Gétéreau, « Restaurer l'instrument de musique ; l'objet sonore et le document sont-ils conciliables ? » in *Histoire de la Restauration*. Bâle, 1991, publ. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, Vol. II, 1993 (p. 145 à p. 154).

48. Le fac-similé est une reproduction exacte, faite de manière similaire (sens adopté par F. Gétéreau, cf. note 47). On attribue quelques fois au mot fac-similé le sens de copie dont l'effet, pas forcément la technique, reproduit la réalité y compris les traces du passage du

- temps : le fac-similé d'un dessin présente un papier jauni, des taches et des usures (S. Bergeon « La terminologie en conservation-restauration : confusion et incidences » in *Vers un profil européen du restaurateur de biens culturels*, Pavie, 18 octobre 1997 (note 28) (à paraître en 1999).
49. A la manière des projets d'architecture dessinés du XVIIIème siècle, la restitution est une proposition, une réalité virtuelle et non une restauration, celle-ci s'appliquant à un original réel de la photographie ou des films. G. Brunel « Restitution : les dangers d'une notion obscure » in *Environnement et conservation de l'écrit*, 2ndes Journées internationales de l'ARSAG, 16-20 mai 1994, Paris, Actes, ARSAG, 1994 (p. 189 à p. 193).
- S. Bergeon, « Ethique et conservation-restauration : la valeur d'usage d'un bien culturel » in *La Conservation, une science en évolution*, 3èmes Journées internationales de l'ARSAG, 21-25 avril 1997, Paris, Actes, ARSAG (p. 16 à p. 22) (p. 18).
- S. Bergeon, « La terminologie en conservation-restauration : confusion et incidences » in *Vers un profil européen du restaurateur de biens culturels*, Pavie, 18 octobre 1997 (page 4 du manuscrit, note 23 sur la restitution numérique, Mémoire IFROA en 1994 par J. G. Lopez) et note 24 sur l'usage du mot restitution en architecture au début de ce siècle.
50. Quand le sculpteur Girardon au XVIIème siècle transforme en Vénus avec bras, miroir et pomme, une statue de Diane trouvée à Arles, gravée par C. Mellan, il fait une rénovation et ne procède pas à l'acte critique qui caractérise une restauration.
51. P. Philippot, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration » in *Histoire de l'Art*, n°32 décembre 1995 (p. 3 à p. 9).
52. *Les Monuments historiques de la France*, fascicule dédié à E. Viollet-le-Duc, n°1 ; 2, janvier-juin 1965.
53. C. Ceschi, *Teoria e Storia del Restauro*, Bulzoni, Roma, 1970 (p. 135 à p. 155 : Restauri tra le due guerre 1919 - 1942).
54. Depuis les années 1950-1960, Paul Philippot joue un rôle essentiel en tant que Directeur de l'ICCROM de 1971 à 1977, penseur qui fait la synthèse entre la vision claire et latine de C. Brandi et la riche pensée allemande d'A. Riegl. Il travaille en étroite collaboration avec Paolo et Laura Mora (Restaurateurs en chef à l'Istituto Centrale per il Restauro, couple qui joint les qualités de l'artiste et de l'ingénieur) ainsi qu'avec Giorgio Toracca (Scientifique de l'ICCROM qui illustre la compétence en sciences physiques). La restauration est promue comme acte critique, le restaurateur comme partenaire de l'historien et du scientifique et la recherche est mise sur rails. Mais un tel message est complexe et de tels travaux sont coûteux or la société s'appauvrit et privilégie les aspects spectaculaires et rapides par rapport aux travaux plus modestes qui exigent de la durée et de la sérénité. L'alarme a été donnée par Agnès Ballestrem, en Allemagne, dans les années 1980 : il vaut mieux ne pas restaurer la sculpture polychrome, disait-elle, que la traiter de manière sommaire. L'accent mis sur la prévention est l'excellent contrepoint technique moderne à la recherche de sensationnel des autorités politiques.
55. Rapide synthèse sur les dates d'émergence du métier de restaurateur de Dessin, de Peinture, de Sculpture, d'Architecture, de Métal, de Photographie, de Textile, d'Instruments de musique, de Mobilier, du Livre et des Archives, de la Céramique et du Verre, du Patrimoine scientifique et industriel, de l'Art contemporain, dans S. Bergeon, « Conservation-Restauration. La Sauvegarde du patrimoine culturel » dans *Encyclopédie Quillet*, 1993 (p. 109 à p. 113 dans l'article p. 108 à p.118).
56. S. Bergeon, « La restauration est-elle une discipline ? » in *Revue de la Ligue Urbaine et Rurale*, à paraître en 1999.

La mémoire des archives

Eric de Kuiper

Ce texte reprend et développe les idées exposées à Bruxelles dans le cadre du colloque organisé par ARCHIMEDIA à la Cinémathèque Royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

Avoir fait admettre le cinéma comme faisant partie du patrimoine artistique et culturel n'a pas été chose aisée. Art populaire ; art récent, né à la fin du dix-neuvième siècle ; art commercial et en plus art faisant appel avant tout au visuel et non au verbal... autant d'aspects qui ont freiné la reconnaissance.

Il a fallu pas mal de temps, pas mal d'efforts et d'enthousiasme de la part des pionniers et de leurs successeurs pour faire admettre que le cinéma - comme fait de culture - avait sa place dans le réseau des biens culturels. A présent, le fait semble acquis, le cinéma est de plein droit admis par la culture officielle - la preuve en étant que l'état subsidie, bien qu'en général parcimonieusement, ces institutions que sont les cinémathèques et les musées du cinéma.

Or c'est précisément au moment même où on pourrait croire le fait patrimonial du cinéma comme étant acquis, que les institutions traditionnelles qui ont la charge des biens patrimoniaux sont en crise. Souvent, en fait, sans qu'elles s'en rendent ouvertement compte. Cela, je crois, vaut également et plus particulièrement pour nos institutions qui s'occupent du patrimoine cinématographique. Car la notion même d'archive est en train de changer et la façon dont les cinémathèques mettent en valeur leur patrimoine - dans leurs salles de musée, selon des modalités de programmation classique - n'est plus évidente non plus.

Première partie

La notion de patrimoine

S'il est vrai que "comme la plupart des mots qui désignent des réalités sociales, idéologiques, culturelles, "la notion d'art n'existe que munie de sa généalogie" (Aumont), il en va de même pour la notion de patrimoine. Celle-ci n'est pas si ancienne. En français, elle date du début du 19^{ème} siècle. En 1979, la notion de patrimoine est comprise par seulement 12% des Français. Or, une année plus tard, 36% des Français savent ce qu'est le patrimoine! ¹ On peut admettre que de nos jours, la notion est largement comprise. Que s'est-il passé? Il y a eu l'*Année du Patrimoine*, et ce qui, au départ, semblait devoir n'être qu'une manifestation parmi tant d'autres, s'est avéré avoir eu un impact énorme.

En même temps que la notion de patrimoine semble plus largement acceptée, son contenu, lui, a également évolué. Au départ, il faut comprendre patrimoine (en anglais : *heritage*) dans son sens

“économique” comme une propriété transmise par les ancêtres. D’ailleurs le Larousse (1970) l’interprète encore de cette manière. Cependant actuellement, ce sont les valeurs non plus seulement matérielles, mais tout autant immatérielles qui sont devenues importantes. Il y a un long chemin, du *monument historique* en tant qu’occurrence privilégiée du patrimoine à celle élargie de patrimoine, comme nous l’entendons de nos jours.

Ce glissement - qui fait du patrimoine une notion largement acceptée par la culture et constitutive de celle-ci, a des inférences sur la culture elle-même. D’une notion spécialisée et restrictive, qui n’intéressait que les spécialistes (de l’histoire de l’art et de la restauration), elle est devenue une notion largement reconnue et vécue. Cette activité qui était “élitiste”, elle est devenue une préoccupation de “masse”.

Pour saisir ce nouveau contenu de la notion de patrimoine, - toujours ce que l’histoire nous a légué comme bien - il faut sans doute d’abord esquisser notre rapport à, précisément, l’histoire. Pierre Nora note que d’une conception d’*histoire nationale*, on est passé à la conception de *mémoire nationale*. Par conséquent, le patrimoine en tant que “patrimoine national” est devenu en quelque sorte “mémoire patrimoniale” (ce qui, on le verra, est un pléonasme). Un autre usage, une autre attitude envers le passé, dont le dénominateur commun est désigné désormais par le terme vague de “mémoire” font leur apparition : “Mémoire, histoire : loin d’être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. [...] La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l’histoire, une représentation du passé.”² De plus, “Ce que nous appelons mémoire est, en fait, la constitution gigantesque et vertigineuse du stock matériel de ce dont il est impossible de nous souvenir, répertoire insondable de ce que nous pourrions avoir besoin de nous rappeler.”³

Le patrimoine n’est donc plus ce “qui a été jugé une fois pour toutes comme tel” ; du moment que le passé y a laissé ses traces, tout objet peut entrer dans cette catégorie de valeur, devenir objet de valeur. Ce qui, en fait, est à l’inverse de ce qu’on avait coutume d’appeler le patrimoine. Une illustration de cette nouvelle tendance est la création de “musées” consacrés à des domaines qui dans la perspective ancienne du patrimoine auraient été jugés sans valeur : Musée de la bière, Musée de la Sardine, etc. Notons au passage que ces nouveaux objets du patrimoine font appel à des moyens de communication traditionnels tel que la présentation en “musées”. Forme d’ironie post-moderniste sans doute inconsciente ; simulacre de patrimoine ancienne manière afin de légitimer cette forme de mémoire?

Vu sous cet angle, la question qui s’impose est de savoir où commence et où finit le patrimoine, où commence et où finit ce qu’il convient de conserver? Car tout semble être apte à entrer dans cette nouvelle catégorie de patrimoine ; tout est virtuellement “patrimonial”. (Et question corollaire : comment diffuser? ce qui fera le sujet de la seconde partie de ce texte)

En fait, le problème posé ainsi était déjà plus ou moins latent dans les

idéologies particulières qui gouvernaient le travail de certaines cinémathèques. Ainsi, par exemple, Jacques Ledoux, le regretté conservateur de la *Cinémathèque Royale de Belgique*, était d'avis qu'il fallait tout conserver, ou du moins le plus possible. Un principe de non-sélection qui voulait que tout ce qui, un jour ou l'autre, pourrait être utile et intéressant devait être conservé. Le critère du canon - les œuvres de références reconnues par l'Histoire ; le patrimoine donc - ne fonctionnant plus comme point de repère absolu, il s'agissait de régulièrement le réévaluer. Ledoux, par cette attitude, se situait dans une mentalité plus contemporaine de la nôtre. Il s'opposait ainsi à d'autres conservateurs qui prônaient - implicitement - une toute autre approche, fondée sur un travail de sélection. Une



sélection active qui valorisait certains films, certaines tendances, etc. en les restaurant, au détriment d'autres laissés pour compte (la part de sélection passive) et ceux-là uniquement conservés (stockés ; à la rigueur répertoriés). De ce point de vue, l'historique d'une collection comme celle de la *Cinémathèque Royale de Belgique* comparée à celle du *Nederlands Filmmuseum* - deux archives que je connais bien - est intéressante. La dernière pouvant être considérée comme l'illustration type de la "conservation par sélection active et passive". Avec le résultat que l'on sait : la "découverte" récente de tout un pan de la collection, conservée jusque-là de manière passive.

Dans un domaine plus large que celui de la cinématographie, l'éclatement de la notion de patrimoine - que l'on constate depuis quelques décennies - a, comme conséquence directe, une prolifération incontrôlable de ce qui doit ou devrait être conservé. Selon la formule de Nora, il s'agirait d'une véritable "obsession de la conservation intégrale de tout le présent et la préservation intégrale de tout le passé".⁴

Le problème qui se pose de façon pressante dans tous les lieux classiques d'archivage est une question tout bêtement physique et matérielle : comment stocker "tout"?

D'où vient ce besoin?

A quoi répond ce besoin de mémoire? Selon Nora, "le besoin de mémoire est un besoin d'histoire". Et il précise que : "notre conception de mémoire est archivistique : ... moins la mémoire est vécue de

Projection libre d'accès à l'occasion de la commémoration du centenaire du cinéma espagnol, Plaza Mayor, Madrid, 14 mai 1996.

Free screening for the celebration of the Spanish cinema's centenary, Plaza Mayor, Madrid, 14th May 1996.

Proyección de acceso libre en la Plaza Mayor de Madrid, 14 de mayo de 1996, conmemoración del primer Centenario del Cine Español.

Courtesy of Filmoteca Española, Madrid.

l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux".⁵

Une certaine notion, un certain sentiment de l'histoire tend donc à nous échapper. Cela a été vécu parfois de manière dramatique dans notre passé récent car nous savons que "les régimes totalitaires du 20ème siècle ont révélé l'existence d'un danger insoupçonné auparavant : celui de l'effacement de la mémoire".⁶ Mais même en-dehors de ces contextes totalitaires, la crainte de perdre la mémoire est un sentiment qui hante nos contemporains. De là aussi, on ne s'en étonnera pas, une surévaluation de la mémoire, avec par exemple, ces nouveaux rites que sont les commémorations qui ne font que se multiplier. Ici aussi le réflexe de conservation joue.

Cette tendance à vouloir tout conserver, à vouloir constituer les "archives de la mémoire" serait donc le symptôme d'une nouvelle attitude par rapport au passé et à l'histoire. Ainsi, si l'on comprend bien Pierre Nora : quand c'est le sentiment même de l'histoire qui tend à disparaître, c'est la mémoire qui tente de le remplacer. Cela se confirme également sur des plans plus concrets. C'est précisément au moment où une perte, où une destruction de ce passé devient probable ou réelle, que l'on s'attache comme par un réflexe à conserver ce qui peut encore être sauvé. La naissance des archives de cinéma au moment de l'avènement du cinéma sonore en est un exemple. La destruction massive de films muets devenus sans valeur a poussé des collectionneurs qui seront les premiers fondateurs de nos cinémathèques à s'en occuper. Dans d'autres domaines, on constate le même phénomène. Ce n'est que suite à la destruction de la *Maison du Peuple* de Horta que l'on commença à s'intéresser un tant soit peu à l'Art Nouveau belge. Ou encore, après la destruction des *Halles* de Baltard à Paris, une réévaluation de l'art du 19ème siècle se met en place et on décide de créer le *Musée d'Orsay*, etc.

Autre conséquence du remplacement de l'"histoire nationale" par une "mémoire nationale" est que celle-ci "suppose l'éclatement du cadre proprement historique de la nation. Elle suppose la grande sortie des filières et des modalités de sa transmission traditionnelle, la désacralisation de ses lieux d'initiation privilégiés, (école, famille, musée, monument), le débordement dans l'espace public de l'ensemble qu'il leur revenait de gérer et sa récupération par des *relais médiatiques et touristiques*".⁷ (Je souligne. J'y reviens plus loin)

Je crois que ce que Nora constate, la perte des "modalités de transmission traditionnelle" et le rejet des "lieux d'initiation privilégiés" au profit d'un 'espace public géré et récupéré par les relais médiatiques et touristiques' contient les raisons pour la crise des institutions culturelles dont j'ai fait mention au début. Le patrimoine est, en latence, partout, dans l'espace public ; il n'est plus enclos dans certains lieux. Le patrimoine, dans sa version contemporaine de "mémoire", ne comporte plus des *objets*, mais se traduit par une *attitude* envers ces objets. Sa mise en marche refuse "l'initiation privilégiée" ; l'usage doit être pleinement accessible, sans aucun rituel initiatique.

Si tout semble apte à devenir matière à archiver, - car faisant presque ipso facto partie d'un patrimoine - les lieux où l'on va consulter des archives, et surtout l'usage qu'on en fait, le rapport qu'on entretient avec eux ont changé.

Fausse solutions à vrais problèmes

On dit que toute problématique nouvelle génère ses solutions. Ainsi la question de la prolifération de l'archivable - de ce qui est considéré comme faisant partie d'un patrimoine - trouverait réponse à ses difficultés par les moyens d'archivage que proposent l'électronique et la digitalisation. "Mettons tout cela en mémoire!". La mise en mémoire par des moyens électroniques paraît illimitée et semblerait donner une réponse à notre question : comment stocker "tout"!⁸

Est-ce si simple? N'est-ce pas illusoire? Et surtout n'est-ce pas sans danger?

Car, si le problème est bien réel, la solution, elle, peut paraître inadéquate. Mais inadéquate pour qui? Pour nous, gens d'archives, car les utilisateurs-consommateurs, eux, semblent trouver la solution parfaitement adéquate. Elle leur semble tellement évidente d'ailleurs, que le problème qui la sous-tend ne leur est même pas compréhensible.

Du document authentique au document accessible

Prenons, par exemple, le problème central de l'accessibilité : les documents archivés doivent forcément être accessibles, et de préférence de la façon la plus commode, sans aucune discrimination pour les utilisateurs... Or, dans la mentalité actuelle, ce simple précepte devient : Puisqu'il y a accessibilité maximale - du moins c'est ce que l'électronique prétend - le document d'archive lui est donc présumé. On ne se pose plus la question de l'existence de l'archive - des documents - puisque l'ordinateur d'une certaine façon la remplace. L'archive est d'une certaine manière dans l'ordinateur! Et de là, on n'est pas loin de penser que l'ordinateur remplace, équivaut, "est" l'archive.

•

Dans l'usage quotidien de nos appareils électroniques, nous disons que quand nous avons programmé les données de fonctionnement, nous avons mis ces données "en mémoire". Todorov remarque que cette dénomination est déroutante, car selon lui, il manque à cette opération un trait constitutif de la mémoire : la sélection.⁹ Je ne crois cependant pas que, dans ces mises en mémoire électronique, la sélection fasse défaut, elle se fait seulement d'une manière double: en amont (par la programmation) et en aval (par l'utilisation). J'y reviens.

Ce qui me déconcerte plutôt, c'est la transformation que subissent les archives dans cette programmation électronique, une transformation, où la notion d'authenticité ou d'originalité est escamotée... Or cet argument est devenu bien faible à une époque où la "reproductibilité technique" (W. Benjamin) est devenue la norme absolue. Car, selon ce sentiment contemporain, qui dit reproduction suppose une "authenticité". Le raisonnement serait le suivant : "Puisque je suis en mesure de consulter

The Memory of the Archives

Summary by Eileen Bowser

The film archives are at a new point of crisis. The concept of an archive is changing. The way to make the film heritage available to the public is not so clear anymore.

The very idea of a cultural heritage was understood only by a small minority until the Year of Heritage, which has turned out to have had an enormous impact. Now that the concept of heritage is widely accepted as part of the culture, it is changing from an "elitist" activity to a "democratic" preoccupation. To understand this notion of heritage, we must note, as did Pierre Nora, that national history has become national memory. The amount of the material of recorded history has become so gigantic that we cannot remember it all. Memory has become archival. The cultural heritage is no longer that which has been judged as such once and for all: now everything may enter into this category of value. This is, in fact, the reverse of what we were accustomed to call cultural heritage. It consists no longer in the first place of objects, but an attitude. The question is to know where the cultural legacy that is necessary to conserve begins and ends. The problem is already latent in the particular ideologies that govern the work of certain film archives. For example, Jacques Ledoux, the late Curator of the Cinemathèque Royale de Belgique, was of the opinion that it was necessary to save everything, or at least the most possible because our value judgments change over time and we must regularly re-evaluate. Ledoux opposed selection. In the larger domain, the explosion of the idea of heritage as we have known it for some decades has as a direct consequence an uncontrollable proliferation of that which one must or should preserve. According to Nora, it is a veritable obsession with the integral conservation of the whole present and the past. The problem that is posed in a dramatic way in all the classic places of archiving is still brutally physical : how to store "everything"?

The history of this need to save everything was dramatically affected by the totalitarian regimes of the 20th century which revealed the formerly unsuspected existence of the possibility of erasing memory. The loss of memory is an anguishing sentiment for our contemporaries. The loss of parts of it, such as the massive destruction of silent films, was the driving force of the collectors who would become the first founders of our film archives. In other domains one finds the

same phenomenon. The Ledoux ideology that was intended to be a correction to a rigid canon has led consequently to a situation where the guiding lines disappear. The traditional methods of exhibiting moving images in special spaces have been moved into a more open public space. This is the crisis of the film archives. The legacy in its contemporary version as memory is no longer composed of objects, but of an attitude toward these objects.

One says that all new problems generate their solutions. Thus the problem of proliferation of the archivable - how to store everything - leads to proposals of electronic and digital means. Since the problem is so real, the solution may appear inadequate. But inadequate for whom? For us, archivists, because the users-consumers seem to find the solution perfectly adequate. They don't even understand the problem. The notions of authenticity are changing. We may compare the gradual erosion of the idea of the original in the plastic arts to the video and the cd-rom and all the other technical developments to come. The new technology is less fragile, more accessible, and much less expensive than the projection of films in the archives. This is a strong argument, against which our anachronistic arguments about authenticity do not weigh heavily.

Unlike music and opera performances, subsidized because they are considered as forms of art that disappear, cinema is not considered ephemeral. It is in an intermediary position. Why safeguard the institution of cinema, since it exists commercially? It seems to exist moreover since films remain accessible under different forms: on television, and video or disc copies which may be rented or purchased. How to make it understood that the cinema heritage is and remains in danger? This is the paradox: heritage that is accessible to all is our common property and that which is not accessible is not considered as part of the heritage. The values have been reversed: the means of accessibility becomes the end.

In the popular imagination, the archive is an illusion of inexhaustible abundance. Of course, the impression of completeness is false: try to locate certain films in video form. In fact, the whole silent film period, of which there remains so little in our archives, hardly exists at all in video. Already the American Film Institute's list of the best American films of the century only contains one or two titles from the silent period. One must not count on memory to safeguard the heritage. Of course the market demand for

l'archive, par voie électronique, j'en déduis - faussement - que l'original doit bien se trouver quelque part, qu'il doit bien exister ou, du moins, qu'il a existé et que ce qui en subsiste est une trace...". Qu'importe puisque nous ne consultons plus que des traces. L'archive est donc devenue une valeur imaginaire.

Ne faut-il pas craindre qu'une archive imaginaire suffise amplement aux utilisateurs? De là, il n'est pas exagéré d'avancer que les pouvoirs publics vont conclure que la copie vaut bien l'original, puisqu'elle est porteuse de bien d'avantages, entre autres : une accessibilité idéale. L'ordinateur remplace donc parfaitement l'archive traditionnelle.

Une conséquence de la perte de l'original - qui n'est pas la seule - est que la lecture se fait différemment et donc, son interprétation également. Arlette Farge remarque que consulter les manuscrits du 18^{ème} siècle, par le biais de microfiches, transforme considérablement son approche.¹⁰ Du moins, quand elle affirmait cela, les manuscrits existaient encore!

•

Bien entendu, l'authenticité ou l'originalité gardent leur attrait pervers. Un fétichisme très particulier s'est installé, dont les marchés de l'art font leur profit. La valeur ajoutée de l'authenticité est d'ailleurs également le moteur essentiel du tourisme culturel. "Aller voir sur place, ce que l'on ne connaît que médiatisé." Que ce soit Florence ou le Musée d'Orsay... une représentation de *la Traviata* à l'opéra, ou *la Neuvième* de Beethoven en concert, ou plaisir suprême d'authenticités accumulées : assister à une représentation de *Aida* aux pieds des grandes pyramides ou de *Turandot* sur la Grande Muraille!

Encore que ce souci pour "l'aura authentique" (pléonasme) n'est peut-être que transitoire, n'est qu'un reste d'une civilisation et d'une culture en train de disparaître. Car, même les arts plastiques, où la notion d'aura est pourtant la plus fortement acceptée, n'hésitent plus à confronter les œuvres authentiques à des reproductions. Aberration? J'ai lu dans une critique que l'exposition Dirk Bouts à Louvain, présente des reproductions photographiques d'œuvres manquantes à côté d'œuvres originales; de même pour l'exposition à la *National Gallery* en 1998 sur le thème du miroir dans la peinture (*Mirror, Image; J. Miller on Reflection*), les œuvres non disponibles étaient montrées en reproduction. Ce qui m'inquiète, ici, c'est que dans les nombreuses critiques que j'ai lues ayant trait à ces deux expositions récentes, la remarque n'est faite qu'une seule fois! C'est dire comment le phénomène est déjà entré dans nos moeurs. N'ayant pas visité ces expositions, je ne sais pas si c'est vrai ou faux. Mais ce qui est vrai c'est qu'au *Musée de Tournai*, la salle Rogier de la *Pasture* exhibe fièrement l'œuvre complète du maître au moyen de reproductions photographiques - aux dimensions exactes, nous précisons. (Les originaux, eux, sont dispersés de par le monde dans différents musées.)

Evidemment, l'art conceptuel nous a mené dans cette voie, avec parfois des conséquences assez absurdes. Ainsi le *Musée de la Haye* vient de détruire une peinture murale de Sol Lewitt (pour cause de... restauration

de l'architecture classée de la cage d'escalier de l'architecte Berlage). Qu'importe, argumente le conservateur, puisque les cartons signés de Lewitt existent toujours et que l'artiste lui-même ne participe jamais à la "fabrication physique" en grandeur nature de ses esquisses.

Si dans les arts plastiques, la notion d'authenticité n'est plus la norme absolue - et elle ne l'est plus parce que ces différents exemples ont trait à des expositions de type conceptuel, le physique n'y étant plus qu'accessoire - combien plus difficile il sera pour les archives de films de faire face à ce danger. La vidéo et le CD-Rom, et tous les autres "progrès" qui, en ce domaine, nous attendent encore, sont forcément beaucoup moins fragiles, plus accessibles, plus manipulables et en plus moins coûteux que les films sur pellicule archivés et montrés en projection! C'est un argument fort, contre lequel nos arguments anachroniques qui mettent en avant l'authenticité du document et de la projection en salle ne valent pas lourd!

Le cinéma, toujours entre deux chaises

Une menace sur les cinémathèques? Dès la mise en mémoire des archives, le problème du stockage sera résolu! On en vient à ce paradoxe : puisque *le patrimoine est ce qui est accessible à tous - notre bien commun - ce qui n'est pas accessible n'est dès lors pas considéré comme faisant partie du patrimoine*. On a renversé les valeurs : l'accessibilité de moyen, est devenu la fin. D'urgence, nous devons penser à des stratégies pour préserver la pureté de la notion "archive du film", car il en va du passé du cinéma même, de son histoire et de sa mémoire. En la matière, et précisément parce que le cinéma est dans une position intermédiaire difficile et possède un statut fragile, je ne suis pas porté à me montrer très optimiste.

Ainsi le réflexe conservateur qu'on a pu observer quand un sentiment de perte est imminent, ne joue hélas pas en faveur du cinéma. A l'inverse, par exemple, des arts comme le concert ou l'opéra, le cinéma ne profite pas de ce sentiment de fragilité dû à leur caractère éminemment éphémère. Ce qui caractérise - en même temps valorise - les autres arts du spectacle fait défaut au cinéma. Au contraire, le film a toujours été considéré précisément comme ce qui rend l'éphémère éternel. Raison aussi pour laquelle le dépérissement du film nitrate et sa conservation indispensable est si difficile à faire admettre. Elle va à l'encontre de l'image reçue du cinéma. Par contre, la situation relativement forte - de prestige disons - du concert et de l'opéra vient précisément du fait qu'on a le sentiment - à tort ou à raison - qu'ils n'appartiennent plus à l'art vivant, et que donc en tant que patrimoine, il s'agit de les sauvegarder d'une façon ou d'une autre. Subsidier les orchestres et l'opéra - à grands frais comme on sait - revient à les considérer comme des formes d'art disparues ou en voie de disparition qu'il s'agit de sauvegarder.

Pourquoi devrait-on sauvegarder le cinéma, puisque commercialement il existe et existe même fort bien. Il semble exister d'autant plus, sans aucun danger de disparaître puisque les films restent largement

these films is almost nonexistent. But in the spirit that everything that is accessible by electronic means is considered as saved, what does this "loss" signify considering the richness of all that is available? This is what one calls a "natural selection". Archivists know that this selection has nothing to do with "natural". The laws of the market determine it.

If the concept of archive tends more and more to be confused with its accessibility, and if it is also true that new technologies change the culture, as Saint-Simon and Marx have said, it is useful to try to discover the context of this new culture. A young Dutch critic argues for an approach to cinema by video, because, he says, it is the only guarantee that the spectator be surprised by the films: the television and the video may surprise you and confront you with films, by the fact that they are offered to you and are imposed on you (interesting paradox). He also notes that the difference between the cinema and tv-video has an effect on the way in which one defines his love of cinema. Attending film showings in the big theater is a way of consuming cinema, as opposed to seeing films on tv or in video. That both approaches are highly controlled does not seem to enter into it. It is the attitude that counts: it is anti-institutional, but it does not escape other instances of institutionalism such as marketing. Skepticism in face of traditional institutions is great and at the same time ambiguous, an evident sign that we find ourselves in a phase of transition. It is a fact that the museum, the sanctified place of our cultural heritage, does not respond anymore to real needs. Or if it continues to function, it is in a framework of cultural tourism, complete with the souvenirs sold in the gift shops.

Heritage, memory, identity are becoming circular words, almost synonymous. Heritage is that which is accessible, by memory, for all of us, and takes its value from that. We have moved from the culture that one possesses to culture as means of being. This is not just a new emphasis, it is a reversal. From the culture which one acquires, we have changed to the existential: culture is that which one lives. "Having culture" has changed to "be in the culture". What are the consequences for the cinema heritage? The director the CNC announces that the Cinémathèque Française will be called House of Cinema and will be a dedicated place of cultural activity. Mixing old rhetoric and new language marketing. This kind of ambiguous discourse obviously

does not resolve the problems. Indirectly, however, it states them.

What is meant by cultural activity? It is simply a certain cultural efficacy. The criterion for this work of memory, this cultural work, is its aptitude for being constituted as an event and as an experience.

In order to have an event, there must be at a minimum, visibility, an act of exhibition, that which in the domain of culture one calls an emphasis. Thus the cinemathèques place their part of the heritage in emphasis by showing the films in their museum theater. All the manners and procedures that there are to make the cultural object accessible, significant, relevant, must be utilized - at least if one desires to give the past its value - or more exactly: to make it enter into the hierarchy of contemporary values. All film which is not shown, is on deposit - the film museum is a very curious museum because it is empty. We show there one work at a time. All projection excludes the others. The emphasis seems thus to be optimal. In this, the cinema, more than painting, the plastic arts or architecture, is on the side of the arts of spectacle. The films only exist when projected, a little like the music scores which only exist when performed. So far as the music score is an object of study, it is similar to a film that may be an object of study without projection. Then, this aspect of quasi-ontologic emphasis which accompanies the cinematographic object must be a trump card for the impact that this cultural object possesses.

How is it that it is precisely this inherent strength of cinema in the archive that is equally its weakness? Cinema does not profit from the same kind of cultural prestige of opera, concert, dance, briefly all the spectacle arts where the live element guarantees its uniqueness. In the other arts of spectacle the "live" aspect is constantly visible, one sees the work being produced. There is one aspect of the film showing that may be experienced live, that is the accompaniment of silent films by a pianist or an orchestra.

In brief, the emphasis which may accede to the status of event must at least promise to stir up an experience outside of the common. It is the event which is the guarantee of a possible experience. One sees anew that the identifying aspect, the existential, is at the center of this contemporary cultural need.

Programming films in continuous programs, exhibitions or permanent collections, are not events. They are part of our daily life.

accessibles sous différentes formes : il suffit de brancher notre appareil de télévision pour constater que des dizaines de vieux films s'y bousculent ; il suffit de se rendre dans les vidéothèques ou dans les commerces spécialisés pour constater que tout ce qu'il faut pour enrichir une culture cinématographique y est accessible à prix modique. Comment donc faire comprendre, dans ce contexte, que le patrimoine cinématographique est et reste en danger...

Impression fallacieuse de la totalité

Le discours ambiant aime se bercer de l'illusion, comme l'écrivait récemment encore Samuel Blumenfeld (dans *Le Monde*, 21 janvier 99) qu' "à terme, rien n'interdit d'imaginer que, par Internet, la totalité du patrimoine cinématographique mondial, stocké dans une multitude de vidéothèques virtuelles, soit accessible". Or, nous, les dinosaures des archives, savons bien comme l'a formulé l'historienne Arlette Farge, que l'archive se caractérise par ses manques : "L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque."¹¹ Dans la mentalité actuelle, l'archive c'est tout le contraire : c'est une illusion de richesse, d'abondance inépuisable, le luxe dont, s'il le faut, on peut se passer... Ou selon les mots de l'usager : "Le champ de vision du spectateur est désormais comparable à une encyclopédie inépuisable dont les clés sont multiples." (Blumenfeld)

Bien entendu, l'impression de complétude est un leurre : essayez de trouver en vidéo certaines œuvres du muet, même celles aussi célèbres que celles de Cecil B. de Mille, par exemple, ou - encore moins aisé sinon impossible - les films d'avant 1914 : d'Alfred Machin ou de Léonce Perret, par exemple. En fait, c'est toute l'époque du muet - dont il nous reste déjà si peu dans nos archives - qui disparaît ainsi de la mémoire et de l'histoire, car n'existant pas (ou chichement) sous forme accessible. Déjà le référendum du centenaire du cinéma, mis sur pied par l'*American Film Institute*, afin d'établir la liste des meilleurs films américains de ce siècle, ne comportait qu'un ou deux titres de la période muette... Le cinéma américain muet est donc déjà oublié, déjà enseveli. Il ne faut pas compter sur la mémoire, pour sauvegarder le patrimoine.

Evidemment, la "demande" pour ces films est quasiment inexistante. Et puis, rétorquera-t-on, au sein même de toute cette abondance, il y a bien sûr des œuvres inaccessibles, disparues ou en voie de l'être, des pans du savoir délaissés, oubliés, voire : négligés et détruits... Mais, dans cet état d'esprit qui veut que tout ce qui est accessible par voie électronique soit considéré comme étant sauvé, qu'est-ce que cette "perte" signifie en regard de la "richesse" de tout ce qui est disponible?!

C'est dira-t-on une "sélection naturelle"...

Les gens des archives savent hélas fort bien que cette sélection n'a rien de naturel! Que les lois du marché et les mécanismes médiatiques font que, évidemment, une large part de l'héritage cinématographique est accessible en vidéo et qu'une autre ne le sera jamais (plus?). Et que bientôt les archives n'existeront plus que pour pourvoir à la matière

première des logiciels ; une fois ceux-ci gavés, ils pourront disparaître. Puisque tout est mis en mémoire!

Labondance et les richesses réelles ou illusives produites par notre nouvelle mentalité patrimoniale, nous fait perdre de vue la précarité, la fragilité, l'unicité... ce que nous entendions traditionnellement par le contenu d'une archive. Car, ce qui est facilement accessible, consommable à satiété, a aussi perdu sa valeur de bien rare et précieux. Ou comme l'écrivait le journaliste Dieter E. Zimmer dans *Die Zeit* (4 Mars 1999) : "Quand trop d'accessibilité entoure le travail de la mémoire, le pouvoir immense de l'oubli disparaît."

Cependant, acceptons un moment que "l'entière" de nos cinémathèques soit accessible un jour ou l'autre. En effet, rien n'empêcherait de mener ce projet à sa fin. Il faut alors craindre que cette sur-abondance n'engendre, à plus ou moins long terme, sa propre sélection. Se mouvant sur un marché, les lois de celui-ci n'hésiteront pas à déclarer, pour une raison ou une autre, que "certains titres ne se trouvent plus au catalogue"! Les jeux de l'offre - autre mot pour dire : l'accessibilité - engendrent forcément des mécanismes de demande.

Deuxième partie

Si la notion d'archive tend, de plus en plus, à se confondre avec son accessibilité, il faut se demander quel besoin d'utilisation on pourrait bien avoir, et à quelles fins? S'il est vrai aussi que des technologies nouvelles changent la culture - ce que Saint-Simon et Marx ont dit avant moi - je crois qu'il est sage et utile de tenter d'entrevoir et d'esquisser en quoi consisterait cette nouvelle culture ; ou du moins, quels en sont les ressorts principaux. Il n'est pas de bon ton de s'atteler à cette tâche d'une manière critique ou sceptique ; un aveuglement euphorique est de rigueur. Ce qui rend la chose d'autant plus malaisée est que je fais, comme tout un chacun, partie du climat ambiant auquel je ne saurais me soustraire. Risquons cependant ces remarques, quitte à être pris pour un fataliste spenglerien.

Les deux cultures

Prenons un exemple dans notre domaine, celui de la culture cinématographique. En général et pour être bref, on peut dire que celle-ci passait par la cinéphilie... Ce qui était vrai pour ma génération et celle qui vient après la mienne, représentant une "nouvelle cinéphilie".¹² Un jeune critique hollandais - en réponse précisément à la discussion qui a eu lieu récemment dans *Trafic* - déclare cette nouvelle cinéphilie aussi bien que l'ancienne comme étant... "pubertaire"! (le critique en question doit donc avoir moins de trente cinq ans). Pubertaire car auteuriste, avec tout ce que cela sous-entend de références à la notion de critère, devenue anachronique. Si son argumentation est significative ; elle est aussi inquiétante! Evidemment, il ne jure que par une approche du cinéma au moyen de la vidéo - car, dit-il, c'est la seule garantie en

Cultural phenomena only exist when they are exemplary or unique, outside of the common. This is what the media demand. We lack a terminology to describe this mentality where the experience is central. This aesthetic of experience is no longer reserved to the traditional domains of art, but has infiltrated everywhere. The frontiers are wiped out between going to the concert, shopping, going to the restaurant, visiting an exhibition, walking in the woods, drinking a glass, spending a week-end in a foreign city, etc. This is known as "going out". Or "escape". It is enough to look at our newspapers and magazines, and of course the television treat these different domains and regroup them under denominations such as "schedule" or "guide". The old cultural institutions are not automatically excluded from these activities. On the contrary. From the moment that these old institutions become places of events, where one must form a queue to enter, where the crowds gather, they become part of the same aesthetic domain.

Selection has become selection according to the possibilities for creating events. This selection is made above all by the media. Even the term of mediatization must be enlarged. It is longer about the media only, but about the media attitude which is emerging: the means to make the flood of activities readable, to be able to go to that which truly promises an experience: the best sellers, the prize winners, the lists of best films.

It may be that each time that a selection is thus made, it is implicit that the rest is without value. If we make lists of what it is most necessary to safeguard, it tends to eliminate what is not retained. Not to eliminate physically but to render it marginal, although it will continue to function as an additional sign of our riches. The market will tolerate it. If you have seen the 354 classics of cinema that the BFI has selected, the indispensable basis for film culture, forget the rest. Because one must make choices. One may not safeguard everything. Such a selection hides an implicit devalorization for all that is not included. In an era where everything must be included in the cultural heritage, it must be more and more evident that the whole may not be safeguarded.

This involvement with the media becomes necessary in an era where everything seems to belong to the heritage, it is the price we pay for our voraciousness. This new culture is a real obstacle for us who occupy

ourselves with culture. A double-faced obstacle, because on one side we must situate ourselves in its milieu, no question of denying it, such arrogance could cost us dear. On the other side this memory culture is implacable: everything that is not entered in the computer, will be forgotten. Everything that is not centered by the media, will be non-events. Everything that may not be experienced, is relegated to the marginal. One must, cost what it costs, involve oneself in this mire of rescue: to enter the current meaning of heritage in the memory system while at the same time guarding the real specificity of genuine heritage. How the cinema may arrive at that, we don't know, it won't be easy. If in fact the big shopping center of Oberhausen is a cultural fact comparable to Florence; if an evening at the restaurant is an equivalent in the mentality of our contemporaries to an evening at the opera or concert, if in fact the world quotidian is aestheticized, there is a duty that falls on us from the people of the marketplace. That duty is to safeguard the quality, preserve the values which are not necessarily those which are current. After having saved the films, let us save the cinema's integrity, the cinema which has been one of the great moments of the history of the twentieth century.

tant que spectateur “d’être surpris par les films” ; “la télé et la vidéo peuvent vous surprendre et vous confronter avec des films, du simple fait qu’ils sont offerts à vous”. Il note encore, et cela me semble être à juste titre (à l’inverse des jeunes turcs de plus de trente cinq ans ; qui plaident pour une indifférentation entre cinéma et TV-vidéo) : “il faut bien que cette différence ait un effet sur la manière par laquelle on vit et définit son amour du cinéma”. Ce discours, soit-il exprimé si maladroitement, reflète cependant assez bien ce que je crois entendre autour de moi dans la bouche des jeunes générations. Mais que sous-entend-t-il? Le besoin d’un rapport libre de tout critère vis-à-vis du cinéma et des films. Il faudrait sans doute différencier, dans l’esprit de ce jeune critique, la consommation de films (en salle) et le fait de voir les films à la télé ou en vidéo, où l’on est “surpris”. Il me semble que pour cette génération, il y a une différence de niveau. Ainsi, le choix que fait le télé- ou vidéospectateur, ou mieux : cette rencontre non programmée avec un film, serait alors de l’ordre de la culture. Alors que “aller voir un film en salle” serait de l’ordre de la consommation. Car, on ne va pas (plus) au cinéma pour être “surpris”, par curiosité intellectuelle ou artistique ; aller au cinéma c’est vouloir être confirmé dans son attente et ainsi voir se concrétiser le message publicitaire ambiant qui l’a précédé. Je ne vois pas d’autre explication à cela, pour moi, c’est une très curieuse affirmation de dire qu’à la télé un film vous “surprend”. Qu’on puisse aller à la découverte d’un film dans une salle, qu’on puisse aller au cinéma pour se laisser surprendre - ce que les anciens cinéphiles, ainsi d’ailleurs que les autres, simples spectateurs faisaient - n’est plus à l’ordre du jour. Que les deux occurrences - vidéo/télé ou salle - soient toutes deux largement médiatisées, ne semble pas devoir entrer en ligne de compte. C’est l’attitude qui compte : elle se veut anti-institutionnelle, vierge de tout préjugé, libre, quand il s’agit de vidéo ou de télévision. Ce phénomène bizarre manifesté par cette génération, nous la présente comme tellement allergique à tout discours autoritaire, elle semble dépourvue de tout sens critique envers les mécanismes subtils de la consommation... Comme si la télévision et la vidéo échappaient aux mécanismes du marketing médiatique!

Les grands et petits panthéons

Le scepticisme devant les institutions classiques et traditionnelles est donc grand et en même temps ambigu. Il est le signe évident que nous nous trouvons dans une phase de transition. Il est un fait que le musée, haut lieu de notre patrimoine, avec son panthéon et ses canons qu’il présuppose aussi, ne répond plus aux besoins actuels. Ou si le musée continue à (bien) fonctionner c’est dans un cadre de “tourisme culturel” où le canon est remplacé par les objets-gadgets en vente dans les boutiques attenantes au musée. Notre panthéon ce sont les T-shirts, les cendriers, les calendriers et autres gadgets muséaux. La mémoire se concrétise et se monnaie en “souvenirs”. A nouveau, une approche ironique inconsciente se laisse voir ici : “tout Bach en CD” ou “tout Goethe” en Pléiade se vend et s’achète bien entendu sous l’image du “trait distinctif” caractéristique de l’ancienne culture ; mais se possède

tout autant pour sa valeur de “bel objet d’ameublement”, “gadget culturel”, comme tel objet rustique authentique que l’on trouve dans certains jardinets de banlieue, ou comme une cravate-Monet et une nappe-Van Gogh.

La différence entre la “culture artisanale (pour tous)” que défendait un William Morris en Angleterre au siècle dernier avec le mouvement *Arts and Craft* et la “culture industrielle” qu’ont fustigé Adorno et Horkheimer après-guerre s’estompe. Ainsi lors de l’exposition commémorative William Morris au *Victoria and Albert Museum*, le paradoxe, nullement relevé par les organisateurs ni les visiteurs, voulait que les deux dimensions se retrouvaient côte-à-côte de façon quasi caricaturale : dans l’exposition où l’esthétique de Morris était célébrée avec un sérieux et un didactisme sans pareils, et dans la boutique attenante, où les produits dérivés de *Morris and co* se vendaient à la pelle!

Cela peut m’étonner en tant que critique de la culture, mais le visiteur que je suis aussi, passe sans problème d’un univers culturel à un autre. Sans problème, car le passage est médiatisé de bout en bout. Qu’il y ait un rapport hautement significatif entre l’exposition des objets artisanaux de Morris et la vente industrialisée de ces ‘mêmes’ objets, est un phénomène soit laissé pour compte par les organisateurs ou soit pris pour argent comptant. Ce qui m’irrite et m’inquiète, ce n’est pas le phénomène de juxtaposition en soi, mais c’est que des responsables de la culture le prennent pour fait acquis sans le rendre signifiant. Je dirais : ils n’ont rien compris à Morris et à notre époque contemporaine qu’ils subissent bêtement ou avec opportuniste.

L’avoir et l’être

La notion de patrimoine est passée de la conception de bien qu’on possède par héritage à celle de bien qui vous constitue (dans le dernier cas en “touriste culturel parfait”). Patrimoine, mémoire, identité sont devenus des mots circulaires, presque synonymes. Le patrimoine, c’est ce qui est accessible à nous tous par la “mémoire” et qui, par là, prend sa valeur.

De la culture en tant qu’*avoir*, on est passé de la culture en tant que moyen d’*être*. Il ne s’agit pas simplement d’une accentuation différente ; c’est un bouleversement profond, qui marque - exemple parmi d’autres - le désarroi que l’on constate dans l’enseignement. Du possessionnel - *la culture c’est ce qu’on acquiert* - on est passé à l’existentiel - *la culture c’est ce que l’on vit*. “*Avoir de la culture*” est devenu “*être dans la culture*”.

(Remarquons que la cinéphilie ‘ancienne manière’ allait déjà en partie dans cette direction... Elle était aussi manière de vivre, *lifestyle*, comme disent les anglais. C’est sans doute la raison pour laquelle les nouveaux cinéphiles croient pouvoir aussi facilement s’intégrer au nouveau contexte.)

Quelles sont les conséquences de ce phénomène pour le patrimoine (cinématographique)? Le directeur du CNC, annonce dans un entretien avec *Le Monde* (27-10-98) que la *Cinémathèque française* s’appellera

La memoria de los archivos

Spanish summary by Valeria Ciompi

Los archivos fílmicos se enfrentan a una nueva crisis. El propio concepto de archivo está cambiando. Los modos de poner el patrimonio cinematográfico a disposición del público ya no son tan evidentes.

El concepto de “patrimonio cinematográfico” era comprendido tan sólo por una pequeña minoría de franceses hasta la celebración del “Año del Patrimonio”, que acabó teniendo un enorme impacto. Ahora que el concepto de patrimonio está siendo ampliamente aceptado como parte de la cultura, está dejando de ser una actividad “elitista” para convertirse en una preocupación “democrática”. Para mejor comprender esta noción de patrimonio debemos señalar, como lo ha hecho Pierre Nora, que la historia nacional ha pasado a ser la memoria nacional. “Memoria, historia : lejos de ser sinónimos, tomamos conciencia de que todo los o pone. (...) La memoria es un fenómeno siempre actual, un vínculo vivido en un presente eterno ; la historia, una representación del pasado.” La memoria se ha constituido en el archivo de todos los materiales que nos resulta imposible recordar. El patrimonio cultural ya no está integrado por todo aquello que ya había sido definido como tal : ahora cualquier cosa puede entrar a formar parte de esta categoría de valores. Y esto es, en realidad, lo contrario de lo que estábamos acostumbrados a entender por patrimonio cultural. Ya no está constituido por objetos, sino que se trata más bien de una actitud. La cuestión que ahora se plantea es saber dónde empieza y dónde acaba la herencia cultural que es preciso salvaguardar. El problema ya está latente en la filosofía que rige el trabajo de algunos archivos fílmicos. Por ejemplo, Jacques Ledoux, el siempre recordado anterior director de la Cinémathèque Royale de Belgique, creía que había que conservarlo todo, o al menos todo lo posible, dado que nuestros juicios de valor cambian a lo largo del tiempo y debemos someterlos a una revalidación periódica. Ledoux estaba absolutamente en contra del criterio de selección. En un terreno más amplio que el de la cinematografía, la ampliación de la noción de patrimonio a lo largo de los últimos decenios ha tenido como consecuencia directa una proliferación incontrolable de aquello que debe ser preservado. Según Nora, se ha constituido en una auténtica obsesión que tiende a la conservación integral de la totalidad del presente y del pasado. El problema que se

plantea de un modo dramático en todos los lugares clásicos de archivo es brutalmente físico : ¿cómo almacenar “todo” ?

La historia de esta necesidad de “preservar todo” ha sido puesta dramáticamente de manifiesto por los regímenes totalitarios del siglo XX que revelaron la posibilidad, hasta entonces ignorada, de poder borrar la memoria. La pérdida de la memoria es un sentimiento especialmente angustiante para el hombre contemporáneo. La pérdida de una parte de esa memoria, como la destrucción masiva del cine silente, fue la fuerza motriz que impulsó a los coleccionistas que se convirtieron en los primeros fundadores de archivos filmicos. En otros campos nos encontramos con el mismo fenómeno. La ideología de Ledoux que venía a corregir un canon demasiado rígido, ha conducido a una situación en la que los criterios han desaparecido. Los métodos tradicionales de exhibición de las imágenes en movimiento en lugares especiales se han trasladado a un espacio más abiertamente público. Esta es la crisis de las cinematecas. El patrimonio en su vertiente contemporánea de “memoria” ya no está constituido por objetos, sino por la actitud hacia esos objetos.

Se suele decir que todos los problemas nuevos generan nuevas soluciones. Así el problema de la proliferación de lo que es susceptible de ser archivado -cómo almacenar “todo”- conduce a la propuesta de medios electrónicos y digitales. Puesto que el problema es tan real, la solución podría parecer inadecuada. Pero ¿inadecuada para quién ? Para nosotros, los que trabajamos en los archivos, puesto que los usuarios-consumidores parecen encontrar que esta solución es perfectamente adecuada. Ni siquiera comprenden el problema. La noción de autenticidad está cambiando. Podemos observar la erosión gradual de la idea del original en las artes plásticas hasta llegar al vídeo y el cd-rom y todos los restantes desarrollos tecnológicos venideros. La nueva tecnología es menos frágil, más accesible, y mucho menos costosa que la proyección de películas en los archivos. Este es un argumento de peso, contra el que nuestras anacrónicas argumentaciones acerca de la autenticidad no tienen la suficiente consistencia. Al contrario que las representaciones musicales y operísticas, subvencionadas porque son consideradas como formas artísticas en vía de desaparición, el cine no recibe la consideración de arte efímero. Se encuentra en una posición intermedia : ¿por qué habría que salvaguardar la institución

désormais *Maison du Cinéma*, et sera ‘un haut lieu de l’action patrimoniale’. Mélange de vieille rhétorique et de nouveau langage marketing : “cinémathèque” qui ressemblait trop à bibliothèque, devient “maison”. Convivial certes! mais un peu trop banal, trop trivial. Corrigeons donc par “haut lieu”. Faux! Valeur périmée : les hauts lieux sont réservés à des élites! Corrigeons à nouveau en y ajoutant de l’action; une “activité patrimoniale”... C’est plus prometteur! Ce genre de discours ambigu ne résout évidemment pas les problèmes. Indirectement cependant il les pose...

L'événement et le vécu

Que se cache-t-il sous la dénomination d’ “action”, d’activité patrimoniale?

Elle sous-entend tout simplement une certaine efficacité culturelle contemporaine. Et si elle, cette action, veut réussir, elle devra passer par les relais indispensables, les seuls qui fonctionnent véritablement : les relais médiatiques et “touristiques” déjà évoqués par Nora. Les critères absolus du bon fonctionnement de ce travail de mémoire, de ce travail culturel est son aptitude à se transformer et à se constituer en événement et en vécu.

Parlons un peu de ces deux valeurs, l’équivalent des actions produites par les institutions anciennes, nouveaux pourvoyeurs de critères et de repères, qui sont au centre de la culture contemporaine : la médiatisation et le tourisme.

Mise en valeur et médiatisation

Pour qu’il puisse y avoir événement, il faut comme élément minimum une visibilité, un acte de montrer, ce que, dans le domaine du patrimoine, on nomme “la mise en valeur”. Ainsi les cinémathèques mettent en valeur leur patrimoine en montrant les films dans leur salle de musée. Un monument historique sera “mis en valeur” quand il acquiert une nouvelle affectation : en général un... musée ou un centre culturel. A l’heure actuelle la mise en valeur nous préoccupe autant ou plus que l’archive elle-même, que la sauvegarde du monument historique ou de n’importe quel autre objet patrimonial.

Toutes les manières et procédures qui existent pour rendre l’objet patrimoine accessible, signifiant, pertinent... seront et devront être utilisées. Du moins, si l’on désire rendre au passé sa valeur - ou plus exactement : le faire entrer dans la hiérarchie des valeurs contemporaines.

Or le cinéma, ici, est dans une position qui, très curieusement, s’avère être une position forte (unique) et en même temps faible (fragile). Tout film qui n’est pas montré, est en dépôt - ce musée est un bien curieux musée car il est vide. On y montre une oeuvre à la fois! Toute projection exclut les autres. La mise en valeur semble donc être optimale ; surtout comme c’est le cas, par exemple, à Bruxelles où les films sont montrés en quasi permanence, à raison de cinq films par jour. En cela, le cinéma plus que la mise en valeur de la peinture, des arts plastiques ou de l’architecture, se situe du côté des arts du spectacle. Les films

n'existent que projetés ; un peu donc comme des partitions de musique qui n'existent, en tant que musique, qu'exécutées. En tant que partition, la musique est objet d'étude, tout comme un film sauvegardé non-projeté peut être objet d'étude.

Or, cet aspect de mise en valeur quasi "ontologique" qui accompagne le fait cinématographique devrait être un atout pour l'impact qu'il possède en tant qu'objet patrimonial. Comment se fait-il alors que c'est précisément cette force inhérente au cinématographe - de l'institution 'musée du cinéma' - qui en fait également sa faiblesse? Le cinéma ne jouit pas du même genre d'engouement ni du même prestige culturel que connaissent l'opéra, le concert, la danse, bref tous les arts du spectacle où l'élément *live* se porte garant de son unicité. En-dehors du fait que le cinéma ne semble pas être en péril, ce dont j'ai déjà parlé plus haut, le spectacle cinématographique ne possède pas le haut quotient de spectacolarité qu'ont les autres spectacles. Dans les autres arts du spectacle l'aspect *live* est constamment sensible et visible, ne fût-ce que par le travail engagé sur scène, travail dont on voit le produit (il est regrettable qu'on ne puisse montrer tout le travail investi par les cinémathèques afin de pouvoir projeter les films dans leur salle. Il est d'ailleurs un aspect où ce travail est sensible - et apprécié - c'est l'accompagnement des films muets par un pianiste ou par orchestre).

Bref, la mise en valeur, pour qu'elle puisse accéder au statut de l'événementiel doit au moins promettre, faire miroiter une expérience hors du commun. C'est l'événement qui est garant d'un vécu possible. On voit à nouveau que l'aspect identitaire, existentiel est au centre de ce besoin culturel contemporain.

L'événement et les médias

Avec l'événement, nous sommes en plein dans la médiatisation, comprise dans son sens le plus large. Médiatiquement, les faits et phénomènes culturels n'existent que s'ils sont de l'ordre de l'exemplaire ou de l'unique, de l'événement, hors du commun. (*le Petit Robert* définit l'événement de la façon suivante : "ce qui arrive et ce qui a de l'importance pour l'homme"). La programmation de films en programmes continus et les expositions des collections permanentes n'ont absolument rien d'événementiel ; ils font, pour ainsi dire, partie de notre quotidien. Ce phénomène est vécu comme une évidence. Tout comme dans une petite ville, le jeudi il y a marché, dans une ville plus importante, il y a un musée et dans les capitales, des "musées du cinéma". Libre à vous d'y aller si ça vous chante.

Les arts traditionnels l'ont compris : pour attirer l'attention des médias, ils doivent articuler et profiler leurs activités, leur donner un aspect d'événement. C'est ce que les médias exigent, car sans cette forme d'articulation en "événement", les médias sont incapables d'en rendre compte...¹³ L'événement peut être de n'importe quel ordre : ainsi l'architecture pourra devenir l'événement dans lequel a lieu l'exposition de peinture (de type musée) ou encore de la bibliothèque. Si, en tant que non-chercheur, en tant que membre du "grand public", je me

cinematográfica si ésta existe comercialmente ? Existe, además, puesto que el cine sigue siendo accesible de distintas maneras : en la televisión, en vídeo o en discos que pueden ser alquilados o comprados. ¿Cómo transmitir la idea de que nuestro patrimonio cinematográfico está y sigue estando en peligro ? Tal es la paradoja : el patrimonio que resulta accesible es de nuestra común propiedad y aquello que no resulta accesible no se considera como parte del patrimonio. Los valores han sido subvertidos : la accesibilidad ha pasado de ser un medio a ser el fin último.

En el imaginario popular, el archivo representa una ilusión de riqueza inagotable. Obviamente, la impresión de totalidad es falsa : basta con tratar de localizar algunas películas en soporte vídeo. De hecho, toda la etapa del cine mudo, de la que se conserva tan poco en nuestros archivos, casi no existe en vídeo. Si examinamos la lista del American Film Institute de las mejores películas americanas del siglo, veremos que sólo contiene dos o tres títulos del período silente. No se puede confiar en la memoria para salvaguardar el patrimonio. Por supuesto que la demanda del mercado para estas películas es prácticamente inexistente. Pero, ateniéndonos a la idea de que todo lo que resulta accesible por medios electrónicos puede considerarse preservado, ¿qué significa esta "pérdida" teniendo en cuenta la riqueza de todo lo que es accesible ? Es lo que se llama "selección natural". Pero los que trabajamos en las cinematecas sabemos que esta selección tiene muy poco de "natural". Está determinada por las leyes del mercado.

Si el concepto de archivo tiende a confundirse hoy día cada vez más con el concepto de accesibilidad, y si es también cierto que las nuevas tecnologías cambian la cultura, como afirmaron Saint-Simon y Marx, resulta muy útil tratar de descubrir cuál es el contexto de esta nueva cultura. Un joven crítico holandés se muestra a favor de un acercamiento al cine a través del vídeo porque, dice, es la única garantía para que el espectador se vea sorprendido por la película : la televisión y el vídeo pueden sorprender al espectador y situarlo frente a la película simplemente por el hecho de que las películas le son ofrecidas e impuestas (interesante paradoja). También subraya que la diferencia entre el cine y la televisión-vídeo tiene una influencia directa sobre el modo en que un sujeto define su amor por el cine. Asistir a una proyección

cinematográfica en una sala grande es una forma de consumir cine, que se opone al hecho de ver películas en la televisión o en vídeo. El que ambas formas de acceso estén altamente controladas es un hecho que no parece ser tenido en cuenta. Lo que cuenta es la actitud : es anti-institucional, pero no se sustrae a otras formas de institucionalización como puede ser el marketing. El escepticismo frente a las instituciones tradicionales es grande y al mismo tiempo ambiguo ; signo evidente de que nos encontramos en una fase de transición. Es hoy un hecho que el museo, lugar sagrado de nuestro patrimonio cultural, no responde ya a necesidades reales. Y si sigue funcionando es en un contexto de turismo cultural, que se redondea y completa con los souvenirs vendidos en las tiendas de regalo. Patrimonio, memoria, identidad se están convirtiendo en términos circulares, casi sinónimos. Patrimonio es lo que resulta accesible para todos nosotros a través de la memoria y de ello mana su valor . Hemos pasado de la cultura como posesión a la cultura como forma de vida. No se trata sólo de un nuevo énfasis, sino más bien de una inversión de sentido. De la cultura que se adquiere, hemos pasado a una dimensión existencial : cultura es lo que uno vive. "Tener cultura" ha pasado a ser "estar en la cultura". ¿Cuáles son las consecuencias para el patrimonio cinematográfico ? El director del CNC anuncia que la Cinémathèque Française pasará a ser la Casa del Cine y será un lugar dedicado a la actividad cultural. Una mezcla de vieja retórica y nuevo lenguaje comercial. Esta clase de discurso ambiguo obviamente no resuelve el problema. De un modo indirecto, sin embargo, lo enuncia.

¿Qué se entiende por actividad cultural ? Se trata simplemente de cierta eficacia cultural. Los criterios para esta labor de memoria, esta labor cultural, residen en sus aptitudes para constituirse en evento y en experiencia. Para lograr un evento tiene que haber, como mínimo, cierta visibilidad, un acto de exhibición, aquello que en términos culturales se denomina una "valorización". De este modo las cinematecas proponen la "valorización" de su parte del patrimonio mostrando las películas en sus salas. Todos los modos y procedimientos que existen para que el objeto cultural sea accesible, significativo, relevante deben ser utilizados - al menos si uno desea valorizar el pasado- o más precisamente : para lograr que entre a formar parte de la jerarquía de valores

déplace pour aller dans une bibliothèque, il faut que je ressente très fortement - par exemple, par le biais de l'architecture spectaculaire - l'élément "bibliothèque" mis en valeur. De même pour une visite au musée ou au musée du cinéma. Sinon tout autant rester chez moi et consulter Internet où se trouve l'ensemble du patrimoine!

On le voit : Si l'événementiel est la clef du discours médiatique - tout prétexte est utilisable - l'événementiel répond en même temps au besoin profond d'une expérience, d'un vécu chez le consommateur, le public, nous. La culture étant devenue non plus un trait distinctif, un bien à posséder, mais ce qui enrichit notre moi de manière agréable et plaisante, voire : excitante ; bref, une valeur existentielle. Or, cette culture hédoniste ne se limite plus à la culture ou aux arts traditionnels (dont le cinéma fait partie) ; elle la déborde largement.

Il faut peut-être remarquer ici que ce que l'on nomme "médiatisation" dépasse de loin le simple mécanisme informatif ou communicationnel auquel on confinait jusqu'à présent le travail des médias. "Médiatiser" signifie de nos jours avant tout : rendre apte à fonctionner dans un marché. Et il y a bien entendu aussi des marchés culturels. Dire que non médiatisée la culture n'existe pas (plus), revient donc à soutenir qu'elle ne se meut plus que dans une aire commercialisée. Même si celle-ci ne possède nulle valeur en bourse, et par conséquent nécessite des apports financiers (subsidies) importants, elle obéit aux mêmes lois économiques.

Tourisme culturel

Il nous manque une terminologie appropriée pour décrire cette mentalité où l'expérience est centrale. Ni le terme tourisme - qui est beaucoup trop restreint et est devenu anachronique - , ou celui plus spécifique de tourisme culturel, ni celui de loisir (qu'on n'emploie d'ailleurs plus guère, il me semble, la dévalorisation de la notion du travail y étant sans nul doute pour beaucoup) sont adéquats. Car le phénomène est beaucoup plus large et en même temps plus intense : il s'agirait d'un quotidien sublimé, un quotidien ludique sans doute, mais surtout hédoniste. L'esthétique n'étant plus réservée uniquement aux domaines traditionnels de l'art, elle s'est infiltrée partout. Ou en renversant la proposition : l'art s'est dilué dans des expériences esthétiques multiples.

En conséquence, il n'y a plus de raison pour distinguer les domaines esthétiques les uns des autres. Les frontières se sont estompées entre : aller au concert, faire du (fun-) shopping, aller au restaurant, visiter une exposition, faire une promenade en forêt, boire un verre, passer un week-end dans une ville étrangère, etc. du moment que ces activités entrent dans un contexte esthétique de gratuité et de loisir, elles se complètent et se relaient pour devenir, en quelque sorte, interchangeables. Leur mode de fonctionnement est le réseau ; leur thème commun, ce qui les relie c'est : "sortons", "allons en ville", "prenons un week-end de liberté..." : des expériences agréables, du vécu (opposé bien entendu au non-vécu du quotidien).

Les vieilles institutions culturelles, ces bastions des anciennes valeurs culturelles axées en grande partie sur la "distinction", ne sont pas

automatiquement exclues de ces activités. Non, et je dirais même, au contraire. Car, la sélection du “consommateur” n’est pas exclusive, en fait, elle fait fi des préjugés. C’est d’ailleurs une de ses caractéristiques : son comportement est “démocratique”, anti-élitaire. Du moment - et c’est le seul critère - que ces vieilles institutions se transforment en lieux événementiels, elles acquièrent une valeur pour une consommation où le vécu est central. Mais elles perdent alors aussi leur ancien signe d’exclusivité, car en faisant partie du réseau, elles sont en même temps mises sur le même pied que toute autre activité de ce type. Là où je peux vivre quelque chose d’exceptionnel. (Là où je devrais faire la queue? Sans doute. Mais certainement: souvent là où l’on crée un effet de pénurie, d’unicité vu la force de la demande! De là l’importance de la foule, du succès de masse, de l’audimat. Là où la demande étouffe l’offre.”Il n’y aura pas du Vermeer pour tout le monde”).

Cependant, il y a des règles pour cette consommation culturelle, ce tourisme culturel. Il ne suffit pas de dire que le Louvre est aussi accessible aux Parisiens; ceux-ci préféreront de toute manière se rendre au Rijksmuseum ou au Prado. (Je crois que le seul moyen d’attirer les Parisiens au Louvre c’est de le leur défendre, ou de leur en rendre l’accessibilité très difficile. Paradoxe de l’exigence de l’accessibilité et de l’illusion de l’inaccessibilité.)

Je me rappelle de l’époque où Hoos Blotkamp et moi tentions de faire renaître la cinémathèque néerlandaise de ses cendres, du dialogue que nous avons eu avec des représentants de la presse. Ils nous disaient : il faut faire de la publicité (entendez : dans notre quotidien). Hoos répondait que la Cinémathèque n’en avait pas les moyens et que, de toute manière, la conservation avait sa priorité absolue. “Non, ce que je voudrais de vous”, disait-elle, “c’est que vous me souteniez par de la publicité gratuite! Soutenez mon action.” Réponse des journalistes : “oui, mais alors il faut nous proposer des événements.” “Mais, messieurs”, répondit Hoos, “je vous propose dans ma salle, trois événements par soir, tous les jours de la semaine!” (les trois films que nous programmions à l’époque). Ce n’était pas le genre d’événement auquel s’attendait la presse...

Sélection et nettoyage par le vide

S’il est vrai, comme le note Nora, que : “les critères de sélection, qui, quels qu’ils soient ou qu’ils étaient, étaient au fondement de l’idée patrimoniale (ancienne manière), ont perdu toute pertinence”¹⁴, on peut cependant constater que d’autres moyens de sélection se sont mis en place. C’est ce que M. Nicolas appelle : “la production de répères”! Quand il est indispensable dans le chaos et l’inflation des événements de “guider le consommateur”. Cependant ces sélections sont faites non plus selon les critères d’antan mais selon leur potentiel événementiel. Ainsi ils deviendront médiatisables et entreront dans le champ de l’économie culturelle.

Cette sélection se fait donc essentiellement par le biais de la médiatisation ; c’est en fait ce qui fait le cœur même de l’activité

contemporáneos. Toda película que no es mostrada, se encuentra en depósito -las salas de las cinematecas son un extraño museo vacío : las obras se muestran de una en una. Toda proyección excluye las otras. La valorización parece alcanzar entonces su grado máximo. En esto el cine, más que la pintura, las artes plásticas o la arquitectura, se encuentra en el terreno de las artes del espectáculo. Las películas sólo existen cuando son proyectadas, un poco como las partituras musicales, que sólo existen cuando son interpretadas. En la medida en que una partitura musical es un objeto de estudio, se asemeja a una película que puede ser objeto de estudio sin ser proyectada. Por ende, este aspecto de valorización cuasi-ontológica que acompaña al objeto cinematográfico debería constituir una baza ganadora para el impacto que éste posee en cuanto objeto patrimonial.

¿Cómo es posible, entonces, que precisamente esta fuerza inherente al cine - en el contexto de las salas de las cinematecas- constituya también su debilidad? El cine no se beneficia del mismo prestigio cultural que la ópera, los conciertos, la danza, es decir, que todos los espectáculos artísticos en los que la interpretación en vivo garantiza su unicidad. En las otras artes de espectáculo el elemento “en vivo” es constantemente visible, el espectador presencia la producción de la obra. Hay un aspecto de la proyección cinematográfica que puede ser experimentado como espectáculo “en vivo”, y es la proyección de películas mudas con acompañamiento musical en directo por un pianista o una orquesta.

En suma, la valorización necesaria para que la proyección cinematográfica pueda alcanzar la categoría de evento debe al menos prometer una experiencia fuera de lo común. El evento es lo que garantiza la posibilidad de vivir una experiencia. Está claro que el elemento identificador, existencial, se encuentra en el centro de la necesidad cultural contemporánea.

Proyectar películas en programas continuos, mostrar las colecciones permanentes no constituye un evento. Son hechos que forman parte de nuestra vida cotidiana. El fenómeno cultural sólo se produce cuando el hecho cultural es ejemplar, único, fuera de lo común. Esto es lo que los medios de comunicación demandan. Carecemos aún de una terminología que nos permita describir esta mentalidad para la que la experiencia singular resulta central. Esta estética de la experiencia ya no se limita al terreno

tradicional del arte, sino que se ha infiltrado por doquier. Las diferencias que existían entre el hecho de asistir a un concierto, salir de compras, comer en un restaurante, visitar una exposición, pasear por el bosque, tomar una copa, pasar un fin de semana en una ciudad extranjera, etc. se han difuminado. A todo ello se le conoce como "salir". O "hacer una escapada". Basta con echarle una ojeada a nuestro diarios y revistas, y por supuesto a la televisión, y veremos que todas estas actividades se encuentran englobadas bajo denominaciones tales como "citas", "agenda" o "guía". Las viejas instituciones culturales no se encuentran automáticamente excluidas de estas actividades. Al contrario. Desde el momento en que estas instituciones se convierten en lugares donde ocurren "eventos", donde hay que hacer cola para entrar, donde se reúnen multitudes, entran a formar parte del mismo dominio estético. La selección se ha convertido en la selección de acuerdo con las posibilidades de crear eventos. Esta selección es operada ante todo por los medios de comunicación. Incluso el propio concepto de "mediatización" debe ser ampliado, ya que no se refiere únicamente a los medios sino a una actitud "mediática" que está aflorando: los sistemas para conseguir comunicar y encauzar el enorme flujo de actividades, seleccionando aquello que de verdad promete constituirse en experiencia: los best-sellers, los ganadores de premios, las listas de las mejores películas.

Puede ocurrir que cada vez que se opera una selección de este tipo, ello implique que el resto carece de valor. Si se elaboran listas de lo que resulta necesario salvaguardar, se tiende a eliminar lo que no figura, lo que no es recordado y recogido en ellas. No se trata de proceder a su eliminación física, pero resulta eliminado desde el momento en que se convierte en marginal, aunque siga funcionando como un valor suplementario de nuestra riqueza patrimonial. El mercado lo tolerará. Si usted ya ha visto los 354 clásicos del cine que el BFI ha seleccionado, que al parecer constituyen las bases indispensables de la cultura cinematográfica, olvide el resto. Porque resulta necesario elegir. No se puede preservar todo. Y esta selección esconde una devaluación implícita de todo aquello que no resulta incluido. En una época en que todo debe ser considerado como patrimonio cultural, es cada vez más evidente que no todo puede ser salvaguardado.

Esta implicación con los medios de

médiatique. Or, tout comme le terme "tourisme" est beaucoup trop étroit et trop faible pour couvrir le phénomène de libre choix associatif évoqué, le terme "médiatisation" doit être élargi. Il ne s'agit pas seulement des médias, mais d'une attitude médiatrice qui se fait jour : tout moyen pour rendre le flot d'activités lisible, pour en faire ressortir ce qui promet vraiment une expérience, un vécu. Il suffit de regarder comment nos quotidiens et nos magazines, et évidemment la télévision, traitent de ces différents domaines d'activité et les regroupent sous des dénominations comme "agenda" ou "guide". Par ailleurs, de nombreuses publications spécialisées sont consacrées à ces activités centrées sur le vécu et font un travail de différenciation.

Je pense encore, par exemple, à toutes ces procédures de sélection : les best-sellers, les "coups de cœur", les sélections étoilées, les conseils, les prix, les commémorations, les "semaines", les "journées", les "années" consacrées à tel ou tel thème... et bien entendu pour rester dans notre domaine : les listes avec les meilleurs films, les grands classiques et les grands auteurs. On remarquera que d'anciennes occurrences de critères se retrouvent ici, cependant mises sur le même pied que de nombreux autres non déduits de l'ancienne culture.

Est-ce qu'il est faux de penser qu'à chaque fois qu'une sélection est ainsi faite, implicitement il est affirmé : "en fait, le reste est sans valeur"? J'ai le sentiment que l'on est en train de faire un inventaire de ce qu'il s'agit vraiment de sauvegarder (par référendum, opinion publique ou jury de spécialistes, par audimat), afin d'éliminer (c'est la conséquence de ce choix) ce qui n'est pas retenu. Disons, ne pas l'éliminer physiquement mais le rendre marginal, et donc fragile, superflu. Il continuera à fonctionner comme signe supplémentaire de notre richesse. Le marché le tolère. Encore.

Allez visiter Bruges, signifie, n'allez pas vous perdre à Ostende. Si vous avez vu les 354 classiques du cinéma que le BFI a sélectionné - ce qui est indispensable pour la culture cinématographique, c'est le *basic!* - le reste, et bien le reste oubliez-le. Même si les spectateurs ne le pensent pas forcément, les autorités n'hésiteront pas à en tirer des conclusions. On les entend raisonner : "Ajoutons encore 354 films méconnus. Et soyons larges: 354 films cultes. Et, pourquoi pas, pour faire la bonne mesure, 354 films nanars" diront-ils, "et nous aurons l'essentiel. Car il faut faire des choix". Il sera alors question de "représentabilité". On ne peut tout sauvegarder, gardons le prototype. Ou, encore : un Godard suffit! Car cette forme de sélection - la commémoration y joue un rôle essentiel - aussi large et étendue qu'elle soit, cache une dévalorisation implicite de tout ce qui n'est pas inclus. Bien entendu, ce qui n'est pas inclus fait encore partie d'une richesse virtuelle ; elle est signe de notre abondance... Jusqu'à nouvel ordre. C'est à dire jusqu'au jour où, pour une raison ou une autre, il faudra bien s'en défaire. Le patrimoine monumental en offre suffisamment d'exemples dans tous les pays. A une époque où il s'agit de tout garder, il devient de plus en plus évident que le tout ne peut être sauvegardé. La surabondance oblige à des procédures de sélection et d'élimination.

Soyons clair. Il n'est nullement dans mon propos ici d'accuser le programme du *BFI* d'un manque de qualité. Je crois au contraire savoir que l'entreprise a été faite avec beaucoup de soin et avec les meilleurs intentions culturelles possibles. Ce que le *BFI* avec ce programme ne semble pas remarquer - et c'est ce que je reproche - c'est qu'elle se meut ainsi - sans le vouloir et sans l'ambitionner - dans un champ commercial. Elle médiatise et sans s'en rendre compte elle entre dans une mentalité économique qui est contraire à sa vocation.

Comment vivre avec cette tyrannie du vécu?

Cette nouvelle culture - dont les gens de la culture ne s'occupent pas assez et refusent souvent de voir alors que par ailleurs ils en font évidemment partie comme tout un chacun - diffuse, permanente, décentralisée (ô combien), omniprésente, médiatisée, commercialisée à outrance (ne fût-ce que parce qu'elle ne peut se permettre de faire l'économie de la publicité et du marketing) est un véritable défi pour nous qui nous occupons de culture.

Un défi à double visage, à double tranchant : car d'un côté il est indispensable que nous nous situions en son milieu. Pas question de la nier ; car cette arrogance pourrait nous coûter cher : l'oubli pur et simple. D'autre part cette culture mémoriale est implacable : tout ce qui n'entrera pas dans son système - très ouvert et souple en effet, on l'a vu, tout semble pouvoir devenir patrimonial, digne d'être mémorisé et commémoré - sera tôt ou tard éliminé. Selon le raisonnement simpliste mais implacable que ce qui n'entre pas dans le système de la mémoire et du mémorable n'est pas digne d'y entrer et sera donc voué à l'oubli. Tout ce qui n'entre pas dans l'ordinateur - mémoire type - sera définitivement voué à l'oubli. Tout ce qui n'est pas médiatisé, fait partie du non-événementiel, et peut donc être oublié. Tout ce qui ne peut être vécu - en touriste - est relégué au marginal.

Il faut donc coûte que coûte s'attacher à cette bouée de sauvetage qu'est une certaine idée de patrimoine. La faire passer dans le système mémorial tout en gardant la spécificité véritablement patrimoniale. Comment le cinéma peut y arriver, je l'ai dit, n'est pas aisé. Beaucoup joue contre lui... La tâche est ingrate.

Nous, qui travaillons dans le champ culturel avons souvent un peu un comportement naïf. Nous sommes fiers quand nous sommes reconnus par les médias ; et en effet c'est un signe de reconnaissance et la preuve tangible de notre existence dans le monde contemporain. C'est avec une certaine admiration et envie aussi que nous voyons comment le *Victoria and Albert Museum* parvient à commercialiser son patrimoine. Nous admettons le beau travail accompli par le *BFI* pour la diffusion du cinéma qui nous tient à coeur. Certes. Mais nous sommes un peu aveuglés par ces résultats. Quelles en sont les conséquences? Quel est l'enjeu? Quel jeu jouons-nous? Et comment parvenir, pour la culture à tirer notre épingle de ce jeu. Car, comme avait coutume de dire les marxistes, le 'système' lui n'est pas naïf...

Une attitude constructrice est nécessaire, et si j'ai donné ici l'impression

comunicación resulta necesaria en una época en que todo parece formar parte del patrimonio, es el precio que debemos pagar por nuestra voracidad. Esta nueva cultura es un verdadero obstáculo para los que nos ocupamos de la cultura. Un obstáculo de dos caras, porque por una parte estamos obligados a situarnos en su entorno, ni siquiera se plantea la posibilidad de ignorarlo, se trataría de una arrogancia que podría costarnos muy cara. Por otra parte, esta nueva cultura de la memoria es implacable : todo lo que no es registrado por la computadora, será olvidado. Todo lo que no es recogido por los medios de comunicación, será un "no-evento". Todo aquello que no puede ser vivido como una experiencia, será relegado a la marginalidad.

Debemos pues, a cualquier precio, agarrarnos a la tabla de salvación que sólo puede ser una determinada idea de patrimonio. Hacerla participe de este sistema actual de la memoria preservando, al mismo tiempo, la especificidad auténticamente patrimonial. Cómo el cine puede lograrlo, no resulta fácil decirlo. En cualquier caso, no será fácil. Si en el estado de cosas actual el gran centro comercial de Oberhausen es un hecho cultural comparable a la ciudad de Florencia ; si una velada en un restaurante se equipara en la mentalidad contemporánea a una velada en la ópera o a un concierto, si en efecto la vida cotidiana se ha "estetizado" fuera de toda medida, el deber que nos incumbe y que nos diferencia de los agentes de mercado -incluso si trabajamos en el mismo terreno o si estamos obligados a hacerlo- es nuestra preocupación por la calidad, su autenticidad, su seriedad, su estética fuerte. Preservemos la calidad, preservemos valores que seguramente no son los que están en boga. Para el asunto que nos concierne de un modo más directo eso significaría : después de haber salvado películas, salvemos el cine en su integridad, el cine que ha sido uno de los grandes momentos de la historia del siglo XX.

de jouer aux Cassandre, ce n'est que pour mieux inciter à une grande vigilance. Car nous avons une mission à remplir ; c'est d'ailleurs l'unique raison de notre existence. Même s'il reste difficile de cerner en quoi notre activité dans l'univers contemporain pourrait consister, - ce serait le sujet d'une autre intervention - je crois que ce qui importe ce sont deux attitudes fondamentales ; ce sont d'ailleurs les attitudes fondamentales de l'intellectuel (et de l'artiste) classique. Ne pas se laisser piéger, essayer d'analyser et de comprendre ce qui nous entoure, avoir un esprit *critique*, et s'il le faut, sceptique... La deuxième attitude est également une attitude ancienne et vénérable : veiller à la *qualité* en nous posant continuellement la question de savoir ce qu'est et où se trouve, la qualité.

Si en effet, aussi bien le grand shopping center d'Oberhausen est un fait culturel comparable à Florence ; si, dans la mentalité de nos contemporains, une soirée au restaurant équivaut à une soirée à l'opéra ou au concert ; si en effet le monde quotidien s'est esthétisé outre mesure, le devoir qui nous incombe et qui nous différencie des gens du marché, - même si nous travaillons en partie sur les mêmes terrains ou sommes obligés de le faire - c'est notre souci pour la qualité - son authenticité, son sérieux, son esthétique forte. Sauvegardons la qualité, préservons des valeurs qui ne sont sans doute pas celles qui ont cours. Pour ce qui nous préoccupe directement cela signifierait : après avoir sauvé des films, sauvons dans son intégrité le cinéma, qui a été un des grands moments de l'histoire du 20ème siècle.

•

Cette intervention doit beaucoup – pour les aspects historiques, et plus particulièrement en ce qui concerne la notion de “mémoire” – aux écrits de Pierre Nora, je l'ai dit. Pour les aspects sociologiques, le travail de l'allemand Gerhard Schulze (*Die Erlebnisgesellschaft*, que l'on pourrait traduire par “la société de l'expérience ou de l'événementiel” édité par Campus, Frankfurt, 1993) a été, pour moi, une grande source d'inspiration. Le dialogue entre les deux est mon modeste apport personnel.

Notes

¹ Pierre Nora, (sous la direction de), *Les lieux de la mémoire*, Paris, Editions Gallimard, Quarto, 1997, p. 4702.

² Nora, *op. cit.*, p. 24-25

³ Nora, *op. cit.*, p. 30

⁴ Nora, *ibid.*

⁵ Nora, *ibid.*

⁶ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arléa, 1995, p. 9

⁷ Nora, *op. cit.*, p. 4714

⁸ Problème qui se pose déjà : comment archiver Internet? En effet, après 70 jours environ, les pages du Web disparaissent. Il serait sans doute utile d'en conserver quelques-unes (ou toutes?)... Mais comment? Beau sujet pour Borgès!

⁹ T. Todorov, *op. cit.*, p. 11

¹⁰ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 23

¹¹ A. Farge, *op. cit.*, p. 70

¹² Voir à cet égard l'échange de correspondance “avec et entre quelques enfants des années soixante” dans *Trafic*, n° 24, hiver 1997.

¹³ Bien entendu, les médias peuvent eux aussi créer des événements. Cependant il faut, dans ce cas, un vouloir préalable, un acte décisionnel, qui sera consciemment évalué au préalable. Dans le cas du champ culturel, les chances restent minimes et restreintes ; les médias préfèrent se référer à “l'actualité”, où la motivation est toujours claire et nette.

¹⁴ Nora, *op. cit.*, p. 4709



Film & Photo Ltd

Specialist motion picture laboratory

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

with facilities for

***Film to film - Tape to film - Optical printing
Colour tints - Duplicates - Blow-ups - Reductions
Frame rate changed, eg. 16-24 fps - Aspect ratio changes***

Exhibition prints made from new restorations in colour or B/W

Facilities for handling excessive nitrate shrinkage

35/16mm colour reversal printing and processing

The only lab in the UK processing 35/16mm camera colour reversal

Visit our web site for more information

<http://www.film-photo.demon.co.uk/index.html>

Film & Photo Ltd

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

Tel: (44)181.992.0037

Fax: (44) 181.993.2409

E-mail: info@film-photo.demon.co.uk

Situated in West London convenient for Heathrow airport

Call or fax for current price list.

LARGE INVENTORY OF MOTION PICTURE EQUIPMENT FOR SALE

35/16mm stainless steel processors - 6 plate 16/super 16mm Steenbecks - 16mm BUKO perforators - 35,16 & super 8mm contact printers - Pic-syncs - 35/16mm reduction printers - 16mm Bolex cameras - Split spools - etc

Wrinkled Emulsion Layer: Restoration by Transplanting to the Negative

Xu Jianhe and Ge Xiangbei

When photographic material is placed in an environment where the relative humidity is unusually high, its emulsion layer may absorb a large quantity of moisture and swell excessively; its support may shrink from decomposition; or the plastics may separate out unevenly in the form of crystals and remain in the interface between emulsion layer and support. All of the above may cause a wrinkling of the emulsion layer.

Macroscopically there appear peaks and valleys. Such a negative is generally no longer capable of printing a photograph.

Now we introduce a method of clearing up the wrinkles on a photographic negative and of restoring its original appearance. Here we must point out that the following method is effective only for cut negative film that has been stored over a long period in an unsealed state. For cine film materials and cine film copies stored in metal containers, or for negatives stored in a sealed state, the following method is not generally effective. This is because, when an image material is stored in a sealed state for a long period, the gelatin in its emulsion layer is attacked by the decomposition products of the support and becomes seriously degraded. Then the emulsion layer turns readily soluble in both acidic and alkaline solutions. Thus the loss may be irretrievable.

Restoration of cellulose nitrate negative

Whether a wrinkled image layer of nitrocellulose-base cut negative film can be successfully transplanted or not depends largely on whether the gelatin layer has maintained its toughness. The best method of judging this is to moisten the edge of a wrinkled emulsion layer with a piece of damp absorbent cotton, and to observe whether or not the gelatin has dissolved. If the emulsion layer only swells, but does not dissolve, and maintains its toughness, then it can be transplanted successfully.

a. Preparations

1. Take the wrinkled negative to print an enlargement. In cases where the attempt of transplantation has failed, then this photograph could be preserved as a substitute of the original negative.
2. Preparations of accepting support. From a subbed cellulose acetate support cut out a piece, a little larger than the wrinkled negative, to use as the accepting support. If such a material is not available, take a fresh black-and-white negative, have it fully fixed, washed and dried; it is then ready for use.
3. Compound the image layer separation solution.
4. Instruments for transplantation: Vessel for negative transplantation solution, scissors, working table with transmitted light source, etc.

b. Transplantation of image layer

1. Pour the image layer separation solution into a vessel 8-10cm deep, maintaining the solution temperature at 15-18°. A high temperature is apt to cause the dissolution of the emulsion layer, while a low temperature is unfavourable for the separation of image layer from the support.
2. Cut off c.1-2mm from the edges of the negative of which the image layer shall be transplanted, in order to prevent the possibility of adhesion between the support and its upper and lower gelatin layers.
3. Place the negative, whose emulsion layer has wrinkled, into the separation solution, constantly observing the changes of image layer. Whenever the edges of image layer are found wrinkling, twist gently with the fingers so as to separate image layer from subbed layer. When there appears a greater part of image layer separated, hold this with thumb and forefinger and carefully remove from subbed layer as quickly as possible, taking care not to remove from the separation solution. Leave the unfolded protective layer floating face-upward in the solution.
4. Then remove image layer from the separation solution with a bottom-upward accepting support, place onto the working table, spread out smoothly with a Chinese writing brush, ease out air-bubbles and moisture, and then dry the newly-formed film in the air. The whole transplantation work is now completed.

c. Note

1. Separation should begin from all sides, i.e., firstly separate 1-2cm from each edge, followed by the whole image layer.
2. Wherever a crack appears on the layer, the separation direction must be shifted immediately. Dividing the image layer into pieces must be avoided at all costs.
3. If the subbed layer is separated along with the image layer, it must be cleared away from the latter. The method is as follows: place the image layer face downwards, remove from the separation solution with film-base whiteout gelatin layer, then put onto the working table; suppress the image layer with a writing brush (not with the finger or other hard materials), and give the subbed layer a firm but gentle push with the tip of another writing brush, so that it can be gradually cleared away. Since such a process takes time, clean water can be poured onto all sides of the image layer to prevent it sticking to the support. When the entire subbed layer has been cleared away, replace the image layer into the separation solution, then remove it with a subbed film-base, smooth it out, brush out any air-bubbles and moisture.
4. Before beginning such restoration work we must carefully inspect the negative to be restored. This process cannot restore any negative of which the emulsion layer is soluble in water. The cellulose nitrate negative which has been restored by the image layer transplantation

Restauration des ondulations du substrat adhésif

La conservation de matériel photographique dans un milieu à haute humidité relative peut provoquer des dégradations telles que le gonflement de la couche d'émulsion, rétrécissement du support, séparation des particules de plastique qui vont se loger de manière irrégulière entre l'émulsion et le support. L'ensemble de ce processus peut provoquer des ondulations de la couche d'émulsion. Les négatifs ayant subi ces altérations ne sont généralement plus aptes à servir au tirage de copies. Les auteurs de l'article présentent une méthode qui permet de restituer la forme originale des négatifs photographiques par la suppression des ondulations. Si cette méthode s'avère être efficace pour les négatifs conservés dans des boîtes qui permettent la circulation d'air, elle ne l'est pas pour les négatifs conservés dans des boîtes hermétiques.



(1) The Photographic negative of Premier Zhou Enlai paying a visit to Moskow



(2) Photograph printed with the transplantational restored negative of photograph 1

Restauración de ondulaciones del sustrato adhesivo

Cuando se estaciona un material fotográfico en un ambiente de alta humedad relativa, la emulsión corre el peligro de dilatarse excesivamente; el soporte puede encoger; ciertas partículas de plástico pueden desprenderse y alojarse irregularmente entre la emulsión y el soporte. Los negativos que han sufrido estas alteraciones, en general no son ya aptos para la duplicación. Se trata en este artículo de presentar un método destinado a suprimir las ondulaciones de negativos fotográficos y de recobrar su forma original. El método descrito es eficaz cuando se trata del tratamiento de negativos conservados en contenedores que permiten la aeración del material; en cambio es ineficaz cuando se trata de rescatar negativos conservados en contenedores herméticos.

technology has an excellent integrated image (photographs 1 & 2), making it seem as though it were a fresh negative. This shows that the above mentioned technology is 100% successful. In the words of expert witnesses to this work: “[This achievement] resolved the problem of long-time storage, effectively restoring the integrity and continuity of the archive. The method is simple, the cost is low, and the results are excellent. It has created a new restoration approach”. “Both in pollution-free transplantation technology and in long-time storage of original negative it holds the world lead.”

Restoration of cellulose acetate-based cut negative film

It is found through experiments and research that the method used for restoration of wrinkled cellulose nitrate-based cut negative cannot be applied to restore the wrinkled cellulose acetate-based cut negative. We should separate and transplant the image layer of acetylcellulose cut negative with an organic solution; to compare the image layer separated from acetylcellulose cut negative with the emulsion layer separated from nitrocellulose cut negative. The following three differences were noted.

Firstly, organic solution separates the image layer together with the subbed layer, but if the wrinkled section is the image layer and not the subbed one, how can these two be smoothed out together? Secondly, another difficult technological problem is how to clear away crystals of plastic sandwiched between the image and subbed layers. Thirdly, how to remove white fog from the surface of the emulsion layer? In connection with this, we have developed one organic solution for separation of the emulsion layer and another for smoothing out and cleaning the wrinkled image layer, and in doing so have successfully resolved the three above-mentioned problems. (Photographs 3& 4)

a. Preparations

1. With the original wrinkled negative make a reversal positive, in case the attempt at transplantation fails.
2. Compound the restoration solutions. There is one solution for separating emulsion layer (solution A) and one for smoothing out and cleaning emulsion layer (solution B).
3. Accepting support. Same as the support used in the restoration of nitrocellulose cut film.
4. Instruments: 20-27cm enamel pans, volumetric beakers, scissors, absorbent cotton, optical glass of a size slightly larger than the negative to be restored, medicinal gloves, enlarging and copying equipment, etc.

b. Procedure of emulsion layer transplantation

1. Take 100ml of solution A and 500ml of solution B; place them into two separate enamel pans. Maintain their temperature at 18-24°.
2. Cut out c. 1-2mm from the four edges of the wrinkled negative, so as to clear away the possible adhesion parts of gelatin layers above and under the support.

3. Place a small strip of the cut edge into solution A for 5-10mins; observe whether the emulsion layer of the sample strip comes off automatically. We can then formally begin the transplantation operation.

4. Put the negative to be restored into solution A. Constantly shake the enamel pan. When the emulsion layer comes off automatically from the support, firstly take out the support and subbed layer, letting the image layer remain in the solution for about 10min for the plastic to dissolve.

5. Take the emulsion layer out of solution A and put it into solution B for 5min. The gelatin layer spreads rapidly and the wrinkles of the image layer are smoothed out, the bubbles disappear, and the residual plastic continues to dissolve.

6. Hold up the emulsion layer from solution B with an accepting support which is bottom-upward, smooth out the layer with a Chinese writing brush, get rid of the bubbles, dry the newly-restored negative in the open air.

7. If traces of stripes appear on the dried negative, it can be placed into fresh water to wet it, then copy a reversal negative film. All traces of stripes can be cleared up this way.



(3) A dried-up and restored cinematographic film negative



(4) Photo printed with the transplantation negative of photograph 3

The Color-Restoration of Faded Color Film Prints

Xu Jianhe and Ge Xiangbei

The widespread and rapid fading of coupled developed color images has led to grave concern from those involved with the conservation of photographic resources. For a long time, experts in the fields of manufacturing, production and conservation of film have been searching for an effective means to improve the stability of color images. Film manufacturers have concentrated on modifying the nature of the color coupling and developing agents in order to reduce the rate of color fading, while film preservation specialists have focused on the improvements in the storage environment in order to extend the effective life of film resources. Also, a number of remedial processes have been developed to address this problem. In cases of moderate fading, color retiming, or a process for three color separation (with contrast adjustment made in each of the three individual color records) and recombination has been successfully employed. In the late 1970s, Kodak developed a duplicate mask technology to restore faded color images.

Nevertheless, all of these methods of color restoration are based on complex technology, and are slow and costly. Beginning in the mid-1970s, we worked out alternate methods for restoring color film. This method is a chemical treatment which directly and selectively intensifies the color in faded negative, which allows the restoration of original color balance. This method of color restoration had produced good results, and is characterized by high speed, very low cost, safety and reliability.

Restauration de films en couleurs

La dégradation par effacement progressif de l'image des films en couleur, étant très répandue et rapide, est devenue une source majeure de soucis. Fabricants de pellicule, exploitants et conservateurs unissent leurs efforts de recherche pour l'amélioration de la stabilité des images en couleur. Les fabricants ont amélioré les procédés chimiques de tirage et de développement afin de retarder le processus de dégradation, les experts en conservation se concentrent sur les conditions de stockage et de préservation. Différentes méthodes tendant à corriger la couleur au moment du copiage ont été mises au point mais impliquent des procédés aux technologies complexes et coûteuses. Depuis les années 70, les auteurs de l'article développent un ensemble de mesures de restauration de la couleur. Il s'agit d'un traitement chimique approprié visant à atténuer ou intensifier de manière directe et sélective, les ombres subsistantes dans le but de restaurer les couleurs et d'en rétablir l'équilibre original. Les inventeurs de la méthode espèrent obtenir de bons résultats de ce procédé qu'ils estiment rapide, bon marché et fiable.

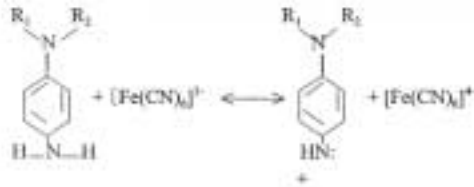
1. The Process of Color Restoration

The characteristic fading of color film that has been stored in darkness is mainly hydrolytic reductive fading. Reductive decomposition takes place when the cyan, magenta and yellow colors in the coupling-developed image are subjected to attack from hydrogen ions (H⁺), hydroxy ions (OH⁻), acidic sulfite ions (HSO₃⁻) and thiosulfate ion (S₂O₃²⁻) etc. Also, a further reaction turns the dyes into leuco-compounds.

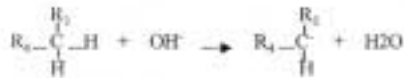
The chemical products which are the result of the decomposition of the color-coupled dyes remain in the emulsion layer along with the remaining dyes, if the gelatin base has not degraded and dissolved. This provides the physical base for the process of restoration.

It is understood that during the development process of color-coupled film, the developer is oxidized into quinone-diimine cation, which combines with a coupler which has been dissociated into an anion, to form a dye. If we can introduce an oxidation agent which can oxidize the developer from the decomposition of dye into the quinone-diimine cation, and let the coupler form an anion with the aid of the developing bath, then we have already theoretically accomplished the restoration of

the faded color image. Take the ferrocyanide anion as an example. It reacts with the color developer paraphenylene diamine as follows:



In this reaction, the developer paraphenylene diamine is oxidized into the quinone-diimine cation. In alkaline an developing bath, the coupler gains an electron from the hydroxyl radical and forms a coupler anion, as follows:



The quinone-diimine cation combines with the coupler anion to form coupling developed dye, and the lost color has thus been restored.

2. Oxidation-development dual-bath chemical color-restoration process

From these assumption, we began in 1976 to study the chemical restoration of faded images with faded film copies on Agfa, ORWO, Geva and color films stocks from the former Soviet Union of the type identified as water-soluble color positive cine-film. First, the faded film print is immersed in a solution of potassium ferrocyanide and other compounds to effect the oxidation treatment, following which the film is subjected to a color-developing bath. The results of experiments on scores of films demonstrate that all of the prints subjected to this treatment have show that almost all have been successful.

From table 1 and photograph 1, one can easily observe the distinguishing features of the oxydation-development process:

- (1) Through this treatment, density of the yellow, cyan and magenta layers is substantially increased, by increments of 83.3%, 58.85%, and 53.13% respectively.
- (2) The densities of the three color layers in the image can be increased or decreased to attain color balance through this treatment. For example, the film *Kim ok-hi*, which manifest serious fading, showed an increased of 53.8 % in cyan, 53.13% in magenta, and 32.47% in yellow. Buddhist monk Ji-gone holds a cricket fight manifested slight cyan fading as well as magenta fog. After the oxidation-development color restoration treatment, cyan density was increased by 13.42%, while yellow decreased by 2.85% and magenta decreased by 4.78%; overall color balance was restored and the magenta fog disappeared.
- (3) Following treatment, image sharpness is increased, color balance is restored, and saturation is also increased.



Color image restored with the oxidation-development dual-bath technology (comparison before and after restoration) (cine film "Blessing")

| Name of Motion Picture and its AGFA | Changes in density of cyan color - D1 | | | Changes in density of magenta color - M1 | | | Changes in density of yellow color - Y1 | | |
|--|---------------------------------------|-----------------|------------|--|-----------------|------------|---|-----------------|------------|
| | Before treatment | After treatment | Increment% | Before treatment | After treatment | Increment% | Before treatment | After treatment | Increment% |
| Blossoms | 2.04 | 3.42 | 16.87 | 3.06 | 2.88 | -4.86 | 2.78 | 2.87 | -0.11 |
| The steel watchmaker | 0.86 | 1.18 | 47.50 | 0.94 | 1.08 | 28.19 | 1.07 | 1.21 | 13.98 |
| Cleopatra | 0.36 | 0.49 | 33.17 | 0.29 | 0.44 | 52.72 | 0.24 | 0.44 | 83.33 |
| Flower women of art | 1.79 | 2.06 | 15.08 | 2.09 | 2.25 | 7.86 | 2.30 | 2.59 | 12.61 |
| The Blue-Japanese air of 1894-1895 | 0.88 | 1.19 | 25.00 | 0.51 | 0.72 | 41.18 | 0.40 | 0.58 | 45.00 |
| Ein Ich-ki | 0.78 | 1.29 | 53.85 | 0.84 | 0.98 | 52.13 | 0.77 | 0.95 | 23.38 |
| Song and cheer on the Lake | 0.94 | 1.15 | 22.34 | 1.00 | 1.18 | 16.00 | 1.00 | 1.18 | 16.00 |
| Sixthousand acrobats | 1.70 | 1.93 | 9.06 | 1.19 | 1.42 | 20.34 | 1.42 | 1.68 | 16.98 |
| Reddest week Jinnetsu fights a cricket fight | 0.44 | 0.57 | 29.55 | 0.38 | 0.52 | 44.44 | 0.39 | 0.56 | 41.03 |
| | 2.21 | 2.82 | 13.42 | 2.51 | 2.38 | -4.78 | 2.71 | 2.64 | -2.58 |
| | 0.64 | 0.79 | 23.44 | 0.65 | 0.74 | 13.85 | 0.57 | 0.72 | 26.32 |

Table 1: Results of oxidation-development dual-bath color-restoration technology

(4) This process increases the color stability of the dyes significantly. A print treated in 1976 which has been stored at room temperature has now retained its color for over twenty years without discernable decomposition or fading.

(5) The oxidation-development color restoration process does not spoil the original dyes. Thus, if a film does not respond to the color restoration process, the original image is not affected.

3. The Oxidation-bath Chemical Color Restoration Process

If we analyze the principle of coupling development of an image, we can see that it is the alkaline in the developing bath - that is, the hydroxy-radical - which permits the coupler to gain an electron and form an anion, and then to combine with the cation of the developer to form a dye. In the above described oxidation-development process there are numerous unnecessary components. In fact, our process only utilizes the oxidant and alkaline components.

According to our research, only a strong oxidant together with an alkaline substance are sufficient to produce an oxidative color restoration solution for water-soluble emulsion film prints. Our experiments demonstrated that an oxidant solution alone not only cannot restore faded color, but actually induces fading of the indo-aniline cyan layer of the image. Trisodium phosphate, hydroxides, sodium

carbonate and other alkaline substances at high concentration can restore the cyan layer. But the mixture of the two solutions produces a very strong oxidative-reductive agent for the faded color image. Evidently, this dual solution produces an "additive" reaction. If we add a suitable quantity of formaldehyde, the emulsion layer will not be dissolved by the process, even at relatively high temperatures. Thus, restoration of water-soluble cine-color prints can be accomplished by use of a suitable combination of oxidant, alkaline substance and formaldehyde (see Photograph 2).

A secondary value of this restoration process is that it has high stability and strong buffer characteristics. Variation of the content of the oxidant and alkaline solution within a certain range will not influence the result of the color restoration process or elongate the processing time. This treatment is quicker and simpler than other methods of color restoration, requiring only a 3-5 minute treatment in solution, followed by a 6 minute water wash cycle.

It should be emphasized that water-soluble color cine film positives found in archives come from various manufacturers, have been produced

by different processing techniques, and have sustained different forms of use and storage, and therefore cannot be subjected to a single 'universal' method of color restoration. Our research indicates that all of the Chinese-processed copies of the same kind of Agfa color cine positive have roughly the same relatively high color stability and slow fading rate, and thus color restoration of these prints is easily accomplished. Film processed with the former Soviet [HNKON] technology manifest nearly 100% fading in the cyan layer within a short period of time. Our color restoration process has not obtained appreciable results in the case of these films.

4. Color Restoration of Eastman 5381 Oil-soluble Color Prints

In the mid-1970s, it was noted that film prints from a Chinese laboratory using Eastman 5381 color print film showed serious fading in the magenta color layer within a relatively short time. The loss of the yellow-green color range at levels approximating 50% were quite common, along with loss of density. To address this problem, a process of color restoration using the technique of oxidation-reduction was developed by a Shanghai laboratory, using immersion in an iodine-potassium iodide oxidation solution, a wash, and then immersion in a sodium sulphide solution. The method is outlined in Table 2:

Restoring Technology

Table 2: Restoring Technology

| Proceeding | Temperature | Time |
|---------------------------------|-------------|--------|
| Iodine-potassium iodide | 24±0.5°C | 3 min |
| Water-wash | 21–24°C | 15 sec |
| Sodium sulfide | 24°C | 2 min |
| Water-wash | 21–24°C | 4 min |
| Formaldehyde stability solution | 24°C | 15 sec |

Note:

- (1) The print to be processed is not pre-washed in water; the film should be dry when immersed in the iodine-potassium iodide solution.
- (2) The water-wash step between the first solution (iodine-potassium iodide) and the second solution (sodium sulphide) must be strictly controlled (less than 15 seconds); otherwise, this stage produces a failure of the dye restoration.
- (3) The iodine-potassium iodide must be completely dissolved in solution; all sediment must be filtered.
- (4) The treatment can be repeated if the density and magenta values are not satisfactory after the first pass.
- (5) Care must be taken to maintain the purity of the sodium sulphide and formaldehyde solution; contaminants in this phase of the process have a tendency to adhere to the surface of the emulsion layer.



Color image restored with oxidative single-bath technology (comparison before and after restoration) (cine film "Kim Ok-hi")

Restauración de películas en colores

La degradación, generalizada y rápida, de la imagen de películas en colores se ha transformado en un imponente motivo de preocupación. Fabricantes de películas, exhibidores y conservadores coinciden en concentrar esfuerzos para mejorar la estabilidad de las imágenes en colores. Los fabricantes aportan mejoras a los procedimientos químicos de duplicación y revelado con el objeto de retardar el proceso de degradación, los expertos de la conservación mejoran permanentemente las condiciones de almacenamiento y preservación de películas. Numerosos métodos han sido adaptados para corregir los colores al nivel del copiado. Todos ellos implican procedimientos tecnológicos complejos y costosos. A partir de los años 70, los autores de este artículo han desarrollado una serie de procedimientos de restauración de los colores. Se trata, según ellos, de un tratamiento químico destinado a atenuar o intensificar de manera directa y selectiva las sombras de imágenes subsistentes, de manera a recuperar los colores perdidos y restablecer el equilibrio entre los colores originales. Los inventores del método esperan obtener los mejores resultados de este procedimiento que estiman corresponder a criterios de rapidez, costos, seguridad y fiabilidad óptimos.

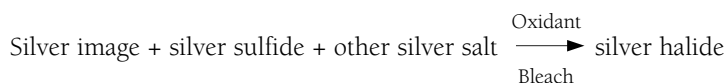
Restoration of Faded or Yellowed Black-and-White Silver Images

Xu Jianhe and Ge Xiangbei

The chemical restoration of faded and yellowed black-and-white silver image is discussed in this paper. The restoration of black and white motion picture film can be enormously complicated. The damage may include physical problems such as abrasions and tears, chemical contamination, change of geometrical size, warping, wrinkling, sticking, and separation of emulsion layer. Chemical changes in the film may result in decomposition of the film base, chain scission, reduction of mechanical properties, reduction, yellowing, "mirroring" or disappearance of the image. Changes in the silver halide black-and-white image are generally the result of the residue of the development process and environmental contaminants to which the film has been exposed. Can this damage be restored? If the gelatin adhesive has not deteriorated, the answer is "yes."

1. Mechanism of Restoration

In the last 100 years, chemists and specialists in image restoration have put forward many methods for recovery of chemically damaged silver halide images. The method of redevelopment after halogenation has the advantages of simplicity, low cost, and acceptable results without the use of specialized equipment. This method is based on the process of turning the metallic silver, silver sulphide (the result of the deterioration process) and other silver salts in the image layer into silver halide through bleaching, and then developing the silver halide to metallic silver. The reaction is as follows:



2. Types of Bleach Reagent and Character of Gelatin in Water Solution

Many kinds of bleach reagents can be used to convert the silver image and silver salts into silver halide, including potassium dichromate, potassium permanganate, potassium ferrocyanide, mercury chloride, copper chloride, copper bromide, etc. In the case of the three former reagents, a halogen ion supplier is also needed, such as sodium chloride or potassium bromide, in order to turn oxidized metallic silver into silver halide.

From the mid-1970s, the author has studied the chemical restoration of faded and yellowed black-and-white films and photographs. Experiments have shown that acidic potassium permanganate is a strong oxidizer which has a fast bleach rate and is less of an environmental

pollutant. But it has three disadvantages. (1) It can't harden the emulsion layer, which may be damaged because of over expansion in solution. (2) The stability of the potassium permanganate solution is poor and crystallizes easily, adhering to the surface of the photosensitive material and at the same time becoming a less effective oxidizer because of the weakened solution. (3) The process requires the use of hydrochloric acid, which is harmful to the human respiratory tract. Another fast oxidization bleach is potassium dichromate, sulphuric acid and a halogenate. This solution has good stability and reduced effect on the emulsion layer (does not produce the expansion characteristic of the potassium permanganate solution). The draw-backs of this solution are that it is difficult to wash out and tends to remain on the film or photograph; it is also a stronger pollution hazard. The expansion factor of gelatin in these solutions is determined by the pH value of the solution and the presence of a chemical salt. Gelatin expands dramatically in an alkaline solution, but is restrained in an acidic solution. When the gelatin layer expands, the emulsion layer is weakened.

3. The Restoration Process of Black-and-White Silver Images in Film

The first step of the restoration process is to pre-harden the emulsion. In order to prevent the emulsion layer from being damaged by over-expansion, in chemical restoration, especially by the encroachment of acidic gases, a powerful alkaline formaldehyde bath is used to pre-harden the emulsion layer. Regardless of what is being restored, the state of the gelatin emulsion layer should be examined. This method of restoration should not be used on obviously deteriorating or decomposing film. If improperly used, there is a strong possibility that the process could cause irremediable harm to the gelatin layer, defeating the objectives of the process.

The second stage is to bleach the silver image. The emulsion-hardened film is immersed in a bleach bath composed of potassium dichromate, sodium chloride and sulphuric acid for 1.5-2.0 minutes and terminated at the point where the silver image has completely turned to pale yellow silver halide. If the immersion is less than 1.5 minutes, halogenation will not be thorough; if it is over 2 minutes, silver halide may be dissolved into the bleach bath, resulting in the loss of silver image density. Sodium chloride is the source of the chloride ion; without it, the silver image would quickly be turned into white silver sulphate particulate and precipitate out of the solution, in which case the restoration would be a complete failure. The bleach phase is followed by a water wash.

After bleaching and water-washing, the film is immersed in a cleaning bath composed of 10% sodium sulphite (or 5% sodium bisulphite) in order to remove residual potassium dichromate. This process is extremely important. If the film is not thoroughly cleaned, the residual potassium dichromate contaminate the image, affecting the color and clarity of the image. The more effective the cleaning process, the cooler the tone of the image, and the higher its resolution will be. The above-

Restauration de films en noir et blanc

Cet article traite de la restauration chimique de l'image argentique noir et blanc dégradée par effacement progressif ou par jaunissement. Les auteurs attirent l'attention sur le fait que l'image noir et blanc à base de nitrate d'argent se détériore par effacement progressif ou par jaunissement, suite à un développement effectué dans des conditions non appropriées. Les auteurs pensent que ces films peuvent être restaurés à condition que le substrat adhésif ne soit pas encore dégradé. La restauration des images argentiques noir et blanc qui ont subi une dégradation d'intensité ou qui ont souffert d'un jaunissement s'effectue par l'utilisation d'un agent oxydant spécial et d'un liquide de développement approprié.

mentioned processes take place in a normally lit environment; but the film after cleaning and water washing should be immediately processed in a development bath without exposure to light. In this stage, a print development bath with low sulphur content such as D-72 (diluted 1:2), PQM, pi-1 or Kodak D-5 original solution. The film should be developed thoroughly and non-developed silver halide should no longer exist. The silver halide does not require fixing, but in order to harden the emulsion for long-term preservation, F-5 acidic fixing bath is still required.

Table 1. Chemical restoration technology of yellowed black-and-white film

| Process | Temperature | Time |
|------------------|-------------|--------------|
| 1. pre-harden | 18 - 20°C | 5 min |
| 2. water-wash | | 2 min |
| 3. halide bleach | 18 - 20°C | 1.5 - 2 min. |
| 4. water-wash | | 6 min |
| 5. cleaning | 20 - 25°C | 10 min |
| 6. water-wash | | 16 min |
| 7. development | 18 - 20°C | 4 - 5 min |
| 8. water-wash | | 6 min |
| 9. fixing | | 6 min |
| 10. water-wash | | Over 15 min |

Table 2. Formula of yellowed black-and-white film restoration bath

| | |
|---|--------|
| (1) Alkaline formaldehyde pre-harden bath | |
| 1. sodium carbonate anhydrous | 10g |
| 2. 37.5% formaldehyde | 20ml |
| 3. water add to | 1000ml |
| (2) bleach bath | |
| 1. potassium dichromate | 9.5g |
| 2. concentrated sulfuric acid | 13ml |
| 3. sodium chloride | 140g |
| 4. water add to | 1000ml |
| (3) cleaning bath | |
| 1. sodium sulfite | 100g |
| or potassium pyrosulfite | 50g |
| or sodium bisulfite | 50g |
| 2. water add to | 1000ml |
| (4) PQM development bath | |
| 1. phemidone | 0.02g |
| 2. hydroquinone | 6.5g |
| 3. metol | 0.70g |
| 4. sodium sulfite anhydrous | 25g |
| 5. sodium carbonate anhydrous | 30g |
| 6. bromide potassium | 2g |
| 7. water add to | 1000ml |
| (5) F-5 acidic fixing bath | |
| 1. water (50 - 70°C) | 600ml |
| 2. thiosulfate sodium crystals | 240g |

| | |
|-------------------------------|--------|
| 3. sodium sulfite anhydrous | 15g |
| 4. 30% acetate | 45ml |
| 5. borax | 7.5g |
| 6. potassium aluminum sulfate | 15g |
| 7. water add to | 1000ml |

Note: phenidone should be added in after sodium carbonate anhydrous solute completely, otherwise it would be turned into small, hard crystals.

Table 3. Chemical restoration technology of yellowed black-and-white photograph

| Process | Temperature | Time |
|----------------------|-------------|-------------|
| 1. water pre-wetting | | 2 min |
| 2. bleach | 18 - 20°C | 3 - 5 min |
| 3. water-wash | | 3 min. |
| 4. cleaning | 20 - 22°C | 5 min |
| 5. water-wash | | 15 min |
| 6. development | 20 - 22°C | 4 - 5 min |
| 7. water-wash | | 15 min |
| 8. harden fixing | | 6 min |
| 9. water-wash | | 20 - 25 min |

Table 4. Chemical restoration formula of yellowed black-and-white photograph

(1) bleach bath

| | |
|---------------------------|--------|
| 1. potassium permanganate | 1g |
| 2. hydrochloric acid | 25ml |
| 3. water add to | 1000ml |

(2) The formula of cleaning bath, PQM development bath and F-5 acidic fixing bath are as same as the formula of black-and-white film.

Restauración de películas en blanco y negro

Se trata aquí de la restauración de la imagen argéntica en blanco y negro parcialmente borrada o amarillenta. Los autores del artículo concentran su atención sobre el tratamiento de la imagen blanco/negro a base de sales de plata deteriorada por disminución de la intensidad o por su pasaje a una tonalidad amarillenta. A la pregunta si estas películas pueden ser restauradas, los autores responden : sí, a condición que el sustrato adhesivo no se haya deteriorado aún. Las imágenes a base de sales argénticas de intensidad disminuida o de pasaje a un estado amarillento, pueden ser restauradas utilizando un agente oxidante especial y un líquido de revelado apropiado.

Degradación de las cintas autoadhesivas utilizadas en las películas cinematográficas

Jennifer Gallego Christensen

Introducción

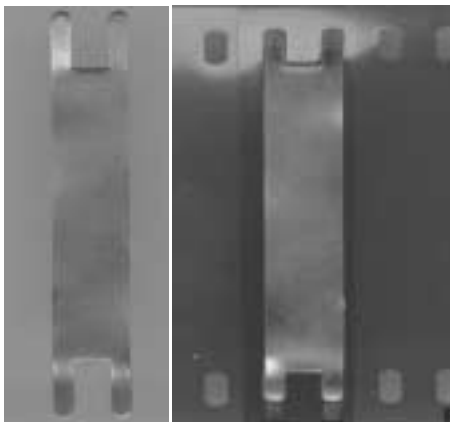
En el curso de una investigación recientemente realizada en la Filmoteca Española sobre marcas marginales en negativos y positivos en los noticiarios de los años 60, conservados en los fondos del *Archivo Histórico de NO-DO*¹, se pudo comprobar que la mayoría de las cintas autoadhesivas utilizadas en reparaciones y empalmes sobre películas positivas o negativas estaban en un avanzado estado de deterioro y, en muchos casos, habían producido daños en las películas.

Desde hace varias décadas la cinematografía viene empleando cintas autoadhesivas en sus películas. En principio se emplearon para reparar daños derivados del uso de las películas, posteriormente se desarrollaron cintas y equipos especialmente concebidos para la realización de empalmes. Aunque normalmente los empalmes sobre negativos se realizan con disolventes, en las copias es común encontrar uniones con cinta autoadhesiva, realizadas generalmente para reparar roturas producidas durante la proyección. Las cintas autoadhesivas son prácticamente el único sistema de empalme que se utiliza durante el proceso de montaje de la película - en el que han sustituido totalmente a las primitivas presillas de cuatro puntas (fig. 1), tanto para la construcción del copión de imagen como de las bandas sincrónicas de sonido sobre soportes magnéticos.

Desde su primera aparición en el mercado se han presentado distintos tipos de cintas autoadhesivas cuya composición ha ido variando tanto en lo que respecta al soporte (la cinta transparente) como a la masa adhesiva. Las cintas autoadhesivas son conocidas como cintas adhesivas sensibles a la presión. El término “sensible a la presión” describe a los adhesivos que se adhieren firmemente sobre una superficie por simple contacto, mediante la aplicación de presión, normalmente con los dedos. Este tipo de adhesivos se caracteriza por ser permanentemente pegajosos a temperatura ambiente y por poder adherirse sobre muy distintos sustratos.

Los adhesivos “sensibles a la presión” más utilizados en cintas autoadhesivas, son los basados en elastómeros viscosos (como el caucho natural) y en polímeros sintéticos a base de acrílicos.

Dentro de las cintas autoadhesivas utilizadas en el campo de la cinematografía podemos encontrar dos tipos diseñados en función de su uso: cintas autoadhesivas para empalmes y tiras perforadas para la reparación de perforaciones. Se encuentran cintas perforadas o sin perforar para 35 y 16mm (y también para otros pasos sub-standard) y en todos los casos su utilización requiere del empleo de equipos especiales.



Presilla de latón utilizada en el montaje de copión y en los laboratorios

A la hora de utilizar este tipo de material debería hacerse un cuidadoso balance de las ventajas e inconvenientes que reportan. Podemos considerar que la más valiosa de sus ventajas es la de no hacer necesario el sacrificio de fotogramas para efectuar los empalmes, pudiendo ser utilizadas incluso para reparar desgarros transversales o longitudinales que abarquen a uno o a varios fotogramas. Otra importante ventaja está en la posibilidad de hacer, deshacer y rehacer los empalmes tantas veces como sea necesario, incluso entre soportes distintos, siempre que se tenga la precaución de eliminar los restos de adhesivo y la suciedad superficial.

El principal inconveniente radica en su inestabilidad y su escasa perdurabilidad, debido a las cuales los empalmes y las reparaciones de perforaciones realizadas con estos materiales pueden ser, incluso a corto plazo, más dañinos que las propias lesiones y provocar la pérdida de más fotogramas. La aplicación de estas cintas es fácil y rápida, pero la presencia de burbujas de aire, a veces imperceptibles a simple vista y en general inevitables, favorece la descomposición de la masa adhesiva provocando cambios químicos irreversibles que también afectarán al soporte transparente y tendrán como consecuencia la pérdida de las propiedades mecánicas y químicas de la cinta adhesiva. En empalmes y en reparaciones de bordes, si los bordes de la cinta no están situados fuera del área de imagen serán reproducidos o aparecerán sobre pantalla. En las bandas de sonido el borde de la cinta se traducirá como ruido. Las tiras adhesivas para reparar perforaciones no ofrecen la misma resistencia a la tracción que el soporte y, además, su velocidad de contracción es diferente, lo que provoca deformaciones en la película, tanto durante su uso en proyección como durante los almacenamientos prolongados. Las cintas adhesivas de poliéster tienen una fuerte tendencia a acumular electricidad electrostática que, además de dificultar su aplicación, atrae al polvo y fija la suciedad sobre los bordes de la tira adhesiva, contribuyendo a su degradación.

En proporción a sus inconvenientes, las ventajas de su uso en un archivo son realmente escasas. Su empleo en las películas destinadas a la preservación debería limitarse al máximo. La formulación química de la mayor parte de los adhesivos es perjudicial para la imagen final de plata (especialmente los que contienen sulfuro) y su inestabilidad en los contenidos de humedad afecta a las emulsiones fotográficas. Deberían utilizarse sólo en empalmes y reparaciones que pudieran ser “deshechas” (por ejemplo, para trabajos de reproducción o restauración de los materiales), eliminándolas cuidadosamente inmediatamente después de realizar el trabajo.

Tipos y estructura de las cintas autoadhesivas

Las cintas autoadhesivas están formadas por un soporte transparente de celofán, acetato de celulosa, poliéster o polipropileno y por una masa adhesiva basada en caucho natural o/y sintético (SBR) o en poliacrilatos (polímeros acrílicos). Además pueden llevar una imprimación, antiadherentes y protectores².

Decay of Splicing Tapes

A recent study carried out by the Filmoteca Española on the newsreels collections NODO, shows that the splicing tapes used for repairing films not only were sensibly decaying but were also provoking damages to the film itself. These tapes are practically the only method used for editing images and sound tracks. The industry currently uses "pressure sensitive" splicing tapes with natural latex or synthetic polymer based adherents. There are numerous sorts of splicing tapes: 35mm/16mm for editing or for repairing perforations. An appropriate device - splicer - requires the use of the kind of material offering some advantages during the editing phase (rapidity, possibility of repeating the operation without frame loses, etc.) and during the exploitation of the copies (repairing film and perforations with limited loses of material, time saving, etc.). However this method presents disadvantages at the stage of conservation. These are due to the instability and short life of the splicing tapes, which provoke more damages than expected, and leading to important loses of photogrammes.

Aunque las primeras cintas industriales con adhesivo a base de caucho fueron desarrolladas a principios de los años 20 (con soporte de papel) no es hasta 1930 cuando 3M Co. introduce la primera cinta autoadhesiva con soporte transparente de *celofán* y masa adhesiva de caucho, patentada con el nombre "Scotch"³. A partir de los años 50, con la introducción del acetato de celulosa se inicia el reemplazo del celofán. Los adhesivos a base de polímeros acrílicos están disponibles desde 1928 pero su empleo fue despreciado por la industria hasta los años 50. En 1959, en USA, se inscribe la primera patente de los poliacrilatos como adhesivos "sensibles a la presión" y, en 1961, 3M Co. introduce las primeras cintas autoadhesivas con soporte de acetato de celulosa y masa adhesiva de mezcla acrílica. El empleo de soportes de poliéster no se da hasta los años 80, cuando la mencionada compañía lanza, en 1982, una cinta de poliéster con adhesivo de polímero acrílico y otra con soporte de polipropileno⁴.

No tenemos constancia de la fecha exacta en la que se empiezan a fabricar cintas autoadhesivas específicas para la cinematografía a base de adhesivos acrílicos con soporte de acetato o poliéster. Tomando como referencia las fechas de aparición de estos tipos de cintas (respectivamente, 1961 y 1982⁵) sí podemos deducir con seguridad que su uso en la cinematografía española fue muy posterior. En el Archivo de NO-DO, en la década de los 60, el adhesivo utilizado en las cintas para las películas es todavía a base de caucho y este adhesivo se sigue detectando hasta los años ochenta.

La clasificación básica se hace en función de la composición de la masa adhesiva.

a) Adhesivos a base de caucho

Formados mediante la mezcla del elastómero (caucho natural) con resinas que controlan la viscosidad del adhesivo (*tackifier*), plastificantes y unos pocos más aditivos⁶.

Dentro de este primer grupo cabe distinguir entre:

- Adhesivos de caucho natural - químicamente poliisopreno - y resinas que son los más utilizados.

- Adhesivos de caucho sintético. Copolímero sintético de estireno butadieno al azar (SBR). Químicamente esta formado por la mezcla del caucho natural y el SBR. Sus características de envejecimiento son mejores que las del caucho natural⁷. Es sintetizado en 1970⁸.

- Adhesivos de caucho termoplásticos. Copolímeros en bloque cuya primera aparición en el mercado de las cintas autoadhesivas data de 1965⁹. Soportan peor las altas temperaturas pero tienen mayor fuerza cohesiva.

La formulación de los adhesivos de caucho depende de cada fabricante, por lo que establecer su composición exacta es prácticamente imposible. Son productos formulados mediante la mezcla de diversas sustancias y sus propiedades vienen dadas no sólo por el producto base sino también por los aditivos, antioxidantes, etc. Sus propiedades de uso varían de

una formulación a otra y cualquiera de los aditivos puede modificar las características del producto base o lo que es peor, hacer que éstas se modifiquen con el paso del tiempo¹⁰. Por lo tanto, a la hora de establecer las características de envejecimiento de estos adhesivos debería establecerse su composición química, lo que resulta imposible; además, al plantearse el análisis, debe tenerse en cuenta que cualquiera de sus compuestos ha podido iniciar el proceso de envejecimiento.

b) Adhesivos a base de polímeros acrílicos

Son polímeros formados a partir de monómeros acrílicos, principalmente acrilatos.

Se trata de adhesivos inherentemente sensibles a la presión, por lo que no requieren la adición de prácticamente ningún otro componente, por lo que su formulación es más simple y controlable que la de los adhesivos a base de caucho y sus propiedades de envejecimiento son mejores, pero la tecnología de fabricación es más compleja lo que eleva su precio¹¹. Además, sus propiedades adhesivas son menores, lo que hace que todavía hoy en día los adhesivos a base de caucho sigan utilizándose en la producción de más de la mitad de las cintas autoadhesivas¹².

La masa adhesiva no es el único de los condicionantes internos de la cinta que influye sobre sus propiedades adhesivas. El tipo de soporte, su rigidez y espesor tienen gran influencia. Por tanto, las propiedades de una cinta autoadhesiva vienen dadas por la suma de las propiedades del soporte y la masa adhesiva.

Atendiendo a las variantes reseñadas, las cintas autoadhesivas se pueden clasificar en los siguientes tipos.

| SOPORTE | MASA ADHESIVA |
|---------------------|-------------------|
| Celofán | A base de caucho |
| Acetato de celulosa | A base de caucho |
| | Polímero acrílico |
| Poliéster | A base de caucho |
| | Polímero acrílico |
| Polipropileno | Polímero acrílico |

Degradación de las cintas autoadhesivas

La degradación físico-química de las cintas autoadhesivas colocadas sobre las películas cinematográficas puede provocar multitud de lesiones; lesiones que se producirán durante el uso de las películas (al desaparecer la funcionalidad de los autoadhesivos, deshaciéndose los empalmes y reparaciones o al extenderse la masa adhesiva, pegando espiras sucesivas) o durante su almacenamiento (al afectar químicamente la degradación de la masa adhesiva a soportes y emulsiones, produciendo manchas y transformaciones químicas irreversibles o acelerando su degradación).

A continuación se exponen, a grandes rasgos, los mecanismos de degradación y las alteraciones que provoca el envejecimiento en las cintas autoadhesivas, tanto en el soporte como en el vehículo adhesivo.

Dégradation des bandes adhésives

L'étude effectuée récemment par la Filmoteca Española a permis de constater que les bandes adhésives utilisées pour le collage ou la réparation de positifs et de négatifs s'étaient non seulement fortement dégradées mais avaient également provoqué des dommages dans la pellicule même. Ces bandes adhésives constituent pratiquement le seul moyen de collage pour le montage du film, aussi bien pour la bande image que pour celle du son. L'industrie utilise généralement des bandes adhésives "sensibles à la pression" à base de latex naturel ou de polymères synthétiques à base d'acrylique. Ces bandes adhésives sont utilisées pour le collage et pour la réparation des perforations, du 35 mm et du 16mm. Un équipement approprié est requis dans tous les cas (la "colleuse"). L'utilisation de ce matériel présente quelques avantages au stade du montage (rapidité, possibilité de répéter l'opération sans perdre de photogramme, etc.) et à celui de l'exploitation des copies (collage de réparation sans perte de pellicule et de temps, etc.). Ces avantages disparaissent devant les nombreux inconvénients au stade de la conservation. Les principaux inconvénients découlent de l'instabilité et de la durée de vie courte des bandes adhésives. Les collages et les réparations de perforations s'avèrent être, même à court terme, plus nocifs pour la pellicule que le dommage initial, et entraînent une perte plus importante que prévue de photogrammes.

Características, degradación y alteraciones de los soportes transparentes

Las principales ventajas del empleo de películas poliméricas transparentes como soportes en cintas autoadhesivas radican en su transparencia, impermeabilidad, escaso espesor y tersura superficial.

El soporte más antiguo, y todavía utilizado, es el de celofán. La fabricación de láminas transparentes de celofán se lleva a cabo a partir de celulosa regenerada por varios métodos: celulosa precipitada, sulfurizada o salidificada. El resultado son unas láminas delgadas con gran resistencia a la tracción. Su principal inconveniente radica en la facilidad con que altera su contenido de humedad: en ambientes secos se torna quebradizo y blando en ambientes húmedos¹³. Tiene tendencia a encoger (contracción) dejando al descubierto parte del adhesivo que al pegarse a las superficies de las espiras sucesivas con las que esté en contacto¹⁴, extiende a estas la acción químicamente agresiva de la masa, produciendo manchas y daños en la imagen, pudiendo provocar roturas al desenrollar la película.

Los soportes de acetato de celulosa tienen un coste más elevado que los de celofán pero sus características de estabilidad son muy superiores a éste; el acetato puede formarse en láminas del mismo espesor del celofán pero con menor resistencia a la tracción¹⁵.

Las cintas de polivinilcloruro y de poliéster, soportes introducidos más recientemente, son rígidas y tienen una resistencia a la tracción ligeramente inferior a la del celofán, su espesor es menor que las de otros soportes¹⁶ y están ligeramente plastificados¹⁷. Al tratarse de soportes que no encogen, cuando la película es sometida a las tensiones habituales del uso, el adhesivo puede ceder provocando un leve deslizamiento del soporte sobre la superficie del film, dejando al descubierto el adhesivo permitiendo su adhesión a otras superficies¹⁸. La presencia de plastificantes constituye otro inconveniente de este tipo de soportes; los plastificantes pueden migrar hacia la masa adhesiva causando cambios en sus propiedades adherentes y producir el desprendimiento del soporte plástico. La migración del plastificante puede hacer que se acumule en la interfase soporte-adhesivo o, más generalmente, en la superficie del adhesivo, originando la pérdida de adhesividad¹⁹.

Por último, hay que mencionar los soportes de polipropileno que están reemplazando al poliéster en muchas aplicaciones por tener prácticamente las mismas propiedades y precios inferiores²⁰.

Características, degradación y alteraciones de la masa adhesiva

Adhesivos a base de caucho natural

El caucho natural (poliisopreno) obtenido del látex es un hidrocarburo de cadena molecular larga (polímero lineal). El caucho natural tiene un elevado peso molecular lo que le confiere su alta viscosidad, es blando y altamente pegajoso, y adquiere sus propiedades elásticas (elastoméricas) tras la vulcanización²¹. Tiene poca adhesividad inherente por lo que necesita la adición de componentes que le aporten las propiedades adhesivas, para lo que se emplean resinas. Para poder ser empleado

como adhesivo en cintas sensibles a la presión su peso molecular debe ser reducido provocando entrecruzamientos (enlaces) en la cadena polimérica que dotaran al adhesivo de una mayor resistencia al deslizamiento²². Los adhesivos a base de caucho natural y resina tienen poca resistencia a las altas temperaturas, las radiaciones UV y a los disolventes, por lo que son sometidos a un proceso de reticulación química que transforma el polímero lineal en un polímero reticular, de estructura tridimensional. La reticulación puede llevarse a cabo, principalmente, por dos vías: mediante el curado o vulcanización con azufre o mediante la adición de resinas de fenol-formaldehído²³. El proceso de vulcanización del caucho natural es importante puesto que es el causante principal de las alteraciones que este tipo de adhesivos causan sobre la imagen final de plata.

La vulcanización es un proceso químico durante el cual, ya sea sumergiendo el caucho en azufre fundido (método utilizado hasta 1965) o mediante el proceso de “curado en frío” con cloruro de azufre, las cadenas se unen mediante enlaces covalentes con átomos de azufre formando una estructura reticular de mayor dureza y elasticidad, más resistente al calor, fuerzas mecánicas y disolventes de hidrocarburos²⁴. La introducción de entrecruzamientos incrementa la fuerza cohesiva y reduce la pegajosidad y la solubilidad en disolventes de hidrocarburos²⁵.

Los adhesivos a base de caucho, por sus propiedades químicas, son inestables y están sujetos a una rápida degradación por oxidación. Entre los factores de degradación podemos destacar agentes medioambientales como el calor, la humedad y la radiación UV; el contacto con algunos metales y con el oxígeno, el ozono y otros agentes oxidantes; la acción de agentes químicos como ácidos y bases fuertes así como de disolventes y grasas; también son afectados por agentes mecánicos como el sometimiento a tensiones²⁶. Las alteraciones producidas por la degradación ocasionan la pérdida de propiedades mecánicas y químicas que pueden afectar también a los materiales con los que estén en contacto. Los mecanismos de degradación son complejos y dependen de numerosas variables, incluyendo la presencia de compuestos que forman parte de su formulación. La mayoría de estos compuestos se añaden para mejorar las propiedades adhesivas del producto, pero al mismo tiempo pueden ser los inductores de su degradación.

Al producto base, el caucho natural, se le adicionan²⁷.

- Resinas “ablandadoras” (*tackifier*) para controlar la viscosidad del adhesivo y conferir la propiedad de “rápida-adhesión” a los materiales de caucho.

Las resinas influyen en el envejecimiento oxidativo de la masa adhesiva por la presencia de sales de hierro en su composición química. Inicialmente el hierro cataliza la oxidación, causando la escisión de la cadena polimérica (despolimerización), incrementando su elasticidad a largo plazo. La continuación del proceso de oxidación hace que el adhesivo se vuelve correoso y, en ocasiones, resinoso. Esta degradación

¹ Jennifer Gallego y Encarnación Rus: "La catalogación de las marcas marginales de fábrica como medio para la identificación y conservación de materiales filmicos", Los soportes de la cinematografía 1, Edición a cargo de Alfonso del Amo, Cuadernos de la Filmoteca nº 5, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

² El fondo documental Archivo Histórico de No-Do, propiedad de la Filmoteca Española, conserva negativos y copias de las 4.016 ediciones de la serie principal del Noticiero Cinematográfico No-Do y de la Revista Cinematográfica Imágenes, así como muchos miles de rollos de noticias filmadas y no utilizadas y de materiales comprados a otros noticieros.

³ Carlos Ocaña, "Tecnología de cintas adhesivas", 3M España, S.A., p.10.

⁴ AA.VV., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", Paper Conservation Catalog, cap.15, Book and Paper Group of the IAC, Vol.9, Eighth Edition, March 1992, p.91.

⁵ *ibid.*, pp. 22-23.

⁶ Los datos de 3M Co. se han tomado como referencia, por ser esta compañía una de las más antiguas y una de las mayores productoras a nivel mundial de estos tipos de cinta.

⁷ "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *op. cit.*, p.21.

⁸ Carlos Ocaña, *op. cit.*, p.5.

⁹ "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *op. cit.*, p.91.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J.J. Villenave, Las grandes familias de adhesivos, Centro de Química Molecular, Universidad de Burdeos, Talence, Francia, p.152.

¹² Donatas Satas, "Pressure-Sensitive Adhesive Products in the United States", Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology, Chapter 1, Edited by Donatas Satas, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1982, p.21.

¹³ "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *op. cit.*, p.19.

¹⁴ Donatas Satas, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵ Harold Brown, Film Joins (Splices). Comments on cement and tape splices, FIAF Preservation Commission, 1st Edition, May 1993, p.1.

¹⁶ Donatas Satas, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *op. cit.*, p.16.

¹⁹ Harold Brown, *op. cit.*

²⁰ "Hinge, Tape and Adhesive Removal",

provoca una pérdida de adhesividad que eventualmente puede llegar a ser total²⁸.

- Plastificantes. Hacen al elastómero más blando permitiendo una mayor adaptabilidad en su adhesión a las superficies.

Al contrario que las resinas son líquidos o sólidos blandos a temperatura ambiente. Tienden a migrar y/o volatilizarse haciendo al polímero más quebradizo.

- Antioxidantes. Actúan como inhibidores de la degradación oxidativa.

Su efectividad es relativa por lo que a veces es necesaria la combinación de varios antioxidantes para que la resistencia ante el envejecimiento sea óptima.

- Pigmentos. Algunos son utilizados para enmascarar la tendencia al amarilleamiento con el envejecimiento y otros para aportar consistencia y adhesividad.

Esta es la base de la composición de los adhesivos a base de caucho natural-resina, y se ha comprobado que estos adhesivos se reblandecen con el paso del tiempo, fenómeno relacionado con el decrecimiento de la fuerza cohesiva por el envejecimiento del caucho natural. Los test de envejecimiento han demostrado que los fallos de cohesión están más relacionados con la acción de la luz sobre el caucho que por el calor²⁹. A partir de 1970³⁰ se introduce el caucho sintético (SBR, elastómero termoplástico) vulcanizado con oxígeno que, aunque también es susceptible a la oxidación, tiene mejores propiedades de envejecimiento³¹. Tanto los adhesivos a base de caucho natural como los sintéticos son elastómeros insaturados, por lo que sus propiedades de envejecimiento son inferiores a las de los adhesivos acrílicos³².

Adhesivos a base de polímeros acrílicos

Su poder adhesivo es menor que el de los adhesivos a base de caucho, pero se incrementa con el tiempo.

Son polímeros saturados, más resistentes a la oxidación y a las radiaciones UV que el caucho, con buena resistencia química al agua y a los plastificantes³³. Por lo general, no contienen compuestos de bajo peso molecular que puedan migrar a la superficie³⁴. Su formulación no requiere la presencia de resinas "ablandadoras" (*tackifier*), sin embargo muchas de las cintas autoadhesivas comerciales contienen ésteres de resinas o monómeros aromáticos puros de bajo peso molecular (como poliestirenos) que aportan viscosidad y pegajosidad al producto base mejorando sus propiedades adhesivas, pero que pueden afectar a la estabilidad química del adhesivo. Además pueden incluirse plastificantes y otros aditivos³⁵. Los plastificantes volátiles tienden a migrar a la superficie con la que está en contacto, en este caso la película cinematográfica, y fluir hacia el soporte de triacetato o poliéster originando daños que habría que determinar. A pesar de que sus propiedades físico-químicas son mejores que las de los adhesivos de caucho también están sujetos a degradaciones con el envejecimiento. Algunas formulaciones utilizadas para aumentar la flexibilidad y

adhesividad del polímero dan lugar a un incremento excesivo de la cadena polimérica. Como consecuencia comienzan a formarse regiones cristalinas que causan la rigidez del polímero³⁶. Los grupos funcionales de los monómeros ocasionan la formación de entrecruzamientos dando lugar a la consolidación de la adhesión con el tiempo; este incremento de la adhesión dificulta la eliminación de las cintas autoadhesivas. Los entrecruzamientos además, reducen el poder adhesivo de la cinta con la consiguiente pérdida de funcionalidad³⁷.

Los adhesivos acrílicos son fácilmente solubles en cetonas y disolventes aromáticos, pero con la introducción de enlaces iónicos su comportamiento varía siendo sólo solubles en mezclas que contengan alcohol³⁸. En el caso de querer eliminar residuos de adhesivo sobre película cinematográfica debe tenerse presente que el alcohol y la acetona no pueden utilizarse sobre triacetato, por lo que su eliminación puede resultar muy difícil.

Degradación de las cintas autoadhesivas a base de caucho

Una de las características principales que deben tener las cintas adhesivas sensibles a la presión es que sean permanentes e inocuas pero sobre todo, que ofrezcan la posibilidad de poder ser eliminadas fácilmente sin dejar residuos o que estos puedan ser eliminados. Hemos visto que los adhesivos a base de caucho son poco resistentes al envejecimiento debido a su tendencia a la oxidación y, en general, son inestables.

Su mecanismo de degradación se desarrolla en tres fases con la formación de hidroperóxidos y otros compuestos altamente dañinos para las emulsiones fotográficas³⁹. Veremos como afecta cada uno de estos estados a la estabilidad de la película cinematográfica.

1. Fase de inducción

Representada por ligeras alteraciones del material (oxidativas) que a menudo tardan bastante tiempo en manifestarse y cuyo final viene dado por el reblandecimiento de la masa adhesiva. Este primer periodo se puede frenar con una actuación rápida, evitando así la aparición de la segunda fase.

2. Fase de oxidación

Aparece súbitamente tras la fase de inducción. El peso molecular del polímero disminuye con el consiguiente cambio de consistencia. Tienen lugar transformaciones físico-químicas en los principales componentes del caucho y de la resina, con descomposición del adhesivo que se manifiesta con un incremento de la pegajosidad y su migración a la superficie con la que está en contacto (emulsión o soporte cinematográfico) causando alteraciones sobre la película. Para que se produzca la oxidación del adhesivo no es necesaria la presencia de oxígeno. El azufre contenido en la masa adhesiva por el proceso de vulcanización del caucho también inicia reacciones de oxidación. Las resinas de fenol-formaldehído utilizadas en el proceso de reticulación del caucho natural pueden provocar el deterioro oxidoreductor de la imagen de plata⁴⁰. Ambos compuestos son perjudiciales para la

op. cit., p.21.

²¹ Donatas Satas, op. cit., p.8. El polipropileno se introduce como soporte de cintas autoadhesivas en 1966, cfr., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", op. cit., p.91.

²² J. Villenave, op. cit., p.160.

²³ Carlos Ocaña, op. cit., p.5.

²⁴ *ibid.*

²⁵ cfr. Caroline Allington, "The Treatment of Social History Objects Made of Natural Rubber", p.124-125 y Susan L. Maltby, "Rubber: The problem that becomes a solution", p.151 en *Modern Organic Materials, Preprints of the Meeting, SSCR Publications, Edinburgh, 1988 y AA.VV., "Adhesives and Coatings", Science of Conservators, Vol.3, The Conservation Unit Science Teaching Series, 1992, London. p. 30.*

²⁶ J.J. Higgins, F.C. Jagisch, N.E. Stocker, "Butylrubber and polyisobutylene", Chapter 12 en *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, op. cit., p.283.

²⁷ Caroline Allington, p.128 y Susan L. Maltby, p.152, *ibid.*

²⁸ cfr., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", op. cit., pp. 13-14.

²⁹ Carl A. Dahlquist, "Creep", Chapter 5, *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, op.cit. p.94.

³⁰ Keiji Fukuzaw, "Aging Properties", Chapter 8, *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, op.cit., p.160. De hecho, la resistencia a las altas temperaturas del caucho es mejor que la de los adhesivos acrílicos, cfr., "The Basis for Adhesive Bond Design", cap.11, p. 262.

³¹ cfr., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", op. cit., p. 91.

³² J. Villenave, op. cit., p.160.

³³ Keiji Fukuzaw, op. cit., p.152.

³⁴ J. Villenave, *ibid.*, p.163.

³⁵ Carlos Ocaña, op. cit., p.7.

³⁶ cfr., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *ibid.*, p. 18.

³⁷ "Hinge, Tape and Adhesive Removal", op. cit. p.19.

³⁸ *ibid.*, p.19.

³⁹ *ibid.*, p.20.

⁴⁰ El comportamiento de las cintas autoadhesivas ante el envejecimiento fue estudiado por el Dr. Robert Feller en 1982, cfr. "Entfernen von Selbstklebbandern", veranstaltet von ÖRV unter der Leitung von Mag. Karin Troschke & Mag. Doris Hess, 6-7

November 1993, pp.136-139, (tesis doctoral inédita) y "Hinge, Tape and Adhesive Removal", op. cit., p.87.

⁴¹ La presencia de resinas de fenol-formaldehído, ya sea contenidas en la imagen, en un soporte inadecuado o por proceder de fuentes externas oxidantes que liberan gases perjudiciales, resulta una amenaza para la permanencia de las imágenes de plata; cfr., Javier Peinado, "Emulsiones fotográficas: Alteraciones y Tratamiento", Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía, marzo 198, p. 59.

⁴² A este respecto debe tenerse en cuenta que muchos disolventes polares son potencialmente dañinos para el material del que es necesario eliminar el adhesivo. En el caso de las películas cinematográficas deben considerarse los daños añadidos a los tratamientos de eliminación del adhesivo, como son la sensibilidad del film a los disolventes o sus mezclas, así como su toxicidad; cfr., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", op. cit., pp. 6 y 9.

⁴³ cfr., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *ibid.*

⁴⁴ A altas temperaturas se vuelven viscosos, a bajas temperaturas cristalizan; cfr. Carlos Ocaña, op. cit., p. 2.

⁴⁵ Francisco Liesa y Luis Bilurbina, "Formación de la unión", Adhesivos Industriales, Ed. Marcombo S.A., 1990, p.19.

⁴⁶ El concepto de cohesión se refiere a la unión entre las moléculas de un mismo cuerpo, por tanto, estos fallos están relacionados con la escisión de la cadena polimérica del adhesivo.

⁴⁷ Carlos Ocaña, op. cit., p.4.

⁴⁸ Javier Peinado, op. cit., p. 59.

⁴⁹ cfr., J. Peinado, *ibid.*; Siegfried Rempel, *The Care of Photographs*, Lyons & Buford Publishers, New York, 1987, pp. 15,67,76,131; Bertrand Lavedrine, *La Conservation des Photographies*, Press du CNRS, Paris, 1990, pp.59, 62; Klaus B. Hendriks, "Storage and Care of Photographs", *Conservation Concerns. A guide for Collectors and Curators*, Ed. Konstanze Bachmann, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1992, p.42.

⁵⁰ Acerca del proceso de sulfuración de la imagen de plata, cfr., J. Peinado, *ibid.* y Siegfried Rempel, *ibid.*, pp. 15, 47, 66.

⁵¹ Siegfried Rempel, op. cit., p. 46.

⁵² Vicente Viñas, *Conservación y Restauración de Libros, Documentos y Obras de Arte*, Décimo Congreso de

estabilidad de la imagen de plata. Así mismo, altas concentraciones de impurezas reactivas incorporadas al material durante su fabricación, como peróxidos, etc., y la formación de burbujas de aire durante su aplicación pueden favorecer la oxidación.

3. Fase de reticulación o entrecruzamiento

A causa del avance del proceso oxidativo y la descomposición química del polímero, las moléculas se entrecruzan formando reticulaciones que dan lugar a la decoloración (amarilleamiento) del adhesivo y los hace más quebradizos. Las pequeñas moléculas resultantes de la descomposición química migran a la superficie con la que está en contacto reaccionando químicamente y provocando la aparición de manchas cobrizas o ámbar. En la reacción se forman también productos ácidos que deterioran la celulosa de los soportes de celofán y acetato y, probablemente, afectan también a la estabilidad del triacetato.

A lo largo de todo el proceso de degradación la solubilidad del adhesivo varía, siendo cada vez más difícil su eliminación, haciendo necesario el empleo de disolventes más polares⁴¹. En algunos casos, su eliminación con disolventes es prácticamente imposible.

El comportamiento de los adhesivos de caucho en conservación de papel ha sido lo suficientemente estudiado como para poder valorar las alteraciones y daños que provoca sobre este soporte. Del mismo modo, se han establecido ensayos de solubilidad para la eliminación del adhesivo y de las manchas⁴². En el caso de la conservación cinematográfica desconocemos en qué medida afecta la descomposición de estos adhesivos sobre el soporte cinematográfico, pero se ha podido comprobar que causa alteraciones irreversibles en la imagen fotográfica. Ignoramos también la acción de los disolventes sobre la película y la aplicación de métodos alternativos para la eliminación del adhesivo.

En el desencadenamiento del proceso oxidativo del adhesivo influyen fundamentalmente la luz, la temperatura⁴³ y el espesor de la masa adhesiva. Cuanto mayor sea el espesor habrá más probabilidad de presencia de burbujas de aire o elementos extraños que no sólo debilitan la unión sino que además favorecen la oxidación. Al mismo tiempo, la posibilidad de que el adhesivo fluya o se cristalice es mayor a medida que aumenta el espesor de la masa adhesiva⁴⁴.

Daños sobre película cinematográfica

El proceso de degradación de estos adhesivos utilizados sobre películas negativas y positivas en triacetato del Archivo de NO-DO ha provocado lesiones de distinta consideración que abarcan daños físicos en el soporte y químicos en la emulsión fotográfica.

En las lesiones producidas en los soportes es posible señalar: desgarros en la película, pérdidas de soporte en los bordes y bandas de perforaciones, separación de los empalmes, manchas cristalizadas y/o pegajosas de residuos de adhesivo así como de polvo y grasas retenidos por el adhesivo y deformaciones de la película causadas por la contracción desigual de las tiras autoadhesivas empleadas en la reparación de perforaciones. Entre las alteraciones químicas destacan las

transformaciones sufridas por la plata filamentaria debidas al deterioro oxidoreductor y al proceso de sulfuración.

Durante la primera fase de inducción, encontraremos celos decolorados con tonos que van del rosáceo al amarillo (figura 2), cuya masa adhesiva empezará a exudar por los bordes favoreciendo la adhesión de suciedad.

Iniciada la fase de oxidación, el adhesivo se tornará más viscoso dejando residuos pegajosos en las espiras con las que está en contacto y a través de las perforaciones en espiras sucesivas (figura 3).

Cuando el adhesivo está muy viscoso el soporte de celofán puede desprenderse quedando la masa adhesiva al descubierto y la unión a las espiras sucesivas será más directa. En el ejemplo de la figura 4 se puede observar cómo debido a fallos de cohesión⁴⁵ se forman fibras de adhesivo y su comportamiento se hace más líquido⁴⁶. Los residuos de adhesivo en espiras sucesivas son mayores y altamente viscosos. Esto dará lugar a que durante el rebobinado de la película, ya sea manual o mecánico e incluso si se realiza a una velocidad más bien lenta, se produzcan desgarros de varios fotogramas (figura 5) o roturas con pérdida del soporte, generalmente en los márgenes (fig.6).



Figura 3



Figura 4



Figura 5

de la degradación química de la imagen final de plata, la presencia de burbujas de aire y los productos de oxidación del adhesivo reaccionan químicamente con la plata

Los productos de descomposición ácidos del adhesivo pueden afectar a la estabilidad dimensional del soporte de celofán o acetato de celulosa causando la deformación de la película (figura 7). Finalmente, durante la fase de reticulación, los entrecruzamientos favorecerán la progresiva cristalización del adhesivo, con lo que se anula su adhesión al soporte de celofán o acetato perdiendo la cinta autoadhesiva su eficacia. El soporte irá desprendiéndose poco a poco hasta quedar adherido a otra espira (o perderse) dejando residuos del adhesivo en la zona donde estuvo colocado (figuras 8, 9 y 10). Por la misma causa, los empalmes se desunirán perdiendo su función de sujeción o unión.

Desde el punto de vista

Estudios Vascos, Iruñea, abril 1897, Separata, Editorial Eusko Ikaskuntza, Donostia, p.90.

⁵³ "Splices and splicing", The Book of Film Care, Chapter 5, Ed. Paul L. Gordon, Eastman Kodak Company, 1983 (H-23), p.60.

⁵⁴ *ibid.*, p.67.

⁵⁵ Técnicas acuosas, papetas con papeles absorbentes o aplicaciones locales de vapor, y otras que sólo pueden aplicarse a soportes de papel, cfr., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *ibid.*



Figura 2

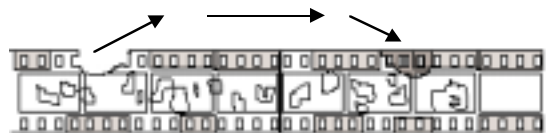


Figura 6



Figura 5



Figura 8: Restos de adhesivo en la emulsión por pérdida del soporte de la cinta autoadhesiva en un desgarro transversal.



Figura 9: El soporte de celofán que unía el mismo desgarro ha quedado adherido a la espira sucesiva con la que está en contacto.

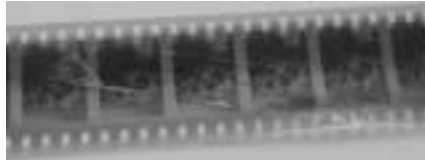


Figura 10: Estado de la cinta autoadhesiva, colocada por el soporte, en el mismo desgarro que las figuras 8 y 9, en la que el celofán todavía conserva su adhesión a la masa adhesiva.



Figura 11: Deterioro óxido-reductor de la imagen de plata provocado al estar en contacto con un empalme de cinta adhesiva degradada, situada en la espira anterior.

filamentaria generando su deterioro óxido-reductor.

En este proceso la plata se oxida perdiendo un electrón y dando lugar a la formación de iones plata ($\text{Ag} - 1e^- \text{Ag}^+$). Los iones plata migran a la superficie de la emulsión donde se redistribuyen y son reducidos a plata metálica. Esto origina una capa metálica característica de brillo azulado en las zonas de alta densidad⁴⁷.

La plata metálica puede adquirir una morfología diferente formando plata coloidal de color amarillo anaranjado. Este tipo de alteración es conocido como velo dicróico (*mirroring*) y aparece azul metálico o amarillo anaranjado según el ángulo de la luz⁴⁸ (figura 11).

La oxidación de la plata puede desencadenarse también por la presencia de compuestos de azufre presentes en los materiales en contacto con la imagen fotográfica. En el caso de las cintas adhesivas a base de caucho los átomos de azufre utilizados para la vulcanización del caucho natural, al producirse la escisión de las cadenas del polímero reticular por la degradación del adhesivo, reaccionan con la plata metálica formando un nuevo compuesto coloreado, sulfuro de plata, en un proceso conocido como sulfuración⁴⁹. Esta conversión es acelerada en condiciones de temperatura y humedad elevadas y también se desarrolla en las zonas de alta densidad de la imagen⁵⁰. Su consecuencia es la decoloración homogénea de la imagen de plata hacia un tono sepia o la formación de manchas pardo-cobrizas que irán ocupando toda la superficie fotográfica. El proceso de sulfuración puede aparecer en las zonas cubiertas por el *cello* degradado, en áreas en contacto con *cellos* degradados o en zonas donde haya residuos de adhesivo (figuras 12 y 13).

En la figura 14 se pueden observar manchas de sulfuración repartidas por toda la superficie de los fotogramas que han sido cubiertos por el empalme de *cello*. Los fotogramas de las espiras que han estado en contacto a ambos lados del empalme también están sulfurados (figuras 15 y 16).

La consecuencia final de la degradación química de la plata es su desvanecimiento y la pérdida total de la imagen.

Todos estos daños en el soporte y la emulsión son irreversibles y pueden afectar a numerosos fotogramas e incluso producir su pérdida.

Medidas preventivas, conservación y restauración

Si valoramos los daños provocados por el uso de cintas autoadhesivas de caucho podemos concluir que su eliminación de los materiales de archivo es una tarea prioritaria. Además y en general, todas las cintas autoadhesivas presentan algún inconveniente a corto o largo plazo, por lo que también habría que plantearse descartar su uso en materiales de archivo. Por tanto y dado que “la preservación tiene como objeto adelantarse al daño y proteger la obra ante cualquier amenaza o deterioro”⁵¹ evitando que su integridad se vea afectada, debería rechazarse la utilización de cintas autoadhesivas en los archivos cinematográficos, al igual que se ha hecho en otros campos de la

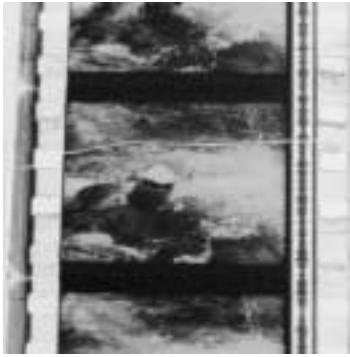


Figura 12: Ejemplo de un fotograma decolorado por el proceso de sulfuración de la plata.



Figura 13: La degradación del adhesivo de caucho ha provocado la sulfuración de la imagen de plata en uno de los lados del empalme; las manchas se van haciendo más uniformes hasta cubrir prácticamente todo el fotograma.



Figura 14



Figura 15

del artículo se ha puesto de manifiesto que tanto los adhesivos acrílicos como los soportes de poliéster presentan algún inconveniente y son susceptibles al envejecimiento.

conservación. En los archivos cinematográficos, donde los materiales, tanto los de conservación como los destinados a proyección, pueden permanecer muchos años almacenados sin movimiento, la utilización de las cintas autoadhesivas debe restringirse al máximo. En los materiales de preservación sería mucho más adecuado, por ejemplo, dejar las roturas sin reparar hasta el momento en que deban usarse en reproducción, y en las copias destinadas a proyección es indudablemente mejor realizar un empalme con adhesivo de acetona, perdiendo dos fotogramas, que arriesgarse a producir una rotura la siguiente vez que proyecte la película.

En los archivos, las cintas autoadhesivas sólo deberían emplearse en la realización de uniones momentáneas, nunca permanentes, extremando el cuidado al aplicarlas sobre la emulsión, y retirándolas de la película tras el uso de para que hubiera sido necesario utilizarla, cerciorándose de que no quede ningún residuo de adhesivo.

En el caso de que su utilización se haga imprescindible, por ejemplo en la reparación de un gran desgarro longitudinal que afecte a varios fotogramas en una copia destinada a la proyección, debe evitarse el empleo de cintas adhesivas de mala calidad, utilizando exclusivamente las fabricadas para la cinematografía, y procediendo periódicamente a revisar y renovar las reparaciones así realizadas. En los últimos años se han desarrollado cintas adhesivas sensibles a la presión diseñadas especialmente para la cinematografía con soporte de poliéster y masa adhesiva a base de poliacrílatos de muy poco espesor, que son presentadas como inocuas y permanentes⁵². Sin embargo, a lo largo

Bibliografía

- ALLINGTON, Caroline, "The Treatment of Social History Objects Made of Natural Rubber", *Modern Organic Materials, Preprints of the Meeting*, SSCR Publications (Scottish Society for Conservation & Restoration), Edinburgh, 1988.
- ARGERICH, I. y FARRÉ, J., "Propuestas para la conservación de la fotografía antigua", *Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía*, marzo 1985.
- AA.VV., "Hinge, Tape and Adhesive Removal", *Paper Conservation Catalog*, cap.15, Book and Paper Group of the IAC (American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), Vol.9, Eighth Edition, March 1992.
- BROWN, Harold, *Film Joins (Splices). Comments on cement and tape splices*, FIAF Preservation Commission, 1ª Edition, May 1993.
- DAHLQUIST, Carl A., "Creep", *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, Chapter 5, Edited by Donatas Satas, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1982.
- FUKUZAW, Keiji, "Aging Properties", *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, Chapter 8, Edited by Donatas Satas, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1982.
- AA.VV., "Cleaning", *Science of Conservators*, Vol.2, Scientific Editor Johnathan Ashley-Smith, The Conservation Unit of the Museums & Galleries Commissions, London, 1992.
- AA.VV., "Adhesives and Coatings", *Science of Conservators*, Vol.3, Scientific Editor Johnathan Ashley-Smith, The Conservation Unit Science Teaching Series, London, 1992.
- HENDRIKS, Klaus B., "Storage and Care of Photographs", *Conservation Concerns. A guide for Collectors and Curators*, Ed. Konstanze Bachmann, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1992.
- HIGGINS, J.J., JAGISCH, F.C., STOCKER, N.E., "Butylrubber and polyisobutylene", *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, Chapter 12, Edited by Donatas Satas, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1982.
- LAVEDRINE, Bertrand, *La Conservation des Photographies*, Press du CNRS, Paris, 1990.
- LIESA, Francisco y BILURBINA, Luis, "Formación de la unión", *Adhesivos Industriales*, Ed. Marcombo S.A., 1990.
- MALTBY, Susan L., "Rubber: The prob-

lem that becomes a solution”, *Modern Organic Materials, Preprints of the Meeting*, SSCR Publications (Scottish Society for Conservation & Restoration), Edinburgh, 1988.

OCAÑA, Carlos, “Tecnología de cintas adhesivas”, 3M España, S.A. (Texto inédito perteneciente a unos cursos impartidos por 3M España con el mismo título).

PEINADO, Javier, “Emulsiones fotográficas: Alteraciones y Tratamiento”, *Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía*, marzo 1985.

RAJECKAS, Valentinas, “Bond Strenght and its Prognosis”, *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, Chapter 7, Edited by Donatas Satas, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1982.

REMPEL, Siegfried, *The Care of Photographs*, Lyons & Buford Publishers, New York, 1987.

SATAS, Donatas, “Pressure-Sensitive Adhesive Products in the United States”, *Handbook of Pressure Sensitive Adhesive Technology*, Chapter 1, Edited by Donatas Satas, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1982.

VILLENAVE, J.J., *Las grandes familias de adhesivos*, cap.6, Centro de Química Molecular, Universidad de Burdeos, Talence, Francia.

VIÑAS, Vicente y PEINADO, Javier, “Soportes y Emulsiones de la fotografía: alteraciones y tratamiento”, *Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía*, marzo 1985.

VIÑAS TORNER, Vicente, *Conservación y Restauración de Libros, Documentos y Obras de Arte*, Décimo Congreso de Estudios Vascos, Iruñea, abril 1897, Separata, Editorial Eusko Ikaskuntza, Donostia.

“Splices and splicing”, *The Book of Film Care*, Chapter 5, Ed. Paul L. Gordon, Eastman Kodak Company, 1983 (H-23), pp.60-68.

Unterlagen für den Kurs “Entfernen von Selbstklebebändern”, veranstaltet von ÖRV unter der Leitung von Mag. Karin Troschke & Mag. Doris Hess, 6-7 November 1993, pp.136-139, (tesis doctoral inédita).

Antes de su aplicación sobre la película ésta debe ser limpiada escrupulosamente con disolventes específicos, puesto que la suciedad provoca la aparición de burbujas de aire y las manchas oleosas ocasionan fallos en la fuerza de adhesión de la cinta⁵³, al mismo tiempo que pueden actuar como iniciadores del proceso de oxidación. En cuanto a su conservación, es necesario tener en cuenta que las condiciones ambientales de almacenamiento, que se diseñan pensando en las necesidades de las películas, pueden entrar en contradicción (sobre todo en cuanto a la humedad relativa) con las necesidades de conservación de las cintas.



Figura 16

Con el fin de eliminar la degradación o los daños potenciales provocados por estos sistemas de adhesión y sus residuos, se hace imprescindible la realización de inspecciones periódicas para eliminar las cintas degradadas y sus residuos y realizar nuevos empalmes con adhesivos de acetona (aunque esto suponga la pérdida de fotogramas).

Los tratamientos de restauración deben estar encaminados a eliminar completamente los residuos de adhesivo. Los residuos pueden aparecer en estado viscoso o cristalizado, lo que exigirá el uso de distintos sistemas en cada caso. Dependiendo del grado de descomposición, deberán emplearse unos disolventes u otros y, de la misma manera, tampoco se podrán utilizar los mismos disolventes para adhesivos de caucho o acrílicos. Es necesario realizar pruebas de solubilidad para concretar, en cada caso, qué disolvente o mezcla de disolventes resulta idónea para eliminar los residuos sin dañar soporte o emulsión.

La eliminación del adhesivo siempre será más fácil cuando todavía esté viscoso. Cuando el adhesivo esté cristalizado la acción de los disolventes a veces resultará inútil por lo que habrá que recurrir a técnicas de eliminación en seco (escalpelos, palos de bambú, etc.) con el consiguiente riesgo de producir daños en la película.

En conservación de papel se vienen utilizando otras técnicas que podrían ser ensayadas sobre película cinematográfica⁵⁴. En cualquier caso, la elección de la técnica a emplear debe estar sometida a ensayos que determinen su efectividad e inocuidad para el material.

Agradecimientos

Angel Fuentes, Conservador de Fondos Fotográficos de Zaragoza y Celia Martínez, Restauradora de Papel, por la documentación aportada sobre cintas autoadhesivas; Javier Peinado, Director de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid y a Dolores Torrero, Bibliotecaria del mismo centro. Por último, a Diego Martín Horcajo de la Filmoteca Española.

Diagnóstico de acidez en acetato de celulosa en la Cineteca Nacional, México

Cecilia Díaz

La Dirección de Conservación de la Cineteca Nacional ha instrumentado el diagnóstico de acidez del material cinematográfico con soporte de acetato de celulosa.

Los resultados obtenidos de los rollos analizados permiten detectar inestabilidad del acetato de celulosa en grados de alto riesgo y marcan las pautas de acción para la preservación del material. Así, se puede conocer cuando se debe duplicar un título inestable y cuando es necesario aislar material en franca acetilización* –proceso autocatalítico y vector de acidez e inestabilidad para el material vecino-. La acidez es un tipo de deterioro químico que altera las propiedades físicas de la película provocando principalmente el encogimiento y paulatina desintegración del soporte.

El diagnóstico se realiza con A-D strips (detectores de acidez) fabricados por el Image Permanence Institute en Rochester, New York. Éstas son cintas de papel filtro indicador ácido-base que cambian de color en presencia de ácidos por la sensibilidad del bromocresol y miden el grado de acidez en películas cinematográficas en acetato de celulosa. Los niveles de acidez van del 0 al 3 y cada nivel está determinado por un color respectivamente: azul, verde oscuro, verde claro y amarillo para el de mayor acidez.

El procedimiento para realizar el diagnóstico consiste en: 1. Se incuba el detector en el rollo, 2. Se retira el detector después de 36 hrs y 3. Se compara el detector con la tabla patrón de colores y se obtiene el resultado referencial.

La estrategia para formular la metodología del diagnóstico depende del tipo del acervo, así, la selección de la muestra puede ser aleatoria en el 10%.

En una primera fase, el planteamiento fue aplicar el diagnóstico al 10% del total de rollos que forman el acervo de la Cineteca Nacional. Esta es una tarea ininterrumpida que presupone una estrategia muy detallada para su aplicación y confección de la muestra para cada bóveda. Se han diagnosticado 3,375 rollos hasta la fecha, que representan el 40 % del total del acervo.

Los resultados del diagnóstico de la muestra trabajada hasta la fecha, proporcionan los siguientes datos: el 98.67% registra un nivel de acidez de 0 a 2 y el 1.33% un nivel 3 de acidez (síndrome de vinagre).

Esto nos indica que el material, en las condiciones ambientales en las que se encuentra 13°C-60% H.R., permanece estable. Sin embargo, es indispensable bajar el porcentaje de humedad relativa, tarea que

Diagnosis of Acidity in Acetate Films

The Preservation Department of the Cineteca Nacional de México currently tests the acetate stocks using the detection stripes developed by the Image Permanence Institute in Rochester, in order to detect the "vinegar syndrome". Recently the Cineteca Nacional has analysed a random sample of 3,375 reels. The results of the tests show that, under the present storage conditions, the stability of the collections could be guaranteed for the next 80 years. The objective of the CN is to extend the mentioned limit to 175 years by improving the storage conditions.

Diagnosticque d'acidité dans les films acétate

Le Département de Conservation de la Cineteca Nacional de México procède systématiquement au diagnostic d'acidité de la pellicule en acétate de cellulose. L'acidité provient de la dégradation chimique du support ; celui-ci rétrécit, se désintègre progressivement et risque d'étendre ses effets à la pellicule se trouvant à proximité. Le diagnostic se fait au moyen des bandes de détection d'acidité de l'Image Permanence Institute de Rochester, qui permettent de détecter le "syndrome du vinaigre".

Jusqu'à ce jour, la Cineteca Nacional a procédé à l'analyse d'un échantillon de 3.375 bobines. Les résultats montrent que, dans les conditions de stockage actuelles, la stabilité du matériel conservé pourrait être garantie pendant environ 80 ans. La Cineteca Nacional, ayant pour but d'améliorer les conditions de conservation, s'est fixé comme objectif d'étendre cette limite à 175 ans.

demanda la adquisición de deshumidificadores físico-químicos de mayor capacidad.

Basándonos en el índice de permanencia de imágenes del Image Permanence Institute en Rochester, New York, bajo dichas condiciones ambientales los materiales tendrán un lapso de 80 años antes de iniciar su acidificación.

Sin embargo, la Cineteca tiene el objetivo de mantener sus bóvedas a 10°C - 45% de H.R., lo cual tendría un impacto de 175 años según los cálculos del Image Permanence Institute.

Al ingresar una copia al departamento de control de acervos y de la cual se desconoce su historicidad, se realiza el diagnóstico con el objetivo de detectar acidez antes de la revisión minuciosa, a cargo de los técnicos del área de control de acervo, quienes determinan el estado físico del material. El resultado del diagnóstico será el primer filtro que corresponde a uno de los criterios de acceso a las bóvedas de almacenamiento para evitar la contaminación del material en buen estado de conservación.

Un ejemplo de este caso fue la donación de 315 copias de 271 títulos en 16mm con soporte de acetato de celulosa. El diagnóstico se realizó en el 100% de las copias. El resultado del diagnóstico fue que el 99.64% se encuentran entre los niveles de 0 a 2 y sólo el 0.36% se encuentra en la fase crítica, nivel 3.

Paralelamente se ha iniciado el diagnóstico de acidez en la primera selección curatorial de títulos nacionales de aquellos materiales que se incorporan por depósito legal. Esta primera selección curatorial consta de 661 copias de 361 títulos. La estrategia para el diagnóstico es incubar el primer rollo de cada copia. En este caso, hasta el momento, se han diagnosticado 306 rollos que corresponden al 46% del total de títulos seleccionados de los cuales ninguno presentó síndrome de vinagre.

De la misma forma, se realizó el diagnóstico de acidez en la colección Corona conformada por negativos fotográficos de 8 x 10 pulgadas con soporte de acetato de celulosa de stills de Cine Nacional. Con un total de 8,915 unidades, el resultado del diagnóstico es que el 86.46% del material se encuentra dentro de niveles bajos de acidez, sin embargo el 13.54% del total del material se encuentra en fase de degradación activa a crítica (2-3). Este resultado nos obliga a realizar la estabilización del total de negativos, lo que significa, aislar el material en fase 3 y proceder a duplicarlo, sustituir las cajas de cartón por cajas de polipropileno e intercalar papel libre de ácido.

El siguiente objetivo es aplicar el diagnóstico de acidez al 10% del acervo depositado en custodia. Es fundamental conocer el estado de conservación de dicho material para evitar la contaminación del material filmico en buen estado.

Los detectores de acidez son una herramienta que nos permite conocer el estado de conservación físico-químico de los soportes de acetato de celulosa y a partir de los resultados trazar las líneas fundamentales de conservación.

** Comúnmente conocido como síndrome de vinagre*

Recreating Motion Pictures From Visual Artifacts

Daniel Woodruff

My mission as a preservationist has been to save films from the silent era. It is common knowledge to most film historians that only 10% of all films made during the silent era still exist. As I read about films in old motion picture trade magazines that are now considered lost, I am filled with curiosity about how certain films looked on the screen.

When I became the film curator for the Academy of Motion Picture Arts and Sciences in 1981, my objective was to preserve all of the uncopied silent-era films that were still stored at the Academy. By 1990 all of the silent nitrate films that were in the Academy's vaults were copied onto safety film. However there were thousands of images from lost silent films in the form of individual film frames that were awaiting conservation in the Photographic Department in the Academy's Margaret Herrick Library. I decided I wanted to accomplish conservation on these fragile images so that there would remain a visual record of these silent-era film productions for future study.

As a special project, I combined the synopses (from either trade paper or studio synopsis) and images (stills or frames) from a group of these productions and recreated individual motion pictures in a silent-era lantern "slide show" format. The most difficult part of this recreation work is deciding where and how the appropriate image should illustrate the story line. On average there are about seven images to represent one reel of film. However, this is not always the case. Many times it is necessary to repeat images or repeat image details (cropped enlargements of images) of previously used images in order to better illustrate the story.

Although this process does not preserve actual motion picture footage, it does preserve many aspects of the original motion picture production. The physical look and gestures of the actors, sets, locations, art direction, lighting, make up, etc. are all depicted in the new film recreations.

After recreating a few lost films in this manner, it became apparent that there was still an emotional pull derived from the presentation of the series of images combined with the original synopses. In other words, in this format, the presentation of the synopses and the corresponding images was still entertaining as well as informative. The two collections that yielded the most material for the film recreations were the William N. Selig Collection of motion picture film frames and the Thomas H. Ince Collection of still photographs.

The William N. Selig Motion Picture Frame Collection

The Selig Polyscope Company was one of the earliest of the major American production companies, just as its founder, Colonel William N.

Selig (1864-1948) was an important early American film pioneer. The company was formed on April 9, 1896, in Chicago and was originally called the Mutoscope and Film Company. At first, the company specialized in slapstick comedies and travel films, though they also made industrial films, most notably for Armour and Company, the meat packing firm, in 1901. Sued by Thomas A. Edison for patent

Love, the Winner (Selig, 1913) with Helen Combes, Winnifred Greenwood, Harry Lonsdale and Emma Meffert



The Earl of Ratcliff, in America to retrieve his fallen fortunes, has an invitation to visit his college friend, John Cosgrove. The latter's sister, Mabel, heiress to the large fortune of her godmother, is curious to see a live Earl at close range.



The cook and butler go on a hilarious tear the day of the Earl's coming, so Miss Mabel takes advantage of the situation to cook and serve the meal for his highness.



He is much impressed with the mien and intelligence of the young lady, and she in turn has her preconceived notions of royal rouses quite overthrown.



He gives up the thought of marrying for money instantly, but the idea of wedding under his station sticks, so he concludes to leave before he gets hopelessly in love. However, he is unable to leave.

infringement in 1905, Selig was provided free legal representation by Philip Armour in return for prints of films. One outcome of the litigation was that Selig joined with Edison and other companies to form the Motion Picture Patents Company in 1908. The Selig Polyscope Company ceased film production in 1918, although Colonel Selig continued producing into the 1930s, *The Drag-Net* (1936) and *Convicts at Large* (1938) being the last films credited to him.

The Selig Polyscope Company was a large and important pioneer film company, and apparently the first company to shoot a narrative film in Los Angeles (*The Heart of a Race Tout*, 1909). Later that year, Selig established a permanent studio in the Los Angeles area. It may have been the first U.S. company to shoot a two-reel film, *Damon*

and *Pythias* (1908), and it later made the first true serial, *The Adventures of Kathlyn* (1913-1914). The company was also well known for its animal pictures, using resources of the Selig Jungle Zoo, and its Westerns, in which Tom Mix began his film career.

The William N. Selig Collection contains photographs and motion picture film frame specimens from more than 525 short and feature-length films made during the years 1904 to 1917. The

collection represents a rare and relatively large assemblage of images documenting an early American film studio.

The motion picture film frames in the collection consist of Selig's duplicate set of original nitrate frames sent to the Library of Congress for copyright registration of films produced during 1913-1914. Highlights of the frame collection include images from lost episodes of *The Adventures of Kathlyn* (1913-1914) and several early films starring Tom Mix.

Not many of the films made by Selig have survived. However, these frames from hundreds of lost films in the Selig Collection are important and precious images, critical to the historical record of the Selig Company.

On the following page is an example of how a film is recreated using motion picture film frames and the original synopsis.

The Vanishing Cinema of Thomas H. Ince

A pioneer film maker, Thomas H. Ince has been recognized by most film historians as "the father of film producing." Born into a theatrical family in 1882, Ince began his career as an actor. By 1910 he began appearing in Biograph films and soon became a director for Carl Laemmle's IMP (Independent Motion Picture) Company. There in 1911 he directed a series of Mary Pickford films which were shot in Cuba to avoid harassment by the Motion Picture Patents Company. Later that year, Ince joined Kessel and Bauman's New York Motion Picture Company (NYMP), producing and directing films from their Los Angeles studio. Ince's reputation for producing quality films had become so renowned that the studio became known as Inceville.

In 1914, Ince invited his old friend, William S. Hart, to star in a series of Westerns that proved to be very successful. In 1915 in the midst of a corporate shuffle, Ince found himself working for the Triangle Film Company. Here he produced his best-known film, *Civilization* (1916). In 1918 Ince left Triangle and built his own studio in Culver City, distributing his films through Paramount-Artcraft and Metro. With Allan Dwan, Mack Sennett, Marshall Neilan, Maurice Tourneur, and other lesser-known film makers, Ince formed Associated Producers in 1919, which merged with First National in 1922.

On November 19, 1924, Thomas Ince died under mysterious circumstances during a weekend excursion on William Randolph Hearst's yacht. The official cause of death was listed as a heart attack from acute indigestion. However, rumors circulated in the press suggested that Ince was murdered. The true story of Ince's death is still debated.

The collection of photographs from the Ince family at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences' Margaret Herrick Library is enormously important to film history because it visually documents the majority of films produced by Thomas H. Ince as well as his personal life. Tragically, only a small fraction of films produced and/or directed by Ince have survived the passage of time. The only remaining visual record of most of his lost films exists perhaps only in the Academy's collection of Ince photographs.

La reconstitution de films à partir d'éléments visuels

Les historiens du cinéma coïncident pour dire que seulement 10% des films de l'ère du muet ont survécu. On peut se demander, à la lecture des articles de l'époque, ce qu'étaient ces films qui ont disparu. C'est à cette question que tente de répondre l'auteur. Quand Daniel Woodruff a terminé le copiage des films sur safety en 1990, il commence à reconstituer les films muets dont il ne restait que des bribes et des photogrammes isolés. En combinant l'information issue des synopsis trouvés dans la presse et les studios ainsi que des images photographiques et des photogrammes, il a reconstitué les films sous la forme d'une sorte de diaporama. La re-création des films obtenue acquiert ainsi un caractère à la fois divertissant et informatif. La plupart des documents utilisés pour ces re-créations proviennent de deux collections: la William N. Selig Collection qui comprend principalement des photogrammes et la Thomas H. Ince Collection composée de photographies de famille et de tournage. L'article rend compte des péripéties des deux maisons de production pionnières du début de ce siècle.

La reconstitución de films a partir de elementos visuales

Se presume, entre los historiadores del cine, que sólo 10% de las películas de la era del así llamado cine mudo ha sobrevivido hasta hoy. A la lectura de artículos de la época, cabe preguntarse cómo eran estas películas. Es lo que trata de hacer el autor del artículo. Una vez el programa de copiado de películas antiguas a safety completado en 1990, Daniel Woodruff, conservador de la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, comenzó a reconstruir las películas mudas de las que no quedan sino fragmentos y fotogramas aislados. Combinando la información proveniente de sinopsis (disponible en publicaciones o conservados en los archivos de los estudios) y de imágenes (fotografías o fotogramas), se reconstituyeron las películas en forma de diaporama. La re-creación de las películas así obtenida tenía un carácter a la vez espectacular e informativo. Los documentos utilizados para estas re-creaciones provienen principalmente de dos colecciones: la William N. Selig Collection (constituida principalmente de fotogramas) y la Thomas H. Ince Collection (fotografías de rodajes y de familia). El artículo aborda también aspectos históricos de las dos productoras pioneras de los comienzos de nuestro siglo.



The Sergeant's Boy (1912)

(Reconstructed and adapted from an original synopsis and photographs) During an Indian raid near a Western post, all of the adult settlers are killed, leaving a small boy an orphan. The stills of *The Sergeant's Boy* have been made available by the Academy of Motion Pictures and Sciences.

The Thomas H. Ince Collection spans the years 1912-1925. The collection consists of production stills from 568 motion pictures and biography stills. There are 11,171 still photographs in the collection.

The Thomas H. Ince Photograph Collection was received by the Academy from Mrs. Ince in 1948. The history of this collection before it came to the Academy is unclear. A listing of the photographs from motion picture productions found in the Ince photo albums (apparently made by Ince's office) accompanied the collection. This listing, though flawed, made it possible to retrieve photographs from almost all of the individual films produced by Ince. These photo albums have been available for study and reproduction at the Academy's library for many years. Unfortunately, the Ince photographs were glued into albums with nonarchival acidic black pages that were causing deterioration of the photos. Also, many photos were already or becoming bent and/or torn, due to the manner in which they were affixed to the original album pages. Some of the photographs had also become brittle and needed to be removed from the albums and put in Mylar sleeves to prevent further damage.

In the early 1970s, an attempt was made to remove the earliest photographs from these books by soaking them off of the old scrapbook paper, and then rewashing and redrying the photographs to remove any harmful glue or chemical residue that might be causing deterioration. The results were spectacular at first. However, soon it was discovered that the emulsions on some of the earliest photographs (dating from 1912 to 1916) were sometimes unstable and could suffer emulsion distortion in the rewashing process. Preservation efforts were immediately halted until another practical way to conserve these photographs could be determined.

By 1995, no new practical way of rewashing the earliest of the original photographs had been discovered, and with deterioration continuing, it was decided to remove the photographs dating from 1912 to 1916 from the acidic paper pages by hand in order to arrest further damage. At this point, the old glue and small patches of the black paper had to be left on the photos in this group. However, photographs dating from 1916 to 1924 had stable emulsions and were removed from the photo albums and rewashed to remove any harmful residual glue and/or chemicals.

Most of the photographs in the collection are now in excellent condition. As a further safeguard, because of the enormous historical importance of the photographs, 8x10 preservation safety copy negatives were made from all of the photographs from the films of William S. Hart and of photographs depicting Thomas H. Ince at his studio and home, and with visitors, friends, and family.

With the advancement of digital photography technology, further photographic restoration and preservation of additional items in the collection is possible when historians need specific images that might have suffered some damage.

A corrected and expanded inventory of the collection has also been completed. This new inventory lists individual release titles, working titles (where available), production and releasing company information, and the year of release of each production. It also lists the number of photographs from each production.

Not only the career of Ince is documented in this collection. Many important Ince stars such as William S. Hart and Charles Ray, and directors such as Fred Niblo and Frank Borzage are also represented in this collection. Native American Sioux actors are also visually documented in numerous production photographs.

There is a handful of films for which only the working titles can be determined. Many of these films are from the period in 1912 when litigation over Universal's rights to Ince's films made for *Bison/101 Bison* had to be determined in court. Other films with only working titles may never have been reviewed or released.

An original studio synopsis for each film is included in the collection. An example of how a lost film was recreated from photographs and its synopsis is illustrated on the following pages.

Other Important Silent Film Recreations From Surviving Still Photographs

Although most of the silent films produced by Metro-Goldwyn-Mayer survive, a few important films—the complete *Greed* (1925), *London After Midnight* (1927), *The Divine Woman* (1928)—seem to no longer exist. Film historians have used the original photographs in the Academy Library's collection for recreations of complete or missing footage from these films. These have all been published in book form and are a part of the Academy Library's collection of more than 27,000 books about motion pictures.

The Current Situation

To date, we have been able to accomplish some form of conservation work on 24,860 images from more than 1,000 lost silent-era productions. As the remaining photographic images from lost silent films continue to deteriorate into oblivion, it is extremely important that remaining photographic records of images from lost silent (and sound) films be maintained for future reference and study.

The colonel's daughter comes to the fort to spend her vacation and flirts with the "baby" who has grown to a young man. The old sergeant goes to the girl and begs her to not flirt with this boy, for she knows she can never marry him, owing to the difference in caste. The girl listens to the old sergeant and returns to school. The boy is sent as one of the escorts accompanying the coach which is to take the girl to the railroad. Indians attack the coach. The coach is sent back while the sergeant's boy attempts to hold the Indians at bay.



On the arrival of the coach at the fort, the colonel dispatches his troops to aid in the Indian attack. During the engagement, the sergeant's boy is mortally wounded. The story closes with the funeral cortege of the sergeant's boy passing the girl, who fully realizes that she really loved the boy and is heartbroken at his death.



The Sergeant's Boy (1912). The boy is adopted by the sergeant of the Western post. The proudest moment of the boy's life comes when he is given a gun and drilled into the mysteries of warfare by the good old sergeant.



Mack Sennett au Québec, un aspect de sa formation scolaire: le cas de l'école de Pointe-aux-Trembles¹

Pierre Pageau

New research on Mack Sennett's youth and education in Québec

In 1896 Sennett and his brothers were enrolled at the progressive Protestant school, l'Institut Français Evangélique at Pointe-aux-Trembles. Sennett learned to speak French and absorbed francophone culture, and, in traditionally conservative catholic Québec, developed a spirit of nonconformity.

La présence de Mack Sennett au Québec est à la fois bien reconnue et peu connue. Ce texte n'est qu'une partie d'une vaste recherche sur l'ensemble des rapports entre Mack Sennett et le Québec. Un des aspects qui m'intriguait le plus était sa référence à des études faites dans une école de Pointe-aux-Trembles. Il y a, à ma connaissance, au moins trois références explicites de Mack Sennett aux études qu'il a fait à Pointe-aux-Trembles. D'une part, dans son autobiographie *King of Comedy*: "One of the schools I went to was at Pointe-aux-Trembles, nine miles out of Montreal, and there I learned to speak French."²

Mais il faut aussi se référer à la biographie écrite par Gene Fowler, en 1934, sous le titre *Father Goose*³. Dans ce livre, on peut retrouver les deux références suivantes. La première se situe au moment où Mack se confronte à son père et lui explique pourquoi il n'utilisera plus le nom de Sinnott.

"You remember how I used to get in fights over my name?" Michael said. "You know very well how many fights we had me and my brothers when we used to go to the parochial school at Pointe aux Tremble. Not that I minded the fights. But what I didn't like was the jokes - all the kids yelling at us : "Look! Here come the three S'nott brothers!" Well, Papa, I can't take a chance like that when I go on the stage." (p.46) Une deuxième référence à cette école apparaît au moment où Mack doit utiliser ses connaissances de la langue française. "Somehow, he didn't think that "vermifuge" was that Kid McCoy declared to mean. It might be Spanish. But he doubted it. He was a great doubter. It had a French sound. He had grown in a Quebec community where a kind of French was spoken almost exclusively. At the Point de Tremble school he had been required to debate in French. Yes, it sounded French to Mack." (p. 64)



Carte postale de la chapelle

Cette carte est révélatrice des valeurs de cette école: prière, amour et travail. On remarquera la présence d'un piano à la droite d'un petit orgue (ou harmonium); ce qui révèle l'importance de la musique lors des cérémonies religieuses. On se réfère à 1841 comme date de naissance de l'école. Le directeur Brand succède à M. Bourgoin (directeur lors du passage de Mack). Cette photographie daterait donc de 1900-1910.

Après de multiples démarches, j'ai retrouvé cette école et le cahier des inscriptions des élèves qui montre clairement que les trois frères Sinnott furent effectivement inscrits dans cette école en 1896. Ce passage fut bref, j'en conviens, mais cette école était tellement exceptionnelle, tout au moins dans le contexte du Québec de la fin du 19^{ème} siècle, qu'il importe de s'arrêter sur cette formation.

Ecole de Pointe-aux-Trembles: l'Institut Français Evangélique

Cette école, l'Institut Français Evangélique, est le résultat du travail de la "French Canadian Missionary Society". Cette société se fait connaître, dans un premier temps, en acceptant d'enterrer les Patriotes de 1837.⁴ La French Canadian Missionary Society convient de la nécessité de créer une école afin de pourvoir à l'éducation des francophones qui étaient peu scolarisés. C'est à Belle-Rivière (au Nord de Montréal, près de Mirabel) que les bases de ce qui allait devenir l'Institut Français Evangélique sont jetées, dès 1841. C'est d'ailleurs cette date qui est indiquée sur la carte postale qui montre la chapelle de l'école (document 2). L'école de Pointe-aux-Trembles, elle, est créée en 1846, par des protestants suisses.⁵ M. Emmanuel Tanner en est le premier directeur, assisté de M. Jean Vernier. Il faut savoir qu'à cette époque, les protestants au Québec, sont toujours considérés comme des "méchants"; ils sont des ennemis de la religion catholique qui règne dans tous les domaines et en particulier dans celui de l'éducation scolaire.

Qu'est-ce que cette école au juste? La publicité de l'école la présente de cette manière: "C'est une école ouverte aux jeunes canadiens français de 12 à 25 ans, protestants et catholiques, francophones et anglophones, riches et pauvres". Le caractère exceptionnel de cette école ne fait aucun doute dans le contexte du Québec, à la fin du 19^{ème} siècle. L'école, tenue par des protestants francophones est ouverte à toute personne, peu importe la religion, la langue, la culture ou le sexe (la mixité dans les écoles est une exception à l'époque, au Québec).

Cette école accueille principalement des pensionnaires, ce qui explique pourquoi les trois frères Sinnott qui habitent à 200km peuvent y être inscrits. Le déplacement en train était relativement aisé, le Canadien National passait à proximité de l'école. Le voyage du lac Mégantic (centre ferroviaire important) vers Montréal devait donc être assez simple. Le père de Mack qui avait travaillé précédemment à Richmond, était alors en fonction à l'hôtel de la gare au Lac Mégantic.

Cette école accorde une grande importance à l'étude de la Bible. Un chapitre d'un ouvrage consacré au travail des protestants au Québec, *Up to the Light*⁶, porte sur l'"Education as a Help to Evangelisation". Ce texte, comme d'autres, concernant la création de l'école, insiste beaucoup sur l'idée de donner aux élèves francophones une formation plus sérieuse, enrichie et critique. Le but devait être atteint par un programme rigoureux de prières quotidiennes. Il s'agissait d'inculquer aux jeunes un idéal profondément chrétien. Cependant cet idéal contenait une dose d'esprit critique et d'anticonformisme dont font généralement preuve les protestants. La critique sociale était donc permise et encouragée.

Nueva investigación sobre la juventud y educación de Mack Sennett en Québec.

En 1896 Sennett y sus hermanos fueron inmatriculados en el Institut Français Evangélique, fundado en Pointe-aux-Trembles por dos Protestantes suizos cincuenta años antes, y cuyo primer director fue el pastor Emmanuel Tanner. Ahí Sennett aprendió francés y se impregnó de cultura francófona, desarrollando asimismo un espíritu anticonformista y de rebelión contra una sociedad impregnada de catolicismo conservador.



Carte postale de l'extérieur de l'école.

Cette image daterait de 1900. Le bâtiment a été agrandi pour répondre à une augmentation du nombre d'inscriptions. En 1900, 150 élèves fréquentent l'Institut Français de la Pointe-aux-Trembles.

Notes

¹ Il s'agit, ici, d'une partie seulement de sa formation scolaire. J'aurai l'occasion de parler ailleurs de ses études chez les Frères du Sacré-Coeur ("Brothers School") à Richmond et au Lac Mégantic. Le cas de l'école de Point-aux-Trembles mérite d'être développé séparément. Cependant, je dois signaler que mes recherches sur le passage de Mack dans cette école ne sont pas terminées. J'ai à ma disposition des documents que je dois encore analyser.

² SENNETT, Mack and (as told to) SHIPP, Cameron, *King of Comedy*, New York, 1954, Doubleday and Company, inc., (284 pages), p. 17

³ FOWLER, Gene, *Father Goose: The Story of Mack Sennett*, New York, 1934, Covici Friede Publishers, (200 pages), le livre est dédié à W. C. Fields

⁴ Les Patriotes sont des "révolutionnaires" qui s'inspirent de la Révolution française dans le but de changer le fonctionnement politique du Bas-Canada. Mgr Lartigue, évêque de Montréal, par un mandement explicite, avait frappé d'excommunication des centaines de catholiques romains qui avaient pris part à la révolte de 1837. Parmi ces patriotes, il y avait, outre des francophones, des anglophones et des Irlandais.

⁵ La plus grande partie des informations historiques sur l'école de Pointe-aux-Trembles provient du livre du pasteur J. A. Boucher: *Esquisse historique de l'Institut Français Evangélique de la Pointe-aux-Trembles*, imprimé par R. A. Regnault, Montréal, 1948. La ville de Pointe-aux-Trembles a aussi publié des bulletins à l'occasion de son tricentenaire et, plus récemment, pour son 325^{ème} anniversaire où il est fait mention de cette école.

⁶ Auteur inconnu, *Up to the Light, the Story of French Protestantism in Canada*, Ryerson Press, 1928

⁷ Cependant, il y aurait d'autres témoignages plus positifs et plus nuancés. J'aimerais citer celui d'Adolph Zukor qui, dans *Le public n'a jamais tort* (Corréa, Paris, 1954), qualifie Mack d'"Harmonieux Chaudronnier" (p. 152). "Chaudronnier" faisant référence à son métier alors qu'il demeure à East Berlin; mais Sennett est aussi un cinéaste-chaudronnier qui travaille beaucoup et qui récupère tous les matériaux qu'il peut trouver. "Harmonieux" aussi parce que Mack reste préoccupé par des questions de musique, d'harmonie, de rythme.

Dans cette école, les règlements étaient nombreux. En voici quelques exemples: "Le port de l'uniforme est obligatoire", "il est absolument défendu de mâcher de la gomme", "les parents ne peuvent voir les enfants que le dimanche après-midi entre 2 heures et 4 heures 30", "il est strictement défendu de vendre, d'acheter, de prêter ou d'emprunter quoi que ce soit entre camarades", etc. Une journée débute à 6 heures. Ensuite, se succèdent des périodes d'étude de la Bible, de classe et de repas. L'élève se couche vers 21 heures. La devise sur l'écusson officiel de l'école est *Fiat Lux*.

Parmi les matières enseignées, nous avons connaissance de celle à laquelle Mack se réfère en particulier, celle de l'expression orale en français. Effectivement, dans le livre *Up to the Light*, il est précisé que "Naturally a great deal of attention is paid to the French language which is in each school the language used extensively in the primary classes. (...) In addition to the regular class drills, rethorical exercises are held. Those are much appreciated by students, who learn thus how to become proficient in public speaking." (p. 175) On sait que Mack conduira un grand nombre de ses discussions avec ses scénaristes sur la base de cette capacité à exprimer clairement et brièvement ses attentes. C'est également ce qui justifie l'emploi de la langue française par Mack tout au long de sa vie. En 1952, dans un hommage qui lui est rendu à Cannes, il tente de dire en français ce que le traducteur aurait mal exprimé. C'est également dans cette langue qu'il s'adressa, à la fin de sa vie, à Mme Dorris Hasley, responsable des droits sur les œuvres de Sennett pour la Reece-Hasley Agency.

Par ailleurs, on insistait beaucoup dans cette école, sur l'apprentissage de la musique et du chant. Il s'agissait d'apprendre à chanter les psaumes. Mme Rosa Raymond fut professeur de chant. L'orgue et le piano situés dans la chapelle sont bien mis en évidence sur la carte postale. Il est donc probable que Mack a eu l'occasion de développer ici son intérêt et ses connaissances pour le chant. Le rêve, défendu par sa mère et partagé avec sa sœur Mary de devenir chanteur, fut en revanche encouragé lors de son passage dans cette école.

Un autre élément important à signaler est la présence d'une immense ferme dans les environs de l'école. Les garçons étaient encouragés à y passer du temps. Or, la vie de Mack est également marquée par le besoin de conserver des liens avec la ferme de son enfance à Danville. Plus tard, il fera construire une grande ferme à proximité du studio de la Keystone. Lorsqu'il reviendra au Québec pour visiter sa mère durant l'été, à partir de 1915, il pourra aussi se retrouver dans la ferme développée par sa mère qui était une véritable femme d'affaires.

Il a été souvent écrit et ses biographes Mitry et Turconi (*King of Comedy*) l'ont répété, Mack n'était pas un très bon élève. Il y a aussi toute une mythologie qui présente Mack comme un personnage rustre et un peu primitif (cf.: écrits de Linda Arvidson, la femme de Griffith, ceux de Gloria Swanson et de quelques autres)⁷. Sur base de la présente recherche, on apprend qu'il a étudié dans une école qui lui délivre une solide formation en français et en musique, et que c'est aussi une école

qui prône une éducation rigoureuse et est probablement l'école la plus progressive de tout le Québec en 1896. Mack prétend détester l'école. Cependant il est capable de citer *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert; il écrit de longs textes théoriques dans son *News Bulletin* ainsi qu'une "novelized comedy" de 250 pages dans les années 50, etc. D'autre part, la lecture des nombreux textes "théoriques" de Sennett laisse entrevoir une grande capacité d'analyse et de compréhension de son médium, le cinéma.

La dernière question est: pourquoi envoie-t-on les frères Sinnott dans cette école? Les raisons de cette décision tiennent au fait de l'éloignement de l'école et à sa mission d'initiation à la langue française. Or, 1896 est l'année qui précède celle du départ de la famille pour les Etats-Unis. La décision de mettre les fils dans cette école est révélatrice du conflit qui existe entre les parents de Mack dont la mère voulait installer la famille au Canada alors que le père souhaitait son départ pour les Etats-Unis. Le souhait exprimé par Mack dans *Father Goose* d'oblitérer le "nom du père"⁸ en modifiant son nom de famille est révélateur d'un conflit avec son père. Sa mère fera de même en se faisant appeler Mme Sennett. Ce fait est confirmé par toutes les personnes que j'ai rencontrées qui l'ont connue durant les années 30 au Québec.

Dans *King of Comedy*, Mack dit "At any rate, it sometimes appears to me that I never left my early Canadian influences far behind" (p. 18) : je crois que c'est vrai⁹. Et c'est cela que j'ai tenté de démontrer à partir d'un exemple issu d'un fait qui semblait être de moindre importance, celui du passage de Mack Sennett par l'école de Pointe-aux-Trembles.

⁸ Par ailleurs, les connaissances que j'ai acquises au sujet du père de Mack viendront démontrer que le fils ressemble beaucoup au père. Celui-ci connaîtra divers démêlés avec la justice canadienne et il aura toujours un comportement de "maverick". Il défera la loi comme Mack le fera à Hollywood. Un film en préparation illustre le caractère "déviant" du père.

⁹ Je crois que son apprentissage de la langue française, au Québec, l'a disposé à être plus réceptif aux comédies françaises. Son statut d'"Irlandais" dans les cantons de l'Est de l'époque le préparait à son statut d'"indépendant" dans le Hollywood naissant. Son esprit de critique sociale est aussi facilité parce qu'il sera un étranger à Hollywood et qu'il a déjà fait l'apprentissage de cette expérience au Québec, sans parler de son admiration pour les "French Canucks" forts comme des ours. Mais tout ceci, et d'autres choses, sera le contenu d'un livre en préparation sur Mack Sennett et le Québec.

ART CONSERVATIO
RESTAURATIE & CONSERVERING VAN KUNSTVOORWERPEN

■ KON. WILHELMINAHAVEN ZZ 19
3134 KG VLAARDINGEN
TELEFOON 0031 10 23 402 91
06 539 468 40
06 514 048 48
TELEFAX 0031 10 46 034 37
E - MAIL INFO@ARTCONSERVATION.NL

K.v.K. ROTTERDAM 190851

VISIT OUR WEBSITE
WWW.ARTCONSERVATION.NL
...THANK YOU

SPECIALIZED IN PAPER
**PRESERVE
RESTORE
ADVISE**

Vladimir Pogacic

(1919 - 1999)



Text received by courtesy of Aleksandar Perovic

Vladimir Pogacic (23 September 1919-13 September 1999) studied the history of art at the University of Zagreb where, soon after his arrival he founded the student theatre and directed Irving Shaw's play "Bury the Dead!" as well as the premiere of Miroslav Krleža's "Maskerata" (Masquerade). From 1945 he worked as playwright and director at Radio Zagreb. In the newly-founded student theatre he directed plays by Anton Chekhov, as well as Bertolt Brecht's "Die Gewehre der Frau Carrar" (The rifles of Madam Carrar; the first Brecht play to be translated into Serbo-Croatian). At the beginning of 1947 he entered the Film School in Belgrade, and after participating for one month in the making of G. Gavrik's film "Zivot je nas" (Life is Ours) he was sent, on December 1, to the production company Zvezdafilm to direct "Prica o fabrici" (Story of a Factory), a film about "accomplished workers", which earned him the Award of the Federal Government. Thereafter he made the spy film "Poslednji dan" (The Next Day), followed by "Nevjera" (Unfaithfulness, from Ivo Vojnovic's play "Ekvinocijo", 1953) which in 1955 was pronounced the best film of the first decade of Yugoslavian cinematography. After this came "Anikina vremena" (Anika's times) from a novel by Ivo Andric and the documentary "Svedocanstvo o Tesli" (Tribute to Tesla, 1955), which won an award in Pula, and "Veliki i mali" (Great and Small, 1956) which earned him the first prize for direction (ex aequo with Andrzej Munck) at the 1957 Karlovy Vary Film Festival and which became his most successful film internationally. In the same year he made "Subotom uvece" (Saturday Evening, which received an award in Pula). In 1959 he made two films: "Sam" (Alone) and "Pukotina raja" (Shattering Paradise), and in 1961 the English-French-Yugoslavian coproduction "Karolina Rijecka" (Caroline from Rijeka). In 1963 he filmed "Covek sa fotografije" (Man from the Photograph) which was awarded at the Pezara festival. His last film was the documentary "Kosmaj i Kosmajci" (Kosmaj and its Inhabitants, 1981), a tribute to a small village near Belgrade where he had a summer residence.

In December 1, 1954 he became director of the Jugoslovenska kinoteka (Yugoslavian Film Archive) and in 1955 a member of the FIAF Executive Committee. In New York, 1961, he was elected vice-president and, in Bucharest in 1972, president of the Federation. In Lausanne in 1982, upon his own wish, he was deposed from this duty and elected vice-president. After resigning from the position of director of the Yugoslavian Film Archive in 1979, he was elected, in Oaxtepec, Mexico (1982), as lifelong honorary member of FIAF. From 1972 to 1987 he was vice-president of Unesco's International Council for Film, Television and Audiovisual communication (CICT).

He organized and led a series of international symposia on the history of film and film archives. He participated in Unesco's expert commission for bringing about the resolution "The moving picture — the greatest cultural property of mankind" (instituted at the general assembly in Belgrade in 1980).

With some interruptions he taught film direction and history of film at the Academy for Theatre and Film in Belgrade. He published dozens of essays and studies and around 30 monographs on film art. He founded and edited the journal "Film danas" (Film Today). He published the essay collection "Nemi svedoci" (Mute Witnesses, Belgrade 1990), the monograph "Luchino Visconti" (Ljubljana 1989), the book "Filmska umetnost u sluzbi zlocina" (Film Art in the Service of Maleficence) containing essays on Joseph Goebbels, Leni Riefenstahl and Veit Harlan, as well as two volumes composed of autobiographical sketches under the title "Imaginarni zapisi" (Imaginary Writings, 1995-1997).

A recurrent theme of his works is the individual who becomes the undeserving victim of higher circumstances. The trauma of World War II was ever present in the people of his generation, and consequently many of his films reflect the phenomenon of societal aggression towards its own members. He realized how important the role of film and television has become in creating support for the relentless human pursuit of destruction; in 1993 he wrote, "Goebbels would have long been forgotten if his spirit and his methods even after his death did not continue to survive in all totalitarian regimes to this day, including ours."

Dr. Geoffrey Wigoder

(1922-1999)

Marilyn Koolik

The Steven Spielberg Jewish Film Archive was saddened by the passing of its founding director, Dr. Geoffrey Wigoder in April.

Born in Leeds, Dr. Wigoder moved to Israel in 1949 after studies at Trinity College in Dublin and Oxford, where he completed his doctorate in Jewish philosophy. His wide ranging interests let him to participate in many important undertakings in the intellectual circles of Israel. Dr. Wigoder was the editor-in-chief of the multi-volume *Encyclopedia Judaica*, he served as the BBC correspondent in Jerusalem for many years, worked in the establishment of the Diaspora Museum in Tel Aviv, and was the author of many books. In his later years Dr.



Geoffrey Wigoder in one of his many lighter moments, 1981

El Steven Spielberg Jewish Film Archive está de duelo por el fallecimiento del Dr. Geoffrey Wigoder (1922 - 1999), su Director - Fundador, en el transcurso del mes de abril pasado.

Nacido en Leeds, el Dr. Wigoder emigró a Israel en 1949, después de sus estudios en el Trinity College en Dublin y Oxford, donde completó su tesis de doctorado. La diversidad de sus intereses lo condujeron a participar de numerosos proyectos en los principales círculos intelectuales de Israel. Autor de varias obras importantes, el Dr. Wigoder se destacó recientemente como consultor del Vaticano sobre el Holocausto y en materia de relaciones Cristianismo-Judaísmo. Geoffrey Wigoder fué sobre todo un personaje de una gran gentileza y un intelectual dotado de un maravilloso sentido del humor. Lo echan de menos todos los que lo conocieron profesional o personalmente.

Le Steven Spielberg Jewish Film Archive est attristé par le décès du Dr. Geoffrey Wigoder (1922 - 1999), son Directeur - Fondateur, survenu au courant du mois d'avril dernier.

Né à Leeds, le Dr. Wigoder émigra en Israël en 1949, après ses études au Trinity College à Dublin et Oxford, où il a écrit sa thèse de doctorat. La diversité de ses intérêts l'emmenèrent à participer à de nombreuses entreprises au sein des principaux cercles intellectuels d'Israël. Auteur d'importants ouvrages, le Dr. Wigoder s'était récemment distingué comme consultant auprès du Vatican sur des questions liées à l'Holocauste et comme spécialiste des relations Christianisme-Judaïsme. Geoffrey Wigoder était avant tout une personnalité d'une grande gentillesse et un intellectuel doté d'un merveilleux sens de l'humour. Il manque désormais à tous ceux qui l'ont connu professionnellement ou personnellement.

Wigoder was involved in Christian-Jewish relations and acted as special consultant to the Vatican on the Holocaust.

Dr. Wigoder was Director of the film archive at the Hebrew University for nearly twenty years, helping to found the institution and guiding it through the initial decades of its growth. During his time major filmographic research projects were undertaken whose goal it was to determine the location of films of Jewish interest in archives all over the world. The results of one of these projects was the publication, in 1976, of *Jewish Films in the United States: Survey and Filmography*, a joint project of the archive and the University of Southern California. Many of the significant collections in the archive were acquired during his tenure, among them the video recordings of the trial of Adolf Eichmann and the films of Baruch Agadati. This collection contains not only Agadati's significant pre-State films but also surviving footage by Israel's pioneer filmmaker, Yaacov Ben Dov. Dr. Wigoder's tireless efforts in obtaining films firmly established the archive at the Hebrew University as the world's largest collection of films of the Jewish/Israeli experience.

Geoffrey Wigoder was a very gentle man, and an intellectual with a wonderful sense of humor - he is missed by all who knew and worked with him.

Rolando Fustiñana (1915-1998)

Paulina Fernández Jurado

The Fundación Cinemateca Argentina informs that his Founder and Honorary President Rolando Fustiñana, known as "Roland", has passed away on December 12th 1998, some days before his 84th birthday.

La Fundación Cinemateca Argentina communique que son fondateur et Président Honoraire Rolando Fustiñana, dit "Roland", est décédé le 12 décembre 1998, quelques jours avant son 84ème anniversaire.

La Fundación Cinemateca Argentina informa que su fundador y presidente honorario Rolando Fustiñana (Roland) falleció el 12 de diciembre de 1998, unos días antes de cumplir 84 años.

Se inició como crítico en 1938 y durante 20 años ejerció sus funciones en el mismo diario. Creó el Cine Club "Gente de Cine" en 1942 y en 1949 la Cinemateca Argentina. Empeñoso difusor de la cultura cinematográfica y de la investigación partió hacia Europa en los primeros años de los 50 para aprender de Langlois. Fue vicepresidente de la FIAF.

Se desempeñó como profesor del Cine en la Universidad de la Plata, luego como director de la misma carrera, director del Museo Municipal del Cine y director de la carrera cinematográfica dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía. Los que nos consideramos sus discípulos y trabajamos junto a él sentimos un gran pesar.

Centro Galego de Artes da Imaxe

José Luis Cabo Villaverde y Jaime Pena

El Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), cuyo decreto de constitución data de finales de 1989, comenzó su actividad pública el 15 de marzo de 1991, desarrollándose ésta en diversos campos que atañen al mundo de la imagen: el cine, la televisión, el videoarte, la fotografía y, más recientemente, la producción multimedia. A tal efecto, en sus ya ocho años de vida, el CGAI ha organizado o patrocinado múltiples seminarios, cursos o congresos, exposiciones fotográficas y videográficas, ciclos cinematográficos, ha publicado libros y colaborado con otras instituciones en la edición de catálogos y revistas, y ha restaurado, en fin, varios films producidos o relacionados con Galicia. En este tiempo dos personas han ocupado el puesto de Director del Centro. José A. Coira lo hizo desde 1991 hasta 1997; en la actualidad es José Luis Cabo Villaverde quien se encuentra al frente de nuestra institución.

Integrado dentro del departamento de cultura de la Xunta de Galicia (el gobierno autónomo de Galicia) y cumpliendo con las funciones que se especifican en su decreto de fundación, el CGAI también ha servido a la promoción y difusión del sector audiovisual gallego, tanto dentro de sus fronteras como en el exterior, apoyando la exhibición de cine y vídeo producido en Galicia, y se ha erigido en el principal centro de información y documentación audiovisual de la Comunidad, fundamentalmente a través de su biblioteca, que cuenta en la actualidad con más de 6.000 volúmenes. Desde un punto de vista de archivo y conservación cinematográficos, el CGAI se ha ido especializando en la producción gallega, histórica y contemporánea, así como en aquellos materiales, de ficción o documentales, relacionados de un modo u otro con Galicia, bien por estar rodados en la comunidad autónoma, bien por tratar temas relacionados con ella. Se incluyen dentro de este último supuesto todos los materiales producidos por emigrantes gallegos en cualquier parte del mundo, sobre todo aquellos de carácter documental. A estos fondos bibliográficos y filmicos habría que añadir una (todavía) pequeña colección de posters, fotografías, documentación varia sobre productoras o distribuidoras gallegas, etc.

El CGAI ha mantenido estrechas relaciones con varias de las filmotecas españolas integradas en la FIAF, principalmente con Filmoteca Española, ya desde su propia fundación, puesto que la primera actividad del Centro fue la restauración de la película documental *Un viaje por Galicia*, llevada a cabo conjuntamente por las dos instituciones en 1991. Desde entonces, las relaciones han sido muy estrechas, colaborando en más restauraciones de películas depositadas en los archivos de la institución estatal pero de especial relevancia para Galicia. Este es el caso de las restauraciones de *Miss Ledyá* y, recientemente, *Nuestras fiestas de allá* o, la todavía en curso de *La tragedia de Xirobio*. Con Filmoteca Española se ha

New Affiliates
Nouveaux affiliés
Nuevos afiliados

Le Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), créé par décret en 1989, fonctionne depuis le 15 mars 1991 et déploie des activités dans toutes les disciplines liées à l'image : le cinéma, la télévision, le vidéo-art, la photographie et la production multimédia. Dès le départ, le CGAI a organisé et patroné des cours, séminaires, congrès, expositions et des programmes de cinéma; il a publié des livres et co-édité des catalogues et des revues avec d'autres institutions. Le CGAI a entrepris la restauration de plusieurs films produits par la Galicie ou en rapport avec elle. Rattaché au Département de la Culture du Gouvernement Autonome de Galicie, le CGAI a également pour mission de promouvoir et de diffuser la production audiovisuelle dans la Galicie et au-delà de ses frontières. Au point de vue de ses collections de cinéma, le CGAI s'est spécialisé dans les oeuvres et documents produits en Galicie ou sur des sujets ayant trait à son histoire. Les collections de photographies et d'affiches ainsi que des dossiers de documentation sur les maisons de production et de distribution de Galicie sont en voie de constitution.

Le CGAI maintient des relations étroites avec la Filmoteca Española (avec laquelle il a restauré plusieurs films récemment), la Filmoteca Vasca, la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, la Filmoteca de la Generalitat de Valenciana, ainsi qu'avec des cinémathèques étrangères.

Depuis sa création, le CGAI propose des programmes de cinéma au public. Quelques 200 projections par an ont lieu dans une salle de 113 places. Dans le domaine de l'édition, plusieurs monographies ont été

consacrées à des cinéastes originaires de la région, tels que Antonio Román et Manuel Mur Oti.

The Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), created by Constitution Order in 1989 and active since 1991, deals with the image from photography to multimedia. Its activities have included seminars, courses, exhibitions, screenings, publications and film restorations. Since 1997 Jose Luis Cabo Villaverde has been Director; his predecessor was José A. Coira.

The CGAI is part of the General Direction of Culture of the Xunta de Galicia (the region's autonomous government) and promotes Galician audio-visual culture through distribution and information, having built up a library of over 6,000 books. In its film preservation activities, the CGAI concentrates on materials related to Galicia. This includes documentary work by Galician emigrants. Posters, stills and other documentation of Galician companies are also collected.

*The CGAI maintains close ties to other FIAF-affiliated Spanish film archives, including the Filmoteca Española, collaborating with it on the restoration of films, beginning with *Un viaje por Galicia* as early as 1991. One current such project is *Nuestras fiestas de allá, or La Tragedia de Xirobio*. The two institutions also engage in joint programming and print exchanges. Similar cooperation takes place with the Filmoteca Vasca, the Filmoteca de la Generalitat de Catalunya and the Filmoteca de la Generalitat Valenciana (including joint publications with the latter). There have been print exchanges with other FIAF archives, including the Cinemateca Portuguesa, the Nederlands Filmmuseum and the Cinematheque de Toulouse. The CGAI has its own 113-seat screening venue, and has five screenings a week. The programming is similar to that of other cinematheques, though with a Galician emphasis. The subjects of publications are both international and local (the most recent reference works deal with directors Antonio Román and Manuel Mur Oti). Courses and seminars for professionals and students are held each July under the title "Cero en conducta". Among the names recruited for these sessions have been Víctor Erice, Acacio de Almeida, Colin Arthur, Jaime Chávarri, Santos Zunzunegui, Vicente Sánchez-Biosca, Julio Pérez Perucha and Jesús González Requena.*

venido colaborando de forma intensa en la organización de algunos ciclos y, sobre todo, en el intercambio de copias. Esta ha sido también la relación básica que el CGAI ha venido manteniendo con la Filmoteca Vasca, la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y con la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Con esta última institución la colaboración se ha extendido también a otros ámbitos, como el de la publicación de libros y catálogos. En el plano internacional, las relaciones del CGAI con otros miembros de la FIAF se han basado exclusivamente en el préstamo de copias, lo que ha ocurrido en varias ocasiones con la Cinemateca Portuguesa y, en casos aislados, con el Nederlands Filmmuseum o la Cinématheque de Toulouse.

El CGAI mantiene desde su fundación actividades públicas de proyección. Éstas se realizan en su propia sala (con 113 localidades), contabilizando un total aproximado de unas 200 proyecciones al año, a razón de unas cinco a la semana, salvo períodos vacacionales. Los criterios básicos que rigen la programación son los habituales en cualquier filmoteca, aunque adaptados a la realidad gallega: atención prioritaria a la revisión de la historia del cine en toda sus etapas, a los realizadores y cinematografías contemporáneos que se encuentran fuera de los circuitos normales de exhibición y, cómo no, a la producción audiovisual gallega, con ciclos de carácter histórico o bien presentando sistemáticamente la mayor parte de la producción anual autóctona.

El campo de la difusión cinematográfica se completa con las publicaciones y la organización de cursos y seminarios. La línea editorial está centrada, como puede suponerse, en la publicación de obras de referencia sobre el cine en Galicia o sobre cineastas de origen gallego (por ejemplo, los últimos tratan sobre los directores Antonio Román y Manuel Mur Oti), así como en catálogos de apoyo a los ciclos que se organizan en la sala de proyecciones, éstos normalmente en colaboración con otras instituciones. Dentro del ámbito puramente formativo son de destacar los cursos y seminarios que se organizan todos los años en el mes de julio bajo en epígrafe de "Cero en conducta". Dirigidos a profesionales y estudiantes del mundo del cine, estos cursos han contado entre su profesorado con directores, guionistas, fotógrafos y especialistas de renombre tales como Víctor Erice, Acacio de Almeida, Colin Arthur, Jaime Chávarri, etc, además de los más prestigiosos nombres de la historia y la teoría del cine en España, caso de Santos Zunzunegui, Vicente Sánchez-Biosca, Julio Pérez Perucha o Jesús González Requena.

Toronto

Cinematheque Ontario/The Film Reference Library a Division of the Toronto International Film Festival Group

Susan Oxtoby and Sylvia Frank

Cinematheque Ontario/The Film Reference Library was voted in as an Associate of FIAF at the Congress held in Madrid (April 1999). Becoming a member of FIAF has been a goal of the organization since its inception in 1990, when the Toronto International Film Festival Group took over the administration of the Ontario Film Institute (OFI) and renamed it Cinematheque Ontario. Cinematheque Ontario/The Film Reference Library was born out of the OFI. Founded in 1969 by Gerald Pratley, the OFI developed the tradition of a year-round screening programme and documentation centre mandated to promote the study and appreciation of film culture.

The Film Reference Library has grown out of the wealth of materials developed at the OFI - a collection partly modelled after the British Film Institute. The Film Reference Library's current holding consists of 13,000 monographs, 150 current periodical titles, 50,000 film files, 6,000 soundtracks, 12,000 photographs, 8,000 posters, 120,000 film stills, 5,000 videos, and 1,200 film prints. In recent years, the Library has acquired a number of impressive special collections : the Cinema Canada collection; the David Cronenberg Collection; and the Atom Egoyan Collection; and is a leading centre for the study of Canadian cinema. In addition, the Library is the primary centre for documentation relating to all programming activities of the Toronto International Film Festival Group. Open to the public and fully computer automated, The Film Reference Library fields requests from cinephiles, students, researchers, film critics and industry professionals.

Cinematheque Ontario presents an ambitious, year-round screening programme at the Art Gallery of Ontario's 200-seats film theatre. Each year over 50,000 viewers enjoy a diverse selection of more than 350 presentations which showcase classic and contemporary Canadian and international cinema. Programmes concentrate on directors' retrospectives, national and regional cinema spotlights, thematically-curated series and special events. Cinematheque Ontario's programmers secure new and rare archival prints so that audiences can see the great works of world cinema under the best possible conditions. Cinematheque Ontario publishes a quarterly programme guide which offers a critical and historical context for the works shown. The programme guide is mailed to the membership and to over 1,000 industry professional in Canada, the US and overseas.

La Cinémathèque d'Ontario

Fondé en 1969 par Gerald Pratley, l'Ontario Film Institute (OFI) a développé une tradition du programme itinérant et a créé un centre de documentation. Ces deux activités ont pour but de promouvoir l'étude et la diffusion de la culture cinématographique. Ainsi furent créés la Cinémathèque Ontario et son centre de documentation et d'archives, la Film Reference Library, qui, dès 1990, furent placés sous la responsabilité administrative du Toronto International Film Festival Group.

La Film Reference Library conserve et gère les collections constituées par l'OFI, d'après un modèle inspiré du British Film Institute. Ces fonds comportent aujourd'hui quelques 13.000 monographies, 150 périodiques, 50.000 dossiers de cinéma, 6.000 bandes sonores, 150 périodiques, 50.000 dossiers de cinéma, 6.000 bandes sonores, 12.000 photographies, 8.000 posters et près de 1.200 copies de films. Ces dernières années, la Library a acquis un nombre impressionnant de collections spéciales : la collection Cinema Canada, le Fonds Atom Egoyan, la Collection David Cronenberg, etc. La Library est également le principal centre de documentation des activités de programmation du Toronto Film Festival Group. Ouverte au public, elle répond aux besoins des cinéphiles, étudiants, chercheurs, critiques et professionnels de l'industrie.

La Cinemateca de Ontario

Fundado en 1969 por Gerald Pratley, el Ontario Film Institute (OFI) se destacó en sus principios desarrollando la tradición de un programa itinerante y creando un centro de documentación cinematográfica. De este movimiento nació la Cinematheque Ontario con sus archivos y su centro de documentación, la Film Reference Library que, a partir de 1990, pasaron a depender administrativamente del Toronto International Film Festival Group.

La Film Reference Library conserva las colecciones constituidas por el OFI, según un modelo inspirado del British Film Institute, y consta de unas 13.000 monografías, 150 periódicos, 50.000 legajos, 6.000 bandas sonoras, 12.000 fotografías, 8.000 afiches y cerca 1.200 películas de cine. En los últimos años, la Library adquirió varias colecciones especiales: la colección Cinema Canada, el fondo Atom Egoyan, la colección David Cronenberg, etc. La Library funciona asimismo como principal centro de documentación de las actividades de programación del Toronto Film Festival Group. Accesible al público, la Library responde a las demandas de cinéfilos, estudiantes, investigadores, críticos y profesionales de la industria.

In 1997-98, Cinematheque Ontario toured a retrospective of the films of Japanese master Shohei Imamura and published the first English language book on the director, *Shohei Imamura* (183 pages) edited by James Quandt, Cinematheque Ontario's Senior Programmer. The tour visited 14 cities in North America and Amsterdam, London, Stockholm and Hong Kong.

Cinematheque Ontario is the originating site and organizer of The Bresson Project, which began its 15-cities North American touring retrospective of Robert Bresson's films in October 1998. The tour is accompanied by a 624-pages publication entitled *Robert Bresson*, edited by James Quandt.

Not to Hollywood

Hillel Tryster

The contribution made to the Israeli film industry by German-speaking refugees and emigrants was presented in December 1998 at a large-scale event organized by the Steven Spielberg Jewish Film Archive. The event was entitled *Not to Hollywood* and was timed to coincide with the appearance of a special Palestine/Israel edition of the Stiftung Deutsche Kinemathek's periodical FilmExil. In addition to the coordination with the SDK, the Goethe-Institut in Jerusalem assisted the Spielberg Archive in the planning and execution of the programme.

Thanks in large part to earlier research begun by Ronny Loewy of the Deutsches Filmmuseum in Frankfurt, the list of those belonging to this little-known but significant cornerstone of Israeli film history now numbers well over one hundred. These include German and Austrian film veterans, not all of whom were able to continue their careers in their new country, as well as young refugees just beginning their professional lives. The ongoing research has also encompassed the years just before and after the 1933-45 period, taking in major figures such as Margot Klausner, founder of Israel's biggest film studio, and a handful of survivors who only arrived from Europe in the post-WWII years. While these individuals had varying experiences, *Not to Hollywood* was an attempt both to illuminate this rich variety and to point out the specific influences this heterogeneous group had on subsequent Israeli cinema.

On the opening evening, held at the Israel Museum in Jerusalem, a panel discussion interspersed with film screenings took place. In addition to Ronny Loewy and the Spielberg Archive's Hillel Tryster, who moderated and gave the introductory lecture, the panelists were Gerlinde Waz of the SDK and Prof. Frank Stern of the Center for German Studies at Ben-Gurion University of the Negev in Beersheba. Ms. Waz spoke mainly about the Paul Kohner Collection at the SDK, which contains much correspondence between the legendary agent and his ex-European clients and contacts. Among the documents relating to the subject at hand was an item of correspondence with Margot Klausner from the Marlene Dietrich Collection, a letter bearing clear evidence that the star had used it to stub out cigarettes. The dimension of private and amateur filmmaking was added to the discussion by Prof. Stern, along with the observation that many of the personal sagas of the émigrés could be the stuff of gripping feature films. A number of sessions were held on the following day at the Goethe-Institut in Jerusalem. The first was a workshop devoted to cinematographer Helmar Lerski, widely considered to have been the most influential film figure of the entire wave of German-speaking immigration. Rediscovered clips, not previously seen in public, were

**Steven
Spielberg
Jewish Film
Archive –
Jerusalem**



Esther Margalith Ben-Joseph, the female lead of *Out of Evil*, with one of the puppets that featured in the sequence screened in December at the Israel Museum. The actress, who attended the evening celebrating Israeli film personalities from the German-speaking world, presented a technical question mark regarding her inclusion in the list; she was born while her parents were en route to Palestine. (Courtesy Central Zionist Archives)

News from the Affiliates / Nouvelles des
affiliés / Noticias de los afiliados

En décembre 1998, une vaste rétrospective consacrée à l'apport des réfugiés et émigrés germanophones au Cinéma Israélien fut organisée par le Steven Spielberg Jewish Film Archive sous le titre *Not to Hollywood*. L'événement coïncida avec la parution d'un numéro spécial *Palestine/Israël* du périodique de la *Deutsche Kinemathek FilmExil*. Le programme fut mis sur pied avec la collaboration du *Goethe-Institut de Jerusalem*.

Una amplia retrospectiva fue dedicada por el Steven Spielberg Jewish Film Archive a la influencia de los refugiados y emigrados de habla germana al cine israelí, bajo el título *Not to Hollywood*, en diciembre de 1998. El evento coincidió con la aparición de un número especial *Palestina/Israel* del periódico de la *Stiftung Deutsche Kinemathek FilmExil*. Colaboró en la organización de este programa el *Goethe-Institut de Jerusalén*.

screened, and Rolf Kneller, one of Lerski's assistants from 1939 to 1941, reminisced and answered questions. Kneller, who himself went on to become a notable cinematographer, also participated in a panel discussion with the film emigres themselves. Miriam Spielman represented both her husband, Zvi Spielman of Israfilm, and her late mother, Margot Klausner. Helga Cranston Keller described her emigration to England, where she worked as an editor for, among others, Olivier and Preminger, before becoming one of the most prominent in her field in Israel. The session also elicited lively debate on the art and technique of filmmaking. The Jerusalem event ended with a concentrated screening programme featuring works by the panel participants, which was extremely well-attended.

An abridged version of *Not to Hollywood* was also held at the Tel Aviv Cinematheque. Veteran assistant director, cameraman and production manager Jacob Marx was in the audience to view some of his work, including the 1949 Victor Vicas film *48 Hours a Day*. Also onscreen as well as in the audience was a former medical orderly at the Neveh Ilan settlement in the Jerusalem Corridor. Filmed in a re-enactment of her real-life activities, she had been invited to the film's premiere, but had been on duty at the time and had spent forty-nine years waiting for an opportunity to see it.

An English-language publication is planned that will combine relevant articles from the special and previous editions of *FilmExil*, excerpts from the conference proceedings and source documents to provide a springboard for more structured research. New and supplementary information has already come to the Spielberg Archive in the wake of press reports on the event. The Archive staff would welcome further leads from their other colleagues abroad.



A portrait of Dr. Paul Loewy's puppet that represented the Biblical figure of Balaam in the film *Out of Evil*, a sequence of which was screened as part of the Spielberg Archive's salute to the Israeli film industry's German-speaking contributors. (Courtesy Central Zionist Archives)

Ljubljana

The Slovene Film Archive

Alojzija Tersan

The beginnings of Slovene film activity date from the year 1905 when Dr. Karol Grossmann shot the first meters of film material in Ljutomer. In the following decades Slovene film production was relatively modest in spite of several promising attempts. There were individuals who had their own film companies. We should mention Velin Bester and Metod

and Milka Badjura. In the thirties amateur cameramen were very active and among them the name of Boidar Jakac is worth mentioning.

Years before World War II, a group of film technicians had been formed within the Prosvetna Zveza association. Rudi Omota, a sound recording expert and Dr. Mario Foerster, a specialist in image reproduction, were among the most active. These two filmmakers, together with cameramen France Cerar and Anton Smeh, displayed great technical skill. They set up the elements for post-war film activity by the state film company Triglav Film Ljubljana. Simultaneously with the expansion of film production, the demands for effective storage of film material intensified. In 1964 the Slovene Secretariat for Culture drew particular attention to the fact that a great deal of film material (especially of earlier vintage, shot before and during World War II) had been destroyed. Triglav Film delivered some film reels to the Association of Slovene Filmmakers. Unfortunately the Association did not have an appropriate storage facility at its disposal. The Association returned part of the material to the producer and the rest to the Jugoslovenska Kinoteka. Some of the most precious negatives were stored in the safe of the National Bank. The State pleaded for "a single trustee who would take care of the Slovene film archive with a special historical value, for a better roof (for the time being films were stored partly in the huts situated near the gymnastic club Partizan and partly in some other institutions) and for money". Even the Public Record Office of the Republic of Slovenia expressed no clear point of view on the future tasks of the Slovene Film Archive. It suggested that an independent institution could store all sorts of film and that the archives' special film departments could not keep artistic films while that was not the archives' task. On December 18, 1964, at a session of the educational cultural assembly at the Parliament of SR Slovenian film director France Žiglic began to speak about film preservation and he emphasised the authenticity of the documentary film material as well as its direct and persuasive factors. He illustrated his statement with several examples and he showed a modern and professional approach to this matter:

"We shoot at least 4,000 to 5,000 meters of film material each year and in addition we have at our disposal the material which does not belong to the documentary genre but which is valuable as well. We use it and we will also use it in the future. We keep it as archival material, irrespective of its artistic evaluation and of the development of film art in Slovenia. Together with other documents which testify to the progress of the Slovene film culture it has very specific characteristics and meaning. We should not forget other material; either shot, photographed, drawn or written, which has historical value. All the material is gathered mainly at Triglav Film and Viba Film; a great deal of it is scattered among individuals or is ruined. And the situation is irreparable. Producers maintain film reels to the best of their ability and their interest. After so many years all this material is not the domain of a single film company any more. It is a matter of common public interest, while firms are interested only in maintaining commercial prints which they need for

Les Archives cinématographiques de Slovénie

Les débuts de l'activité cinématographique slovène remontent à 1905, lorsque Karol Grossmann tourna quelques mètres de pellicule à Ljutomer. Par la suite, la cinémathèque slovène connut quelques périodes de production intense (Bester, Metod et Badjura dans les années 20; des réalisateurs amateurs dans les années 30). Avant la deuxième guerre mondiale, l'association Prosvetna Zveza et plusieurs techniciens de l'entourage du preneur de son Rudi Omota et de l'opérateur Mario Foerster, établit les bases de la société de production d'Etat qui devait voir le jour après la guerre : la Triglav Film Ljubljana.

Avec la hausse de la production, augmentèrent aussi les besoins en conservation. En 1964, le Secrétariat Slovène de la Culture tira la sonnette d'alarme : une grande partie des films tournés avant et pendant la guerre étaient détruits. Triglav Film déposa quelques films à l'Association Slovène des Cinéastes qui, par manque d'installations adéquates, en rendit une partie au producteur, déposa une autre partie à la Jugoslovenska Kinoteka et confia les négatifs des éléments les plus précieux à la Banque Nationale.

D'autres faits marquants de l'histoire des Archives Slovènes du Cinéma furent notamment :

- L'intervention du réalisateur France Stiglic à l'Assemblée de l'Éducation et de la Culture au Parlement, le 18 décembre 1964, lors de laquelle il souligna l'importance artistique et historique du documentaire comme élément de l'héritage cinématographique.

- L'adoption de la loi de 1966 sur les matériels d'archives et l'archivage qui prévoyait la création d'un centre d'archivage.

- La création, en 1968, d'un département du cinéma à l'Office du Registre publique de Slovénie dont la fonction était d'enregistrer, collecter, conserver et sauvegarder les matériels cinématographiques et de les rendre accessibles aux utilisateurs.

- Depuis 1968, les Archives Slovènes du Film ont sauvegardé une partie importante des films qui y ont été déposés (56 films des années 30, jusqu'à 1950).

- En 1975, la maison de production Viba Film déposa les bandes son des films produits entre 1955 et 1965.

Dans la deuxième moitié des années 80, les Archives Slovènes du Film ont pu développer leurs installations et équipements. Les Archives Slovènes du Film ont été admises comme Membre Provisoire en 1993 et comme Membre de la FIAF en 1999.

exhibition. We can admit that our film archive reflects the situation of Slovene cinematography. Recently archival material of TV programs has been added to the material of the film companies. The Association of Slovene Filmmakers has tried to establish a film archive several times, but failed either due to lack of funds or lack of space and the lack of understanding on the part of those who could help. But the foundation of the Film Archive is indispensable, it should include every single element. The Archives should be an institution that functions according to the standards and rules which are effective for other archival services.”

Since then, the knowledge of the significance of archival film material (documentary and artistic) prevailed in Slovenia. In 1966, a law of archival material and archives was approved. This law categorically defines film as archival material. In this way the legal basis was put in place. In this period the archives together with other similar institutions were not qualified to acquire and store such material. The Slovene Archive is aware that film material, due to specific characteristics, demands special instruments and experts. They suggested that such material should be concentrated in only one place, i.e., in the Public Record Office of Slovenia.

Due to the already mentioned critical condition of the film material the archive proposed three possible solutions: the main one was to find an appropriate place or institution for the maintenance of the material. The archive pressed for this solution to be adopted. Two other “black” ways involved disposing of the material to the Jugoslovenska Kinoteka in Belgrade. This would mean it would no longer be available to the Slovenes or it would be surrendered to destruction and incalculable damage. The reason for the archive's extreme proposals was the fact that in spite of the law and its efforts no financial resources had been appropriated for its implementation and for the activities of the film archive. Two years later the situation had changed. The Community of Slovene Archives had entrusted the preservation of film to the Public Record Office of Slovenia. A film department had been founded on the basis of the statutory provisions in 1968. Its main function was to register, collect, maintain and protect the film material from damage and destruction and to make it accessible to users.

Although the legislation had designated film as an archival material it had not ensured complete protection because the producers were obliged to deliver original film material to the archive only thirty years from the time of origin. This applied to written material as well. The fact that Slovenia had no available storehouses that enabled safe storage of inflammable and explosive nitrate film presented serious obstacles. A third problem was that of staff. In spite of everything the Slovene Film Archive is the second oldest such institution on the territory of the former Yugoslavia, after the Jugoslovenska Kinoteka in Belgrade founded in 1949.

Triglav Film agreed to the foundation of the film archive within the Slovene Archive. After the liberation, Triglav Film, the only Slovene film company, had taken possession of most Slovene films shot in the decade

before 1945. As an economic organisation Triglav Film had no commercial concerns for the storage of the film material. That is the reason why no arrangements had been made for the preservation of the material. Considerable parts of the material had suffered damage.

The archive decided to copy all inflammable films to non-flammable acetate film and to rescue the Slovene film heritage. Since 1968, the first year of the Slovene film archive's activity, Triglav Film has delivered films produced between the two wars, in wartime, and part of the film material produced in the post-war period (mostly newsreels produced until 1950), altogether 56 films.

In 1971 the production company Viba Film delivered to the archive part of the sound production and all original materials of feature films and short films shot between 1955 and 1965 (12 feature films and 131 short films). The company had retained its own productions only of the previous five years and only those with market value. At the same time it supported the proposal for the earmarked funds for the Slovene Film Archive. It argued in favour of the archive as a professional and safe storage facility for the national film production and as the basis for a future film library.

In the second half of the 80's there was expansion in the Film Archive. Due to the requirements for new transfers and intensive professional film processing new employees were hired. The archive purchased new technical equipment. In addition to the cutting machine that had been purchased in the 70's, equipment was acquired for reviewing sound prints, for reviewing film negatives, as well as two moviolas and a cleaning cabin for the films.

- The legislation about the preservation of film materials

The film archive itself had been founded on the basis of the legislation that classified film as archival material. The aforementioned law, approved in 1966, requires producers to deposit their films no later than thirty years from the date of production. In practical terms, this has clearly been seen to be too long a period, as the producers did not show sufficient concern for the preservation of the film material and many of the films were destroyed. Changes to the law made in 1973 did not eliminate this problem. This loophole in the film preservation law has been partly corrected by the Film Law that specified that producers were obliged to hand over one perfect film print to the Archives within six months. The original material was still to be kept by the producer and therefore the conditions for complete film preservation were not ensured.

In 1981 the Law of natural and cultural heritage came into effect. It stipulated that the producer had to transfer two perfect film prints to the Archives two months after the final print and within three years after that, the original material. The latest Law of archival material and archives dates from 1997 and specifies that the producer has to transfer to the Archive of the Republic of Slovenia the original material together with one film print immediately after the final print. The producer is

Los comienzos de la cinematografía eslovena remontan a 1905, año en que Karol Grossmann rodó los primeros metros de película en Ljutomer. Siguiéron períodos de intensa producción (con Bester, Metod y Badjura en los años 20, los filmes de aficionados de los años 30, etc.). Antes de la segunda guerra mundial, la asociación Prosvetna Zveza y varios técnicos como el sonidista Omota y el camarógrafo Foerster, establecieron las bases de la sociedad de producción estatal creada en el período de psgruerra: la Triglav Film de Ljubljana.

A mayor producción, mayores necesidades de conservación. En 1964, la Secretaría Eslovena de la Cultura alarmó a los medios informados: gran parte de las películas rodadas antes y durante la guerra estaban prácticamente destruidas. La Triglav Film depositó algunas películas en la Asociación Eslovena de Cineastas quien, por falta de instalaciones adecuadas, restituyó parte de los materiales al productor, depositó otra parte a la Jugolovenska Kinoteka y consignó los negativos y elementos más valiosos en la Banca Nacional.

Otros hitos importantes en la historia del archivo fueron: la intervención del cineasta France Stiglic durante la Asamblea sobre educación y cultura del Parlamento el 18 de diciembre de 1964, en la que se subió la importancia histórica del documental, la adopción de la ley de 1966 sobre los archivos, que preveía la creación de un centro de archivos, la creación, en 1968, de un Departamento cinematográfico del Registro público de Eslovenia, cuya función era la de registrar, recolectar, conservar, salvaguardar y mantener las colecciones a disposición de los usuarios.

Desde 1968, los Archivos Cinematográficos Eslovenos han preservado una parte importante de los materiales depositados hasta entonces (56 películas de los años 30 a 50). En 1975, la productora Viba Film depositó las bandas sonoras de las películas producidas de 1955 a 1965.

En los años 80, los Archivos Cinematográficos eslovenos han podido desarrollar sus instalaciones y completar sus equipos. Fueron admitidos como Miembros Provisorios de FIAF en 1993, y como Miembros en 1999.

allowed to claim compensation for the production costs of an intermediate and of one film print.

- Important filmmakers and the collection of film materials

The archive receives film material according to the statutory provisions as well as on the basis of deposit. At the end of 1971, three years after its foundation, the archive “has taken over or copied almost all Slovene films produced before 1945. Total volume of current acquisitions is 257 titles /1314 boxes + 196 boxes of answer check prints + 7 boxes of sound negative. The annual report mentioned that one film had even been purchased.”

By 1974 the film collection had increased to 800 documentary and feature film titles, by 1977 the collection contained 992 titles and at the end of 1997 the Archive had collected 2,679 titles.

Films produced by Triglav Film Ljubljana and Viba Film Ljubljana represent the base and the largest part of the Slovene Film Archive's collection. The most recent films were acquired in 1997. The output of these two film companies comprises all film genres from feature films to short feature films and documentaries, commercials and animated films. The output of Triglav Film and Viba Film is linked to that of smaller pre-war companies.

- Written material, photographs, video cassettes and posters

Over the period of its existence the archive has collected written material from the film producers Triglav Film, Viba Film and Film Servis. This material includes 1,619 original screenplays and scripts, 190 film posters and 78,358 photographs. The archive has 250 video cassettes.

- Technical processing of archival material

The first important consideration when the archive receives a film print is the technical condition of the material. Prior to storage dirty film prints are cleaned, splices are replaced, torn perforations are repaired, old boxes are replaced by new ones and a basic label from the technical unit is applied. All information is typed and every single film print is assigned a distinct identity. This is accomplished with standard records. As Slovenia has had no 35 mm film laboratory for more than two decades the Archives uses facilities abroad. Repairs and the printing of partly damaged b/w film are completed by a small private laboratory in Ljubljana. This lab takes care of the telecine of film prints to video cassettes. The aforementioned cataloguing, using data gathered from editing table viewing, contains information about contents, producers, actors and other filmmakers and film history, and the inventories are thus more accurate in their descriptions of the films.

- Research, publications and exhibitions

Ivan Nemanic, at that time the only archivist, had numerous discussions with filmmakers. The aim of these meetings was to further the research of older film material.

Nemanic began to collect documentation about the earlier film productions. He used this documentation for the preparation of the basic

source text now used by the archivists, i.e., the catalogue of the film material (two volumes) published in 1982. He had professionally classified all documentary films, feature films and animated films produced up to 1977 that had been acquired by the archive. The catalogue contained 965 titles. This catalogue was reprinted in 1998. In 1998 the archive also published also the third volume of the catalogue, in which Mr. Nemanic had classified another 299 films that had been subsequently received by the archive up until 1995. He produced two other catalogues, one on the film work of Bo_idar Jakac between 1929-1955. The second catalogue deals with the film activity of Metod and Milka Badjura in the period from 1926 to 1969. In 1995 an exhibition dedicated to Metod and Milka Badjura was mounted and on this occasion a special catalogue was published. A catalogue was also published for the exhibition on the newsreels of the years 1946-1951.

- Public presentation of archival film material

The Slovene Film Archive has presented its films at special performances in Ljubljana in the theatre of the Slovenska Kinoteka and Cankarjev dom. In other Slovene towns special thematic evenings have been organised and enabled local people to view films that had been shot in their region.

The silent film festival in Pordenone (Italy) is the most prestigious international festival at which the archive's films have been screened, but by no means the only one. Films have also been presented on public and other TV networks in their entirety or partially and within the framework of various exhibitions.

- Physical conditions

Special safety conditions are needed for film reels due to their specific characteristics. Therefore the Slovene Film Archive's principal concern is the physical preservation of its films. From the very beginning films were regularly rewound. The situation has improved since the construction of an air-conditioned storage facility in 1979. The archive has therefore focused primarily on the copying process of the nitrate films to acetate film as well as other films shot on inflammable stock.

The Archive of the Republic of Slovenia in co-ordination with the Jugoslovenska Kinoteka in Belgrade managed to take possession of all nitrate films just a few days before the attainment of independence and the war in Slovenia in 1991. These had been the property of Triglav Film that had been stored in Belgrade since 1971. In that period Slovenia had no adequate storehouse for inflammable and explosive nitrate films. Due to these characteristics the archive could not ensure special storage conditions before coming to an agreement with the Home Office about the storage of the inflammable and acetate films in the air-conditioned underground rooms of the training centre in Gotenica near Ko_evje. A very large number of our archival films, including all inflammable films, are stored there.

- Rental of film materials

The archive's material is accessible to all users from Slovenia and from abroad. It may be used for study, scientific and research activity, cultural and educational goals and for commercial purposes. Rental is carried out in accordance with valid archival law, with regulations requiring special application and according to the terms specified by those who had deposited the films. The viewing and the selection are made on an editing table. Those films which have been transferred to videotape are viewed on a VCR. When an individual or an institution wants to rent a film to screen it or copy it to tape, the archive signs a contract with them stipulating conditions of use.

- Copyrights

According to the Law of authors' rights and related rights (Official Gazette RS 21/95) users must respect the moral and other rights pertaining to archival films. The Slovene Film Archive keeps detailed records of rentals. Users are obliged to pay rights for subsequent use.

- International co-operation

From the very beginning the Slovene Film Archive has collaborated with the Jugoslovenska Kinoteka in Belgrade, as it was the only professional institution specialising in the storage of films in the former Yugoslavia. Since then, it has established good relations with Hrvatska kinoteka in Zagreb, Kinoteka na Makedonija from Skopje and with the film archive of Bosnia and Herzegovina now being established. Co-operation with the Austrian film archives in Vienna, Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz, Czech film archive in Prague and the Institute Luce in Rome together with the Bois d'Arcy in France is remarkably successful.

- Affiliation with FIAF

The Slovene Film Archive had not been a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) prior to the independence of Slovenia in 1991. Due to the decision of the Executive Committee, held in Oslo (Norway) on May 26th, 1993, the Slovene Film Archive had become a provisional member. Soon after the establishment of the ACE in 1996 the Archives was among the first to join this organisation.

- Institution and status of the Employees

The Slovene Film Archive functions as an organisational unit within the archives of the Republic of Slovenia. The archive's activity is funded by this budget. It also utilizes funds derived from its commercial income. Seven staff members are employed by the Slovene Film Archive. Duties include management, professional processing, technical processing, rental of films and video cassettes, the stills library and technical management.

- Perspectives

The Slovene Film Archive is the main institution for the storage and preservation of the Slovene film heritage. During the years of its activity it has collected, and technically and professionally processed more than 90% of the Slovene film production. In the future the Slovene Film Archive intends to acquire new subsidized Slovene film productions. In

addition, it will endeavour to acquire work by independent and amateur cameramen, whose productions are important documents of economic, social, sporting and cultural activity in Slovenia in the 20th century. Due to lack of funds to copy films in the past, the Slovene Film Archive kept one third of the films in their original materials, without copies. This situation makes professional processing and presentation of the material impossible. The Slovene Film Archive will devote itself to this activity according to the availability of funds. New digital technology will assist in the preservation of archival film material all over the world and Slovenia intends to take advantage of it as well.

Slovenska Kinoteka

Silvan Furlan

The Slovenian Cinematheque was founded by a decree of the Government of the Republic of Slovenia on August 19, 1996, and was the result of the division of the Slovenian Theatre and Film Museum into the Slovenian Theatre Museum and the Slovenian Cinematheque. The task of the Slovenian Cinematheque is to form, keep and present its international film collection as well as the museum exhibits, relating to the history of film and cinema. It also carries out research and publishing activities in the field of the history of cinema.

From the year 1963, when the Film Theatre of the Yugoslav Cinematheque (Jugoslovska Kinoteka) in Ljubljana was opened, until the disintegration of Yugoslavia in 1991 the Yugoslav Cinematheque was in charge of the programme of the Film Theatre and sent prints from its archives in Belgrade. In the year 1973 the Association of Slovenian Filmmakers founded the Film Museum as a permanent cultural activity. In 1976 the Museum started systematically to collect and arrange the exhibits, relevant to the history of Slovenian and world cinema and also began to document Slovenian film production. In 1979 the Film Museum joined the Slovenian Theatre Museum and the two formed the Slovenian Theatre and Film Museum. With the foundation of the Slovenian Cinematheque in 1996 the Film Museum became an integral part of the new institution. In the spring of 1994 the project "Slovenian Cinematheque" was started within the former Slovenian Theatre and Film Museum. The main goal of this project was the foundation of a new national institution, whose task was to take care of the world film heritage in Slovenia. At that time the basis of all four future departments of the Slovenian Cinematheque was created: Archive, Research and Publishing, Museum, Programme and Screening Departments.

The young Slovenian Cinematheque has been faced with an important task: to form a collection of fundamental works of the history of world cinema. To date it has managed to collect more than 1,400 titles, mainly from the last two decades, but it still has to carry out the long-term project of forming the collection of film classics.

Ljubljana

La Cinémathèque de Slovénie fut créée par décret gouvernemental en 1996. Elle est le résultat de la transformation du Musée du Théâtre et du Cinéma en deux entités distinctes : le Musée du Théâtre et la Cinémathèque. L'article évoque les différentes étapes du processus : les débuts de la programmation de films en 1963, la fondation du Musée du Cinéma en 1973, la création du Musée du Cinéma et de son centre de documentation en 1976, la fusion avec le Musée du Théâtre en 1979 et celle, en 1996, du Musée du Cinéma avec la Cinémathèque. La nouvelle Cinémathèque, admise comme Associé à la FIAF en 1998, entretient par ailleurs d'excellentes relations avec les Archives Slovènes du cinéma rattachées aux archives de la République de Slovénie (archives qui ont récemment obtenu le statut de Membre de la FIAF).

La Cinemateca de Eslovenia fue creada por un decreto del gobierno en 1996. Es el resultado de la transformación del Museo del Teatro y del Cine en dos entidades distintas: el Museo del Teatro y la Cinemateca. Se evocan aquí las etapas del proceso: los comienzos de la programación de películas en 1963, el inicio de sus actividades y la creación de su centro de documentación en 1976, la fusión con el Museo del Teatro en 1979 y la fusión del Museo del Cine con la Cinemateca en 1979. La flamante Cinemateca fue admitida como Asociado de la FIAF en 1998, y mantiene excelentes relaciones con los Archivos Cinematográficos Eslovenos que forman parte de los Archivos de la República de Eslovenia, recientemente admitidos como Miembros plenarios de FIAF.

The most precious prints in our collections are undoubtedly those which belong to the three great discoveries of the Slovenian Cinematheque. The first one is the only original print of Ernst Lubitsch's earliest preserved feature *Als ich tot war* (*When I Was Dead*, 1916), followed by Franz Hofer's first preserved film *Des Alters erste Spuren* (*The First Signs of Getting Old*). Besides these two prints the Slovenian Cinematheque also discovered the short film *Le Jongleur* (*The Jongleur*, Pathé, 1913), which is the only original coloured print of this film in the world.

During its twenty-year history the Slovenian Film Museum developed a very rich publishing activity, which was later continued by the Slovenian Cinematheque. In 1964 the Film Theatre in Ljubljana started publishing the collection *Cinematheque Volumes* about great film directors and important movements in the history of world cinema: to date more than 40 volumes have been published. The first book of the collection *Slovenian Cinema* was published in 1981. The collection is dedicated to Slovenian film authors and to special chapters in the history of the Slovenian cinema: 15 books have been published to date. In 1991 the Film Museum took over the collection *Imago*, which had been founded within the magazine *Ekran*. It presents studies in the field of national and foreign film theory and history: 8 books have already been published.

The Film Museum and later the Slovenian Cinematheque have also developed a very rich exhibition activity. Several very important exhibitions in Slovenia and also in Austria, Italy, France, Germany and the Czech Republic have been organized. The exhibition of Fritz Lang's garden sculptures, which belong to the museum collection of the Slovenian Cinematheque, was also a great success.

The library of the Slovenian Cinematheque includes Slovenian and Yugoslav film books and magazines and important literature in foreign languages about world film history and theory. In 1997 the Slovenian Cinematheque took over the publishing of the only Slovenian film and TV magazine *Ekran*.

The Slovenian Cinematheque has also developed very good relations with the Slovenian Film Archive at the Archives of the Republic of Slovenia, which is responsible for the national film heritage and has been a member of FIAF for several years.

Los Angeles

The American Film Institute

Ken Wlaschin

The American Film Institute is pleased to announce the following awards to American film archives for film preservation. The awards were made by a five-person panel from funds in the 1999 AFI/NEA Challenge Grant raised by AFI. Grants have been approved by the NEA and recipients notified. Major contributors to grant include Blockbuster, The Film Foundation and the NEA.

1. Anthology Film Archives

Awarded \$10,900 for preservation of *Fragments of Faith Forgotten*, a film made by Harry Smith in the mid-1950s.

2. Film-Makers' Cooperative/New American Cinema Group

Awarded \$11,393 for preservation of: *Sins of the Fleshapoids* (1965) by Mike Kuchar, *Third Eye Butterfly* (1968) by Storm De Hirsch intended for dual screen projection and *Angel Blue Sweet Wings* (1966), the first film by Chick Strand.

3. George Eastman House

Awarded \$113,000 to preserve: *Broadway Love* (1918) stars Lon Chaney in a story about millionaires and chorus girls. *When Bearcat Went Dry* (1919), a Lon Chaney film acquired from Netherlands Film Archive. *The Devil's Claim* (1920), stars Sessue Hayakawa. *The Trespasser* (1929), first sound film of Gloria Swanson.

4. Louis Wolfson II Media History Center

Awarded \$17,650 for preservation of unique films dating from 1920s to 1950s which document Florida culture. Eleven are home movies (16mm and 8mm) containing rare images of life in this region including home movie footage of the African American community in Miami in the 1950s and film of Jewish family at a bar mitzvah in 1939.

5. New York Public Library/Dance Collection

Awarded \$18,580 to preserve unique dance performance footage from films made by Carol Lynn at the Jacob's Pillow Dance Festival in the mid-1940s through the 1950s. The 21 items for preservation include early work of choreographers and dancers.

6. New York Public Librar /Donnell Media Center

Awarded \$1,040 to preserve *Protest : Columbia 1968* documenting the historic campus protest at Columbia University. Donnell Media Center holds only copy.

7. Oregon Historical Society

Awarded \$17,580 to preserve: *Cruising in British Columbia* (1927) by William and Irene Finley; *Columbia, The Gem of The Highways* (1919) about newly opened Columbia River Highway; *Irish Melody* (1935) by Robert C. Bruce; and seven reels of Oregon-produced newsreel footage dating from 1914 to 1930s.

8. Pacific Film Archive

Awarded \$16,890 to preserve independent films by Peter Gessner : *Time Of The Locust* (1966) is an anti-war film compiled from news footage while *Last Summer Won't Happen* (1968) is about anti-war activists.

9. UCLA Film and Television Archive

Awarded \$107,000 for preservation of: *Molly O'* (1921) produced by Mack Sennett and starring Mabel Normand. *Big Dan* (1923) in which Buck Jones plays a World War I veteran. *Lights of Old Broadway* (1925) and *Janice Meredith* (1924) starring Marion Davies from the collection of William Randolph Hearst. *The Power And The Glory* (1933) with screenplay by Preston Sturges.

Subsides de l'AFI à la conservation de films

L'AFI communique la liste des archives cinématographiques des Etats-Unis ayant reçu le soutien du 1999 AFI/NEA Challenge Grant, y figurent les entités suivantes : les Anthology Film Archives, la Film-makers' Cooperative / New American Cinema Group, la George Eastman House, le Louis Wolfson / Media History Center, la New York Public Library / Donell Media Center, la Oregon Historical Society; la Pacific Film Archive, la UCLA Film and Television Archive, la University of South Carolina, la University of Washington / Ethnomusicology Archive, le American Film Institute. Le fonds est alimenté par des contributions provenant principalement de Blockbuster, The Film Foundation et du National Endowment for the Arts.

Subsidios del AFI a la conservación de películas

El AFI comunica la lista de archivos cinematográficos de USA que han recibido el apoyo del 1999 Challenge Grant del AFI y del National Endowment for the Arts (NEA): Los Anthology Film Archives, la Film-makers' Cooperative / New American Cinema Group, la George Eastman House, el Louis Wolfson / Media History Center, la New York Public Library / Donell Media Center, el Oregon Historical Society, el Pacific Film Archive, el UCLA Film and Television Archive, la University of South Carolina, la University of Washington / Ethnomusicology Archive, el American Film Institute. El fondo esta principalmente alimentado por contribuciones de Blockbuster, The Film Foundation y el National Endowment for the Arts (NEA).

10. University of South Carolina

Awarded \$15,967 to preserve endangered newsreel footage that exists only as nitrate-base camera negative in a collection of 35mm Fox newsreel outtakes. Grant will be utilized to preserve 32 reels depicting Balkan region from 1924 to 1930.

11. University of Washington / Ethnomusicology Archives

Awarded \$10,000 to preserve 16mm material from collection of 232 reels of film made by Dr. Robert Garfias between 1966 and 1979 depicting vocal and instrumental music from sacred, ritual, and secular traditions worldwide and in the USA.

12. American Film Institute

Awards above total \$340,000 of \$390,000 available for preservation projects during third cycle of Challenge Grant program. Remaining \$50,000 will be used by AFI to preserve titles recently acquired for AFI Collection. *Pranks of Buster Brown and his Dog Tige* (1904), Edison short from the Buster Brown series. *The Cowboy And The Artist* (1911), American Film comedy by Allan Dwan. *The Water Rats* (1912), one reeler by Sigmund Lubin. *Les Misérables* (1918), Victor Hugo classic produced by Fox Film. *The Girl In The Pullman* (1927), melodrama with Marie Prevost and Harrison Ford. *The Law And The Man* (1928), only surviving print of Trem Carr feature. *Rhapsody Of The Rails* (1929), documentary from Magic Carpet of Movietone series. *Little Red Riding Hood* (1935), amateur film by actor Lew Ayres featuring Ginger Rogers, Ayres second wife, donated to AFI by actor's widow. *The Three Stooges* (1950-1951), only existing telecine print of pilot for a never-screened TV series donated to AFI by the Three Stooges Society.

México, Cineteca Nacional

Rescate y preservación de testimonios cinematográficos para la historia de Tabasco, México

Irma Hernández y Fernando Osorio

La Colección Documental Garrido Canabal se conforma por 70 rollos de mil pies cada uno sobre nitrato de celulosa. Estos testimonios cinematográficos son tomas que muestran las diversas actividades sociales, políticas y culturales que emprendió el gobierno de Tomás Garrido Canabal en el Estado de Tabasco entre los años de 1920 a 1934.

La Cineteca Nacional recibió estos documentos fílmicos para su custodia y conservación del Archivo General de la Nación. A partir de octubre de 1998, se lleva a cabo la duplicación y transferencia de los originales sobre nitrato de celulosa a material de acetato. De manera paralela se ha venido elaborando una guía inventario que permitirá identificar y catalogar en un primer nivel los contenidos dicha colección.

Hasta la fecha la colección se ha preservado en un 30%, volumen suficiente para conformar una muestra significativa que ha permitido estructurar un programa piloto de manera integral. Durante el desarrollo

de estas tareas, se han resuelto diversas problemáticas entre las más importantes, se señalan las siguientes:

- Identificación de personalidades políticas y lugares.
- Contextualización de los contenidos visuales.
- Determinar el estado de conservación de los originales.

La información que han arrojado estos trabajos se han vertido en una base de datos diseñada especialmente para este tipo de materiales gráficos documentales.

El programa utilizado inicialmente fue el CDS/ISIS/MICROISIS y que actualmente se vertirá a la versión WINISIS.

El objetivo de esta base de datos, producto del análisis documental de los testimonios cinematográficos, se centra en ofrecer una herramienta de primer nivel de descripción de información, útil para los investigadores sociales.

Un alcance de importancia es el hecho de identificar al camarógrafo y a los laboratorios, que participaron por lo menos en la producción de algunos de estos documentos. Se infiere del análisis visual, la participación del fotógrafo Ignacio Illán C. y del Laboratorio Cinematográfico Julio Lamadrid establecido en la Ciudad de México. Estos datos establecen dos líneas nuevas de investigación que enriquecerán la fecha de realización, así como la responsabilidad intelectual de los testimonios.

Este trabajo se realiza con el apoyo del Instituto de Cultura de Tabasco y es dirigido por la Dirección de Conservación de la Cineteca Nacional. El equipo humano está integrado por un conservador, un historiador y un técnico archivista. Se pretende finalizar este proyecto para diciembre de 1999 con la publicación de la guía inventario y la preservación total de los 70 rollos de material cinematográfico en 35 milímetros.

Tomás Garrido Canabal es uno de los personajes de la revolución más controvertidos, la reforma social que emprende en el Estado de Tabasco, ha motivado la proliferación de estudios historiográficos que tratan de explicarnos la polifacética vida del líder tabasqueño, algunas obras lo adulan y otras lo vituperan fuertemente. Es por ello que los testimonios filmicos que hoy resguarda la Cineteca Nacional tienen gran valor histórico y, por sí mismo, ofrecen diversos ángulos de información y análisis.

La revolución mexicana de 1910, como toda revolución, logró trastocar el orden establecido durante la dictadura de Porfirio Díaz, es decir, generó la dispersión del poder. Por ello, la década de los veinte, se caracteriza por la proliferación de partidos políticos y la presencia de los caudillos regionales que durante el período revolucionario habían ganado fuerza y poder. Así pues, los años veinte son los años de pugna entre los poderes locales y el poder central.

En este contexto histórico se inserta el proyecto social de Tomás Garrido Canabal, al cual podemos considerar como el más sobresaliente de los cacicazgos regionales, debido a la forma en que llevó a cabo sus ideas

Preservation of Historical Records of Tabasco, Mexico

In 1998, the Cineteca Nacional started a preservation programme of the Garrido Canabal documentary collection, which has been deposited by the Mexican Central Archives. The collection consists of seventy 1000 ft-reels containing images of social, political and cultural events, which happened during Tomás Garrido Canabal's government in the Mexican State of Tabasco, from 1920 to 1934.

The preservation programme includes the transfer from nitrate to safety material, a historical research project in co-operation with the Cultural Institute of Tabasco, the cataloguing of the materials and the publication of a survey of the collection, which should be achieved by December 1999.

The Garrido Collection, once preserved, will be a valuable historical source on the State of Tabasco and testimony of the activities fostered by one of the famous revolutionary caudillos that struggled for local power during the Porfirio Díaz centralised government.

Sauvegarde et conservation de témoignages cinématographiques de l'histoire de Tabasco, Mexique

En octobre 1998, la Cineteca Nationale a entrepris la sauvegarde et la conservation de la collection de documentaires Garrido Canabal qu'elle avait reçue des Archives Nationales. Il s'agit de 70 bobines de 300 m contenant des images des activités sociales, politiques et culturelles filmées par le gouvernement de Tomás Garrido Canabal dans l'Etat de Tabasco de 1920 à 1934.

Les travaux - comprenant le transfert du matériel nitrate à acétate, la recherche historique en collaboration avec l'Institut de la Culture de Tabasco et le catalogue des documents - devraient conclure en décembre 1999 par la publication d'un répertoire de la collection.

La Collection Garrido représente un ensemble de témoignages de grande valeur historique sur l'Etat de Tabasco et sur l'un des célèbres caudillos révolutionnaires qui disputaient le pouvoir local au gouvernement central de Porfirio Díaz.

reformistas en el Estado de Tabasco¹, que en algunos casos lograron trascender al resto del país.

Tomás Garrido Canabal nació en Catazajá, Chiapas en 1890 y muere de cáncer en un hospital en Los Angeles California, Estados Unidos en 1940. Su familia era dueña de grandes extensiones de tierras tanto en Tabasco como en Chiapas, lo que le permitió pasar sus años formativos en Tabasco y, más tarde viajar al Estado de Campeche para estudiar la carrera de Leyes.

Hacia el año de 1915 inicia su carrera política en el Estado de Tabasco, en donde ocupará los puestos de gobernador interino y constitucional de 1919 a 1934, con un período de intervalo en el que su amigo incondicional, Ausencio C. Cruz, será gobernador de 1927 a 1930. En el año de 1934, asume la presidencia del país Lázaro Cárdenas, quien lo invita a formar parte de su gabinete como secretario de Agricultura y Fomento del 1º de diciembre de 1934 al 1º de junio de 1935.

Para llevar a cabo su reforma social, Tomás Garrido Canabal se apoyó inteligentemente en los jóvenes y en las mujeres. Con los primeros creó la Liga de Jóvenes Revolucionarios, mejor conocida como los “Camisas Rojas”, organización que contribuyó a que la obra económica y social de Garrido se llevara a cabo. Los jóvenes revolucionarios organizaban asambleas culturales semanales, conocidas como los “miércoles antifanáticos”, en donde se bailaba, se leía poesía y cantaba, además de pronunciarse discursos antirreligiosos y antialcohólicos. De igual forma, participaban activamente en la quema de imágenes y esculturas religiosas, así como, en la demolición de las iglesias, algunas de ellas se reutilizaron como bibliotecas públicas.

Garrido pretendía una reforma de la sociedad en su conjunto, de ahí que la lucha por la reivindicación político-social de la mujer fuera tarea prioritaria. En 1925 se concedió el voto a la cuando este derecho a nivel nacional no fue concedido legalmente hasta 1953. Asimismo, se procuró su capacitación para el buen desempeño de sus labores, tanto domésticas como profesionales. Lo que propició una creciente participación de la mujer tabasqueña en los asuntos públicos, especialmente en lo que a docencia se refiere.

En cuanto a economía, Garrido, se preocupó por buscar, difundir y utilizar las mejores técnicas productivas, así como la adquisición de equipo moderno con el objetivo de mejorar y aumentar la producción. No obstante, no se logró diversificar la producción, por el contrario, se fomentó el monocultivo del plátano roatán, que se convirtió en la base económica fundamental. Garrido recreó las Ligas de Resistencia, ya antes creadas por Felipe Carrillo Puerto² en Yucatán, para organizar a los trabajadores. En un principio se organizaron de acuerdo a la rama de su actividad, pero con el paso del tiempo se fueron perfeccionando. Estas ligas proporcionaban a Garrido la mano de obra necesaria para consolidar su control sobre Tabasco, al mismo tiempo que funcionaron como instrumentos de apoyo en la aplicación de su política anticlerical y de la organización de los “Camisas Rojas”. También se tomaron medidas

para impulsar la ganadería importando ejemplares de razas finas de diversos países, para cruzarlo con el ganado local y mejorarlo.

En materia educativa se empeñó en impartir una educación racionalista a todos los niveles en donde los alumnos recibían una educación científica y apegada a la práctica. Los alumnos aprendían jardinería, agricultura, horticultura y ganadería, carpintería e imprenta. Los educadores de Tabasco se pusieron a la cabeza de la lucha por establecer la educación sexual en todas las escuelas de la nación. La contribución original de Garrido a la educación fue la Escuela al Aire Libre, así como, el otorgamiento de becas para estudios universitarios, tanto en la ciudad de México, como en el extranjero.

¿Pero qué fue lo que le permitió a Tomás Garrido convertirse en un líder legítimo, después de haber sido impuesto?, ¿cómo logró la concentración del poder durante once años?, ¿qué razones provocaron su caída del poder?

Tomás Garrido Canabal, fue sin duda un líder carismático. Sin embargo, su poderío no se ciñe únicamente a su avasalladora personalidad. Garrido se vio favorecido por las condiciones históricas que le rodearon: el aislamiento geográfico del Estado, su escaso fanatismo religioso; sus particularidades socioeconómicas y el proceso de concentración del poder por el que atravesaba el país. Por ello, cuando la Revolución logra crear sus instituciones como medios de control y de poder, así como consolidar el presidencialismo, Garrido pierde su fuerza e importancia.

Gosfilmfond Festival of Archival Films, “Belye Stolby”

Yulia Prokopenko

In 1997 Gosfilmfond of Russia introduced a new initiative, the Festival of Archival Films “Belye Stolby”. Primary uncertainty was quickly relieved when we saw that the event was not only gladly welcomed by film critics, directors and amateurs, but turned out most timely.

Ironically, there are almost as many yearly film festivals in Russia as the number of films made. As a result, festival professional audiences - filmmakers and researchers - often remain “mentally and spiritually hungry”, meanwhile the usual festival “tussovka” does not transform into the sought cultural environment, vital for new creative ideas. All this made us think first of all about the Festival of Films.

Three or four days of our event are stuffed with screenings. All participants are invited to get up at eight thirty, to have breakfast at nine in the morning and to watch films from ten to ten something in the evening. No doubt it is a hard job to see so many films a day, which is why from time to time we let our guests entertain themselves by talking sessions.

Unfortunately, the number of participants is limited by the small capacity

¹ El Estado de Tabasco se localiza en el sureste de México. Limita al norte con el Golfo de México; al sur con el estado de Chiapas y con la República de Guatemala; al este con Campeche y Guatemala y, al oeste con Veracruz. Su extensión territorial constituye el 1.3 % del territorio nacional. La entidad se caracteriza por su abundancia en ríos, lagunas, albuferas, esteros, los cuales constituyen la tercera parte de los recursos hidrográficos del país. En la época de Garrido el estado de Tabasco se encontraba aislado territorialmente por sus selvas, sus pantanos, por sus numerosos lagos y ríos, el único medio de transporte era el fluvial. La única forma de acceder era por medio de ferrocarril hasta el Puerto de Veracruz y de ahí en barco al puerto tabasqueño de Frontera.

² Reformador social yucatanense de quien Garrido recibe una importante influencia ideológica. Carrillo Puerto organiza las Primeras Ligas de Resistencia en Yucatán, organizaciones promotoras de conciencia y participación política, que permitieron mejorar el nivel de vida de los trabajadores, a través de reuniones educativas conocidas como los “lunes rojos”.

Moscow

Festival de films d'archives à Belye Stolby

Depuis 1997, afin de répondre aux besoins des critiques de cinéma, cinéastes et chercheurs, le Gosfilmofond de Russie organise le Festival de films d'archives à Belye Stolby. Pendant trois ou quatre jours, les participants ont l'occasion de visionner des films, du matin au soir, et d'échanger leurs idées. Le lieu et le climat s'y prêtent: d'une part, Belye Stolby est situé à quelques 50km de Moscou et prend avantage de la proximité des archives de Gosfilmofond, source intarissable de documents historiques et chef-d'œuvre du 7ème art, d'autre part, le Festival a lieu au mois de janvier. Les participants passent des longues nuits de l'hiver russe à voir des films et à discuter. Belye Stolby 1999 était consacré à la Nouvelle Vague et à son influence sur le cinéma soviétique. L'autre événement était la célébration du 200ème anniversaire d'Alexandre Pouchkine. L'accent était mis sur l'adaptation de ses œuvres à l'étranger (entre autre, pour le cinéma tchèque et polonais). Cet hommage à Pushkin fut également l'occasion pour Gosfilmofond de lancer un vaste projet comprenant des rétrospectives de films basés sur l'œuvre du poète russe, la production de séries de télévision et la publication d'une filmographie des adaptations cinématographiques.

Convaincus du rôle important que peut jouer la connaissance de l'histoire du cinéma russe moderne dans la création contemporaine, les responsables de Gosfilmofond espèrent susciter l'intérêt des cinéastes accourent chaque année plus nombreux au festival de Belye Stolby 2000.

of the hotel in Belye Stolby. Gosfilmofond is located in a small town, 50km from Moscow city, the town being so small, that it does not provide any public transport. Meanwhile Gosfilmofond facilities are several miles from the railway station.

To increase the number of guests this year, festival organisers even ordered special buses, which circulated every day between Moscow and Belye Stolby. The last bus left for Moscow at about 20.00, which was just a relative comfort, since the guests who used it missed the evening screening. However, those lucky enough to get a room in the hotel were fully rewarded by the opportunity to plunge into the unique "Belye Stolby" atmosphere.

The festival takes place in January, when winter in Russia is at its strongest point. Snowdrifts and frosts are accompanied by the absence of morning or evening twilight. There is only a short light day and a long dark night. The night is so long, that sometimes the film projector light seems to be the only ray in the surrounding darkness. As you see, cold, darkness, remoteness from the capital and density of the program encourage devotion to film screenings and a lot of communication.

The so-called "round tables" allow film critics and journalists to manifest their knowledge and education as well as the fact that some of them have worked out certain personal points of view. Representatives of different TV channels thus have the chance to acquire knowledge they would normally miss and then to impress an audience of many millions. As a result, the small and seemingly local film event does not just nourish film critics and researchers, but also encourages film journalists and culturally educates the broadest audience.

Naturally, every year we try to elaborate a program, which refers to certain historical events, phenomena or movements. For instance, the lion's share of "Belye Stolby - 99" was devoted to the jubilee of the famous "Nouvelle Vague", which started rolling in about 1959, and consequently celebrated its 40th anniversary in 1999. In addition to purely historical reasons, the artistic director of the festival, Vladimir Dmitriev, chose the subject according to some moral considerations. The atmosphere of creative community, the ability and eagerness to help each other and to glorify your comrade's success - all these factors of vital importance are almost missing from the modern Russian film process.

Ironically, this time young film directors were particularly scarce in Belye Stolby. But the best known maÔtres of Soviet - Russian cinema were invited to participate in a discussion on the "Nouvelle Vague" and its impact on Soviet cinema. To make the discussion as informative as possible, the scientific department of Gosfilmofond prepared an impressive booklet with about twenty extended interviews by the best-known Russian filmmakers. Each was asked three questions: 1) when did you see the "nouvelle vague" for the first time, and what was your first impression? 2) did the "nouvelle vague" influence your creative choices? 3) has your attitude to the "nouvelle vague" changed over the

years? Currently, *Iskusstvo kino* ("Film art") magazine is publishing this material in a special issue.

Assuming that modern Russian cinema could greatly benefit from experiencing film history, which Gosfilmofond can offer in a popular festival form, we made it a matter of our special attention to introduce such a subject for "Belye Stolby - 2000", that could attract as many modern film makers (of all generations) as possible.

It goes without saying that Gosfilmofond of Russia could not abstain from the general Russian celebration of Alexander Pushkin's bi-centennial. Moreover, the great Russian poet was one of the first "script writers" for early Russian cinema. Anyone at least casually acquainted with Russian pre-revolution films would immediately notice the limited number of authors and subjects for early film plots. Russian classics were the easiest and the richest source for film librettos. Pushkin's tales, poems and stories had by that time been so naturally implanted in the public consciousness, that every new filmmaker could freely treat them as folk tales.

Nonetheless, even in this respect the "Belye Stolby - 99" organisers managed to demonstrate some originality. Paying tribute to Russian screen classics, we, however, concentrated on Pushkin "seen from abroad". The festival audience had the unique opportunity to compare three versions of "Skazka o rybake i rybke" ("Tale of the Fisherman and the Fish") : the Russian, Czech and Polish ones. The basic idea was to refute the widespread notion, that Alexander Pushkin was only a Russian cultural reality. The festival tribute to the great Russian poet initiated a large Gosfilmofond project, which would comprise TV series (negotiations are under way with the Kultura TV channel), film shows across Russia and publication of a Pushkin film dictionary.

One of the special guests of "Belye Stolby - 99" was Kazuo Yamada from the Japanese International Film Library, who introduced early films by Akira Kurosava, which in 1999 were publicly screened in Russia for the first time. Being in such close proximity to film treasures and quite depressed by the low cultural level of modern Russian TV films, some of the Gosfilmofond researchers could not resist the temptation and tried to produce short compilation films themselves. Gosfilmofond management gladly welcomed this initiative, since we see the promotion of our vast collection as an activity of primary importance.

"Belye Stolby - 99" introduced three short compilations by Natalia Yakovleva and Ivan Tverdovskii devoted to Palestine, the "Titanic" catastrophe and the Paris deluge of 1910. All films were made of unique archival materials, edited and accompanied by music. The festival also showed other documentaries, which used Gosfilmofond film materials.

We certainly understand that the "Belye Stolby" festival of archival films will never be as sparkling and pompous as the Moscow International Film Festival, or KINOTAVR, which is held in Sochi, on the Black Sea coast, with its beaches and hot sun and a lot to do outside festival facilities. But this year's financial support by such solid companies as

Festival de cine en Belye Stolby

Desde 1997, y a pedido de críticos, cineastas e investigadores, el Gosfilmofond de Rusia organiza un Festival de películas de archivos en Belye Stolby.

A 50 kilómetros de Moscú, en pleno invierno ruso, pero a proximidad de los archivos del Gosfilmofond, fuente inagotable de obras maestras del séptimo arte y documentos históricos, los participantes pasan largas noches viendo películas y discutiendo.

Belye Stolby 1999 dedicó un ciclo a la Nouvelle Vague y a su influencia sobre el cine soviético. Otra sección importante fue, en particular, la celebración del 200º aniversario de Pushkin, con especial énfasis sobre las adaptaciones extranjeras de su obra.

Convencidos de la importancia que reviste el conocimiento de la historia del cine para la creación contemporánea, los responsables del Gosfilmofond desean suscitar un mayor interés por este festival y esperan atraer un mayor número de participantes para Belye Stolby 2000.

SBERBANK (Russian Savings Bank - the oldest and largest Russian financial institution), and GAZPROM (one of the richest and largest gas producers in the world), as well as the support and attention on the part of the French Embassy in Russia, Goskino (Russian Ministry of Cinema) and Russian Union of Filmmakers lets us count on a brighter future for our festival of films.

Gosfilmofond of the Russian Federation has always been a never-ending source of inspiration for Russian filmmakers, critics and researchers, it has also always been open to foreign contacts, being a member of FIAF. We hope that our new initiative - the festival of archival films "Belye Stolby" will promote better acquaintance with our collection, which is the third largest in the world, and attract more interest in Russia and its treasures.

Washington

Inventing Entertainment: The Library of Congress Makes Edison Motion Pictures Available on the World Wide Web

Karen C. Lund

"I am experimenting upon an instrument which does for the eye what the phonograph does for the ear." With those words in 1888, Thomas A. Edison formally announced his intent of inventing the motion picture camera in a caveat filed with the Patent Office. In the thirty years following, Edison's name became forever associated with motion picture history through his inventions and the films produced by his company.

The Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division (M/B/RS) of the Library of Congress contains impressive evidence of Edison's entertainment inventions and industries. The division houses motion pictures, cylinder and disc sound recordings, and journals with articles and photographs pertaining to the Edison Companies. A large selection of these items, including 341 films and 81 sound recordings, has been made available on the Library's American Memory web site (as a special presentation entitled "Inventing Entertainment: The Motion Pictures and Sound Recordings of the Edison Companies at the Library of Congress." This site is part of a larger initiative at the Library to digitize many of its holdings and make them accessible via the World Wide Web under the auspices of the National Digital Library. This article focuses on the motion picture part of the web presentation.

Edison's Work with Motion Pictures

Edison's involvement with motion pictures is often traced to his meeting with Eadweard Muybridge at his West Orange laboratory in 1888. Edison viewed Muybridge's Zoopraxiscope, a device which used a circular disc with still photographs of the successive phases of movement around the circumference to recreate the illusion of movement. Although Muybridge hoped to collaborate, Edison decided instead to create his

own motion picture camera, filing a caveat outlining his intention with the Patent Office that year.

The task of inventing the machine fell to Edison's associate, William K. L. Dickson. Dickson initially experimented with a cylinder-based device for recording images, but it proved impractical. Success was achieved with the use of a celluloid strip which was fed horizontally through a machine. Patent applications were made by Edison in 1891 for a motion picture camera, called a Kinetograph, and a Kinetoscope, a motion picture peephole viewer.

Commercial Edison film production began in 1893. That year, a motion picture studio, later dubbed the Black Maria (slang for the studio's resemblance to a police paddy wagon), was opened at Edison's West Orange laboratory complex. Short films were produced there using vaudeville acts of the day. These included well-known performers such as strongman Eugene Sandow, Spanish dancer Carmencita, and acts from Buffalo Bill's Wild West Show, including Annie Oakley and Native American dancers.

The films were viewed in Kinetoscope parlors where the Kinetoscopes were typically placed in a row. The patron would pay one sum to view the entire row of machines. The first Kinetoscope parlor was opened by the Holland Brothers on April 14, 1894, in New York.

The Edison laboratory conducted experiments to synchronize sound to film, and, as a result, in 1895 the Kinetophone was introduced. To operate the new invention, a patron looked through the peephole viewer of a Kinetoscope while listening to a soundtrack piped through ear tubes attached to a phonograph in the cabinet. The device did not offer exact synchronization and ultimately failed to find a market. The film known today as *Dickson Experimental Sound Film* in the Library's collections is one of the few examples still existing of this early foray into sound.

Edison was reluctant to develop a motion picture projector, feeling that more profit was to be made with the peephole viewers. Competition from other projection systems, however, persuaded Edison to market a projector developed by Thomas Armat and Charles Francis Jenkins. It was named the Vitascope and was presented to the world as an Edison invention in April 1896. The Vitascope, along with other projection systems, became a popular attraction in the variety and vaudeville theaters in major cities across the United States. Motion pictures in short time became starring attractions on the vaudeville bill. The Edison Company soon developed its own projector known as the Projectoscope, or Projecting Kinetoscope, in November 1896.

The task of inventing the machine fell to Edison's associate, William K. L. Dickson. Dickson initially experimented with a cylinder-based device for recording images, but it proved impractical. Success was achieved with the use of a celluloid strip which was fed horizontally through a machine. Patent applications were made by Edison in 1891 for a motion picture camera, called a Kinetograph, and a Kinetoscope, a motion picture peephole viewer.

La Library of Congress rend les films d'Edison accessibles sur Internet

En 1888, Thomas A. Edison annonçait officiellement à l'Office Fédéral des Patentes, son intention d'inventer la caméra: "je fais des expérimentations avec un appareil qui fait pour les yeux ce que le phonographe fait pour l'oreille".

La M/BS de la Library of Congress possède d'importantes collections témoignant des inventions et des activités industrielles d'Edison. La Division conserve des films, des enregistrements sur cylindre et sur disque, des publications, des coupures de presse sur les sociétés de Thomas A. Edison.

Une importante sélection de ces éléments, notamment 341 films et 81 enregistrements sonores, sont accessibles sur Internet, dans la section American Memory de la Library of Congress, sous le titre "Inventory Entertainment: the Motion Pictures and Sound Recordings of the Edison Companies at the Library of Congress". Le site est le fruit des activités développées par la Library of Congress sous les auspices de la National Digital Library. Le présent article est consacré au volet cinématographique de la présentation sur le Web.

Les premiers films expérimentaux (1894-1897) proviennent de la Collection Gordon Hendricks. Ils ont été digitalisés et sont visibles sur le site Web. Les films réalisés entre 1897 et 1905 sont documentés par la Paper Print Collection (les "paper prints" étant des tirages photographiques sur papier envoyés à la Library of Congress à des fins de protection de droits). Les productions plus récentes (1905-1926) sont disponibles sur le Web sous forme de films et proviennent de deux collections: la George Kleine Collection et la Edison Laboratory Collection.

L'article conclut en affirmant que "Edison serait probablement heureux d'apprendre que les produits de ses sociétés sont toujours accessibles, dans certains cas, cent ans après avoir été réalisés, à travers le monde sur le World Wide Web".

Commercial Edison film production began in 1893. That year, a motion picture studio, later dubbed the Black Maria (slang for the studio's resemblance to a police paddy wagon), was opened at Edison's West Orange laboratory complex. Short films were produced there using vaudeville acts of the day. These included well-known performers such as strongman Eugene Sandow, Spanish dancer Carmencita, and acts from Buffalo Bill's Wild West Show, including Annie Oakley and Native American dancers.

The films were viewed in Kinetoscope parlors where the Kinetoscopes were typically placed in a row. The patron would pay one sum to view the entire row of machines. The first Kinetoscope parlor was opened by the Holland Brothers on April 14, 1894, in New York.

The Edison laboratory conducted experiments to synchronize sound to film, and, as a result, in 1895 the Kinetophone was introduced. To operate the new invention, a patron looked through the peephole viewer of a Kinetoscope while listening to a soundtrack piped through ear tubes attached to a phonograph in the cabinet. The device did not offer exact synchronization and ultimately failed to find a market. The film known today as *Dickson Experimental Sound Film* in the Library's collections is one of the few examples still existing of this early foray into sound.

Edison was reluctant to develop a motion picture projector, feeling that more profit was to be made with the peephole viewers. Competition from other projection systems, however, persuaded Edison to market a projector developed by Thomas Armat and Charles Francis Jenkins. It was named the Vitascope and was presented to the world as an Edison invention in April 1896. The Vitascope, along with other projection systems, became a popular attraction in the variety and vaudeville theaters in major cities across the United States. Motion pictures in short time became starring attractions on the vaudeville bill. The Edison Company soon developed its own projector known as the Projectoscope, or Projecting Kinetoscope, in November 1896.

Although many of the films made for the projection system continued to be of vaudeville-type acts, filmmaking now occasionally left the confines of the studio to encompass scenes of New York City. Herald Square is the first such Edison film. It was not long before the cameramen went further afield to locations such as Niagara Falls in their search for entertaining film subjects.

The early films produced by the Edison Company were mostly actuality films—motion pictures taken of everyday life and events as they occurred. The company catalog contained scenes of vaudeville performers, notable persons, railway trains, scenic places, foreign views, fire and police workers, military exercises, naval scenes, expositions, parades, and sporting events. However, comic skits and films relying on trick effects to achieve "magical" results in the style of French filmmaker Georges Méliès were also popular.

Filmmaking activities at the Edison Company soon expanded to include scenes from around the world, such as the American West, Europe, and

Asia. Cameras were also sent to Cuba to film incidents of the Spanish-American War in 1898, and viewers flocked into theaters to see scenes related to the conflict. Although troops were filmed in Cuba, actual battle scenes were not filmed. Instead, reenactments of key engagements were filmed in New Jersey using the National Guard troops for the most part.

By 1900, however, the novelty of the moving image had faded, and vaudeville theaters put fewer films on their programs. To face this challenge, the company created more story films. Edison films such as *Jack and the Beanstalk* (1902) and *The Great Train Robbery* (1903), both directed by Edwin S. Porter, pointed to the creative potential that motion pictures could have. Storefront theaters, dubbed nickelodeons, began appearing in 1905 as a showcase for these story films. Films were shown all day which allowed viewers to stop in to see a film almost anytime, unlike the variety theaters. Larger theaters began to be built by the end of 1907 at the same time that many filmmakers, including Edison, began making longer, feature films.

Throughout the history of his motion picture company, Thomas Edison was frequently involved in litigation over patent claims. Suing the competition for patent infringement was a way of protecting his inventions and profits and a way to eliminate competition. The establishment of the Motion Picture Patents Company in 1908, spearheaded by Edison and known as the "Trust," effectively formed a monopoly on the American film market for Edison and his allies.

This monopoly could not hide the fact, however, that Edison motion pictures were not keeping pace with the quality of competitors' films in terms of the advances made in film narration. The company tried to improve its image by releasing wholesome and educational films, but this did not rescue the company's flagging sales.

In 1913, another attempt to unite moving images with sound was made with the introduction of the Kinetophone. The system proved difficult to operate and was, therefore, unsuccessful. An antimonopoly ruling delivered against the Trust in October 1915 was another blow to Edison's film business, and by 1918, Edison ended his involvement in the motion picture field.

Edison Films at the Library of Congress

Some of the earliest experimental films which Dickson produced are available in the Gordon Hendricks Collection at the Library. Those that have been digitized and made available on the Library's web site include untitled films known as *[Dickson Greeting]*, *[Newark Athlete]*, and *[Men Boxing]*, all produced in 1891. (The bracketed titles indicate that it is a name the Library has assigned to the item.) Indeed, most of the films on the web site made from 1891 to 1896 are from the Hendricks Collection. Hendricks, the author of several books on film history including *The Edison Motion Picture Myth*, amassed an impressive collection of motion pictures and related materials which he donated to the Smithsonian Institution's National Museum of American History.

La Library of Congress muestra las cintas de Edison por Internet

En 1888, Thomas A. Edison anunciaba oficialmente a la Oficina Federal de Patentes su intención de inventar una cámara cinematográfica en estos términos: "estoy experimentando un aparato que hace para los ojos lo que el fonógrafo hace para el oído".

La Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division de la Library of Congress (la M/B/RS de la LC) conserva importantes colecciones de objetos que ilustran las invenciones y actividades industriales de Edison. La M/B/RS conserva películas, grabaciones sobre cilindros y discos, publicaciones, recortes de publicaciones y artículos sobre las sociedades de Thomas A. Edison. Una selección importante de estos materiales, y en especial 341 cintas y 81 grabaciones sonoras, se encuentran accesibles en Internet, en la sección « American Memory, » bajo el título "Inventory Entertainment: the Motion Pictures and Sound Recordings of the Edison Companies at the Library of Congress". Este sitio es el fruto de las actividades desarrolladas por la LC bajo los auspicios de la National Digital Library. El presente artículo describe la sección cinematográfica mostrada en la página web.

Las primeras cintas experimentales (1894-1897) provienen de la Collection Gordon Hendricks y se pueden visualizar. Las películas realizadas entre 1897 y 1905 se encuentran documentadas por medio de la Paper Print Collection (los "paper prints" eran copias fotográficas enviadas a la LC con fines de protección de los derechos). Las producciones más recientes (1905-1926) son accesibles en el Web y provienen de dos colecciones: la George Kleine Collection y la Edison Laboratory Collection.

<http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edhome.html>

Unable to store the motion pictures, the Smithsonian gave the material, which encompasses some of the earliest motion pictures ever made, to the Library of Congress in 1989.

The Hendricks Collection also contains many of the early films of vaudeville acts, which are also available on the web site, including acts mentioned previously such as strongman Eugene Sandow and dancer Carmencita.

The Edison films which the Library has from the years 1897 to 1905 are largely from the Paper Print Collection. The very existence of many of these films today is due to the way Edison copyrighted his films. Registrations of films were sent to the Library in the form of positive image paper photographs, often in the shape of rolls. These "paper prints," along with those received from other companies, accumulated to form the collection known today as the Paper Print Collection. The first ones were deposited by W. K. L. Dickson in August 1893 as still photographs, not rolls, but have been lost over the years. Patrick Loughney, head of the moving image section at the Library, has deduced from his studies into the Paper Print Collection that this missing film was most probably *Carmencita*. The earliest copyrighted Paper Print film that still survives is *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze, January 7, 1894*, which records Fred Ott, an Edison employee, sneezing comically for the camera. (The Library's web site features both an image of the original copyright deposit—a card with individual shots lined up in succession—and a moving version of the film.)

From October 1896 onward, the company began to regularly send copyright deposits for its films to the Library. This was partly in an effort to protect their films from being imitated, since many film companies at this time frequently copied each other's films. It should be noted, however, that for the period from October 1896 to August 1897, the Edison Company did not send in Paper Prints for copyright deposit, but rather pieces of nitrate film. Thereafter, the company submitted Paper Prints of complete films until 1905. After this, Edison only submitted a few images from the films until 1911 when it abandoned the practice of Paper Prints.

In the 1950s and 60s, Kemp Niver restored many of the Paper Prints to 16mm, working for the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. The Paper Prints had to be re-photographed a frame at a time in order to turn them into films again. For the online web presentation, 35mm prints of the Paper Print films have been used, many of them recently made by the M/B/RS Motion Picture Conservation Center laboratory in Dayton, Ohio. (Many of the prints used for the online presentation were screened at a presentation of pre-1900 Edison films at the 1997 Pordenone Silent Film Festival.) The 35mm copies made by the laboratory present a substantial improvement in quality over the 16mm prints made during the 1950s and 60s, revealing added pictorial details that were heretofore difficult to see.

The later Edison films featured on the web site come from two

collections, the George Kleine Collection and the Edison Laboratory Collection. Kleine was an important distributor of films, especially of foreign films; his collection consists of films made from 1898 to 1926. The Kleine Collection fills an important gap in the Library's Edison materials because it covers the years when films were submitted on nitrate stock for copyright, and thus, were not kept by the Library. The Edison films used on the web site from the Kleine Collection were made during the 1910s and include early documentaries (*Down the Old Potomac* and *Gold and Diamond Mines of South Africa*, both made in 1917), comedies (*The Good Sport*, 1918) and early animation (*R.F.D. 10,000 B.C.*, 1917).

The Edison Laboratory Collection was donated by the Edison National Historic Site to the Library of Congress. Although not fully processed, the collection contains unique items, such as advertising films made to promote the Edison business cylinder phonograph (*The Stenographer's Friend*, 1910) and the disc phonograph (*The Voice of the Violin*, 1915). A film about Thomas Edison made by the General Electric Company was also part of this varied collection and is included on the web site (*A Day with Thomas A. Edison*, 1922).

On the Library's web site, 341 Edison films are available including such genres as actuality, advertising, animation, early documentary, drama, adventure, trick, humorous, and reenactment motion pictures. Chronological as well as alphabetical listings of the films are on the site along with brief essays on the history of Edison's motion picture inventions and films. Each motion picture on the site has its own catalog record offering detailed bibliographic information about the film, and from here one can choose to play a film using either MPEG or Quicktime formats.

Additional materials dealing with Edison are also available. The site is illustrated with photographs of Edison motion picture cameras, advertisements from film journals of the day, and captured frames from the films themselves. Interviews conducted with Thomas Edison by two journals, *Nickelodeon* and *Edison Diamond Points* (the journal for the Edison Diamond Disc), have also been scanned and appear in their entirety.

In August 1910, Edison predicted accurately the future possibilities of the motion picture in *The Nickelodeon*, saying that films to come would include sound and color. He extolled the educational possibilities of the motion picture, saying, "Geography, history, literature, botany, surgery, and even chemistry can be taught much more entertainingly, authentically and convincingly by [films] aid than is now possible with present methods. What child would not readily absorb a lasting impression of the people of India, for instance, and their customs through the visualization of scenes in that country? Information conveyed in that manner would be retained in memory, where days and weeks of dry reading would fail of accomplishment." Edison would probably be pleased to know that the products of his companies are still accessible, in some cases one hundred years after they were made, to

Note:

Several excellent studies of Edison's involvement with motion pictures have been written, most notably the recent efforts by historian Charles Musser, including *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* and *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*, to which this article is indebted. Patrick G. Loughney's *A Descriptive Analysis of the Library of Congress Paper Print Collection and Related Copyright Materials* has been extremely useful in detailing the history of the Paper Prints.

audiences around the world via the World Wide Web. The influence of Edison's entertainment inventions remains with us still, in no small part due to the collections existing at the Library of Congress.

FIAF 56th Congress, London 2000

Clyde Jeavons

The 56th Annual Congress of FIAF - the Millennial Congress - will take place in London from 3 to 10 June 2000 under the aegis of the National Film and Television Archive (NFTVA) of the British Film Institute (BFI), in collaboration with the Film and Video Archive of the Imperial War Museum (IWM).

June is one of the best months to visit London, with a good chance of fine weather and the tourist season not yet at its height, although we don't know yet what impact the Millennium festivities will have. It is easy to get around, especially on the Underground system, and its cultural and culinary opportunities are fairly limitless. It is, however, an expensive city, and we shall endeavour to give the best advice possible on how to keep costs down, especially when eating out.

Venue

The symposia, workshop and General Assembly will take place in the main auditorium of the BFI's National Film Theatre (NFT1) on the South Bank, near Waterloo, which also houses the Museum of the Moving Image (MOMI). The NFT has full facilities for film, video and slide projection, translation, catering and office needs, and smaller meetings can also be arranged on the premises. We shall also try to hold at least one evening reception in the Museum itself.

Translation into English and French and/or Spanish will be provided at the General Assembly, symposia and workshop.

Symposia and Special Events

The main symposium, scheduled over two days, is called *The Last Nitrate Picture Show* and will be a celebration of nitrate cellulose in all its aspects: its history, technology, chemistry and archaeology; its rescue, conservation and restoration; its impact on the art of cinema; and the role it has played in the evolution of film archives. It will be copiously illustrated with screened examples (the NFT is licensed to show nitrate), presented by expert speakers, and complemented at the evening



56ème Congrès de la FIAF à Londres en 2000

Le congrès du millénaire sera organisé à Londres, du 3 au 10 juin, par la National Film and Television Archive du British Film Institute, en collaboration avec la Film and Video Archive of the Imperial War Museum.

L'Assemblée Générale, les symposia et les ateliers seront traduits simultanément en français et en espagnol. Le symposium principal qui durera deux jours, sous le titre The Last Nitrate Picture Show, a pour sujet tous les aspects du nitrate de cellulose: l'histoire, la technologie, la chimie, l'archéologie, son impact sur l'art du cinéma, et le rôle qu'il a joué dans l'évolution des archives du film. Ce thème sera présenté par des spécialistes et illustré par des exemples à l'écran. Des films en relation avec le thème seront projetés en soirée (Cinema Paradiso, La valigia dei sogni, The Love Test, Raging Bull, etc.). Le projet de publication du livre du nitrate, comprenant une bibliographie et une filmographie complètes lancé par Roger Smither, reste ouvert à toute contribution.

screenings in the NFT and Museum Cinema by films linked to the theme of nitrate and film archiving (*Cinema Paradiso*, *La Valigia dei sogni*, *The Love Test*, *Raging Bull*, etc.). We hope also to publish an accompanying book or dossier telling the whole story of nitrate, including a full filmography and bibliography, and its editor, Roger Smither, remains anxious to receive contributions, anecdotes and ideas from FIAF members.

The second symposium, *The Archive of the Future*, will be a half-day glimpse into the crystal ball to try to predict the techno-cultural future of moving-image archives: what will they become and what will they look like in the 21st Century?

Also planned is a half-day workshop on Special Collections - their purpose, management and documentation - led by Janet McBain of the Scottish Film Archive.

In addition, to mark the end of the 20th Century, we invite all FIAF's archives to suggest and supply from their collections at least one moving image "moment" of their choice - an extraordinary or iconic (but actual) event of one or two minutes' duration captured on film with which to symbolise their country's history in the film era (they can be on nitrate!). We will show these surprises as "punctuation" through the Congress week as opportunities occur.

We shall launch the 56th Annual Congress on Saturday, 3 June, with a gala presentation of a new and definitive restoration of Abel Gance's *Napoleon*, complete with authentic tinted-and-toned scenes and accompanied by a full orchestra playing an updated version of Carl Davis' celebrated score. This will be screened during the afternoon and evening of 3 June at the Royal Festival Hall, with the Opening Reception of the Congress taking place in the extended intermission.

Visits will include a tour of the NFTVA's J Paul Getty Conservation Centre at Berkhamsted, 35 miles from London (ending with an evening barbecue); and - at the invitation of the Imperial War Museum and the Scottish Film Archive - a reception at the IWM in Lambeth, with an opportunity to tour the refurbished Museum and its film and video installations. For those who plan to stay through Saturday, 10 June, we hope to arrange an optional river trip on the Thames to Kew Gardens with suitable refreshments on board. And for anyone extending their trip, there is an open invitation from the recognised regional film archives in the UK to pay them a visit.

Le deuxième symposium, The Archive of the Future, sur l'avenir des archives du film, durera une demi journée. Les archives affiliées à la FIAF sont invitées à sélectionner, dans leur collection, un "moment cinématographique" d'une durée d'une ou deux minutes qui pourrait symboliser l'histoire du cinéma de leur pays. Une restauration définitive de Napoléon d'Abel Gance sera projetée pour la soirée d'ouverture.

56° Congreso de la FIAF en Londres 2000

El último congreso del milenio se llevará a cabo en Londres, del 3 al 10 de junio, y será organizado por el National Film and Television Archive del British Film Institute, en colaboración con el Film and Video Archive del Imperial War Museum.

La Asamblea General, los simposios y los talleres serán traducidos simultáneamente al francés y al español. El simposio principal, intitulado The Last Nitrate Picture Show, abordará durante dos días todos los aspectos del nitrato de celulosa: su historia, tecnología, química, arqueología, impacto sobre el arte cinematográfico, y papel que desempeñó en la evolución de los archivos de cine. El tema será presentado por especialistas en la materia, e ilustrado con proyecciones. Por las noches, se programarán películas vinculadas con el tema (Cinema Paradiso, La valigia dei sogni, The Love Test, Raging Bull, etc.). El proyecto del libro del nitrato a cargo de Roger Smither se encuentra en vías de realización y sigue abierto a toda contribución.

El segundo simposio abordará, durante una media jornada, el futuro de los archivos cinematográficos, bajo el título de The Archive of the Future. Por otra parte, los afiliados de la FIAF quedan invitados a presentar un "momento de cine" de uno o dos minutos de duración, seleccionado en sus colecciones, que simbolice la historia del cine de su país. La restauración reciente del Napoleón de Abel Gance será proyectada en la función de apertura.

Opening Speech of the 4th Annual SEAPAVAA* Conference, Kuala Lumpur, April 1999

Ray Edmondson

Honourable Minister Y.B. Dato' Sri Sabbaruddin Chik, Dato' Habibah Zon, Colleagues, Ladies and Gentlemen, Selamat Sejahtera. It is good to be here, and on behalf of SEAPAVAA I would like to thank you for your welcome. We have a very full week ahead of us and we approach it with some zest!

While we are here in Kuala Lumpur we are looking forward to seeing something of Malaysia's capital city. We are also looking forward to the opportunity of visiting the various institutions which collaborate in the preservation of Malaysia's audio-visual heritage. We will have the chance to gain some insight into the film and television history of our host country. All of these are vital elements of the conference week, especially for visitors. Opening such a window on the host country is fundamental to understanding, and particularly pertinent to the conference theme.

The theme of our conference is "Audio-visual archiving in the new millennium - working together to preserve our heritage". We are looking ahead to the challenges that face us not only today but tomorrow - and, significantly, we see them in the context of working together - not separately. Let me reflect briefly on this theme.

The twentieth century has been characterised by the dominance of the audio-visual media - recorded sound, film, radio, television, video - in its various forms. The twenty first Century - the first of the new millennium - will see the dominance of digital technology, as images and sounds are increasingly created and delivered over the multimedia superhighway, in its many forms. We are all adapting to this, and I observe that our host country, Malaysia, is among the global leaders in preparing for this new technological era. The Internet is already a crucial communication and delivery tool for audio-visual archives; it offers great potential for making collections more accessible; on the other hand, it poses enormous preservation challenges of an entirely new kind.

As we are drawn ever closer together in a world defined by a complex web of fibre optics we are confronted by our interdependency - our need to work together, to co-operate. This has been part of the rationale and the spirit of SEAPAVAA since it began: discovering how, by working collectively, we can achieve far more than we could ever accomplish separately. It brings us to share our skills, facilities, ideas and knowledge; it encourages us to gain a familiarity with each others' institutions and to learn with an open mind from the different methods and approaches that we have each evolved separately. It applies to us as individual professionals, just as it applies to all of our institutions - large or small. During this week we are going to analyse some of those co-operative accomplishments: and we are going to look into the future to see how we can grow further in developing shared solutions to the huge tasks we are confronted with.

We cannot be complacent: we know how large the job is, and how slim are the resources. We know the financial difficulties which presently confront our region. But on the eve of the new millennium we can draw on a fundamental value of our profession: we can take a long view of the future, and build accordingly. I have a view that the audio-visual heritage of our region - from Vietnam to New Zealand, from Indonesia to Samoa - will, in the new century, become familiar to the world; and it is we, in our scattered archives, linked not only by fibre optics but by a spirit of common cause, who will achieve this. What seems impossible today will prove possible tomorrow.

We are delighted, indeed a little overwhelmed, to be meeting in this magnificent complex which honours one of the great figures of Malaysian history. I hope we can approach our conference, too, with a sense and perspective of history - both past and future.

Honourable Minister, on behalf of SEAPAVAA I would like to thank you for officiating at the opening of this conference: we are honoured by your involvement. Through you, I would also like to thank the Government of Malaysia and the National Archives of Malaysia for hosting this conference, for making such excellent arrangements for the week's activities. We are confident that it will be a memorable week for our Association, and for the progress of audio-visual archiving both in Malaysia and across the region. *Terima Kasih.*

Discours prononcé par Ray Edmondson lors de l'ouverture de la 4ème Conférence et Assemblée Générale de l'Association des Archives Audiovisuelles du Sud-Est Asiatique et du Pacifique (SEAPVAA), qui ont eu lieu à Kouala Loumpour, Malaisie, du 19 au 26 avril 1999. Thème général de la 4ème Conférence: "L'archivage de l'audiovisuel au nouveau millénaire - Travailler ensemble pour préserver notre héritage".

Discurso pronunciado por Ray Edmondson, Presidente de la Asociación de archivos audiovisuales del Sudeste asiático y del Pacífico (SEAPAVAA), con motivo de la inauguración de la 4a Conferencia y Asamblea general, que se llevaron a cabo en Kuala-Lumpur, Malasia, del 19 al 26 de abril 1999.

Tema general de la 4a Conferencia: "Los archivos audiovisuales en el nuevo milenio - Trabajar juntos para conservar nuestro acervo".

* South East Asia/Pacific AudioVisual Archive Association



Ray Edmondson at the SEAPAVAA opening ceremony
Photos: Morten Jacobsen



AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950

Ken Wlaschin

The *AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950*, the latest volume in the American Film Institute's series of definitive reference books that document the history of American motion pictures, will be published in April 1999.

The 1940s volume includes entries for 4,316 films documented in two large volumes of text and one large index volume. It is the largest ever written by the AFI and has been researched for many years. The three-volume set will be published by the University of California Press.

Principal research began in 1993 though a core title database had been compiled in 1991. The Catalog, a division of AFI's National Center for Film and Video Preservation in Los Angeles, has a staff of eleven persons under the direction of Executive Editor Patricia King Hanson.

Assignments are divided by studio to enable staff members to become familiar with the production and personnel of each company. Independent films are divided chronologically.

The primary source of filmographic documentation was the film itself and more than 93% of the films were viewed. Credits and plot information for the other 7% were derived from cutting continuity or studio records, copyright records, censorship records, reviews and news items. Contemporary and modern sources were studied to obtain the best possible credits and information.

There are many sources of filmographic information available in book and electronic form but the *AFI Catalog* is the only project to systematically document the entire output of American film production. This systematic approach not only enables historians and scholars to have a document of record for American films, but is a benchmark for American film preservation. AFI's film catalogs are used by archives all over the world to identify films without titles from all periods and have become a major preservation tool.

The project, which began in the late 1960s, has previously published volumes documenting the first era of film production, *Film Beginnings, 1893-1910*, plus feature film volumes covering the decades of the 1910s, 1920s, 1930s and 1960s; *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*, which covered 2,464 films dealing with the ethnic-American experience, was published in 1997.

The AFI staff is now working on the next *AFI Catalog* covering feature-film production from 1951-1960.

The project has received primary funding through grants from the National Endowment for the Humanities. Additional funding was

provided by the Ahmanson Foundation, the Kenneth T. and Eileen L. Norris Foundation and the contributions of hundreds of AFI members.

General Background on the American Cinema in the 1940s

The AFI Catalog of Motion Pictures Produced in the United States project, the *AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950* documents films released between January 1, 1941 and December 31, 1950, one of the most significant periods of American history. The decade began with the country on the brink of war and ended as great changes in culture and society had enveloped the nation. The world had moved from World War II into a Cold War and vestiges of present society were starting to take shape. Within the motion picture community, significant changes were also emerging. No longer secure in the large audience that regularly went to the movies in the 1930s, by the end of the 1940s, an uncertain future was precipitated by three significant changes: the forced breakup of the studio-owned theater chains, the rise of television and the Hollywood blacklist.

The rich filmographic heritage of American motion pictures mirrored changes in society. Early war preparedness films such as *A Yank in the R.A.F.* and *Mrs. Miniver* gave way to films such as *The Fighting Seabees* and *Bataan* as Americans went into battle, followed by post-war adjustment films such as *The Best Years of Our Lives* and *Pride of the Marines*. In the late 1940s, many films took on a darker tone, becoming part of what French critics later dubbed *film noir*. Yet, at the same time, there was a rise in social consciousness films such as *Bright Victory* and *Gentleman's Agreement*. And, of course, even during the darkest periods of World War II and post-war problems, Hollywood still produced delightful comedies and musicals like *The Miracle of Morgan's Creek* and *Meet Me in St. Louis*.

Changes and refinements in filmmaking techniques were also evident in the decade. Common cinematic devices such as flashbacks were very prominent. A number of popular films utilized the device to dramatic, and often extreme lengths. Films such as *Passage to Marseille*, *A Woman's Face*, and *The Locket* are three such films.

New narrative techniques such as those employed by Orson Welles in *Citizen Kane* also became popular, as were new techniques in lighting. A new brand of realism, and naturalness was also evident in films. Simultaneous to this, however, Technicolor, shown to great effect in musicals such as *Meet Me in St. Louis*, became much more prominent and widespread.

Statistics on the AFI Catalog of Feature Films, 1941-1950

4,316 film titles are documented on 2,876 pages. The 8-1/2 x 11 inch pages are divided into two volumes.

The Catalog is being published by the University of California Press, in April 1999. The cost of the 3-volume set is \$250.

The 1,362 page index volume consists of 9 separate indexes:

El catálogo del AFI 1941-1950

El catálogo de películas del American Film Institute, 1941-1950, fué editado recientemente. Esta importante obra de referencia documenta 4.316 películas del periodo considerado. Comporta dos volúmenes de textos y uno con los índices. El índice (1.362 páginas) está dividido en nueve secciones : cronología, nombres, razones sociales, tema, género, series, lugares, autores musicales, autores literarios y dramáticos. Los tres libros fueron editados por la University of California Press. La investigación comenzó en 1993, coordinada por Patricia King Hanson, sobre una base de datos iniciada en 1991. La fuente primaria de documentación fue la película misma (93% de las películas fueron visualizadas a tal efecto). El 7% restante fué documentado a partir de archivos de los estudios, de registros de copyrights y de censura, de artículos de prensa, etc. El personal del AFI ya se encuentra abocado a la edición del próximo AFI Catalogue que abarcará el periodo 1951-1960.

Le Catalogue AFI 1941-1950

Le catalogue de films de fiction de la période 1941-1950 de l'American Film Institute est sorti récemment. La documentation qu'il contient (4.316 films) en fait un ouvrage de référence indispensable. Il comporte deux volumes de textes et un index. Le volume des index (1.362 pages) comprend neuf sections : chronologie, noms, raisons sociales, sujet, genre, séries, lieux, auteurs musicaux, auteurs littéraires et scénaristes. Les trois livres sont édités par l'University of California Press. La recherche, coordonnée par Patricia King Hanson, commença en 1993 à partir d'une base de données établie en 1991. La source principale de documentation provient des films eux-mêmes. 93% des films ont été visionnés et 7% furent documentés à partir des archives des studios, des registres de copyright et de censure, de coupures de presse, etc. Le personnel de l'AFI travaille déjà sur le prochain Catalogue AFI, qui couvrira la période 1951-1960.

Chronological, Personal Name; Corporate Name; Subject; Genre; Series; Geographic; Songwriter and Composer; and Literary and Dramatic.

4,032 films were viewed for the project.

242,015 Personal Name entries were indexed

The person with the largest number of credits is M-G-M art director Cedric Gibbons, who had 325 credits. The actor with the largest number of credits is character actor Emmett Vogan, who appeared in 221 films in the 1940s.

85,578 Subject terms were indexed.

Prominent Names, Genres and Films in Catalog

Popular directors of the era included: Alfred Hitchcock, William Wyler, Joseph L. Mankiewicz, Stanley Kramer, Preston Sturges, George Cukor, Frank Capra, Howard Hawks, John Ford, John Huston, Michael Curtiz, Billy Wilder, Leo McCarey, Otto Preminger, George Stevens, Ernst Lubitsch, Henry King, Mervyn LeRoy, Sam Wood, Orson Welles and Fred Zinnemann.

Popular actors of the era included: Gary Cooper, Clark Gable, Ronald Colman, Gregory Peck, Spencer Tracy, Van Johnson, Gene Kelly, Fred Astaire, Bob Hope, Bing Crosby, James Stewart, Fred McMurray, Cary Grant, Humphrey Bogart, John Wayne, Joel McCrea, Randolph Scott, James Cagney, Tyrone Power, Don Ameche, William Holden, Robert Mitchum, Kirk Douglas, Glen Ford, Melvyn Douglas, Fredric March, Walter Pidgeon, Robert Young, Roy Rogers, Gene Autry, John Garfield, David Niven, William Powell, Dick Powell, Red Skelton, Frank Sinatra, Joseph Cotton

Popular actresses of the era included: Katharine Hepburn, Irene Dunne, Loretta Young, Ginger Rogers, Maureen O'Hara, Bette Davis, Olivia de Havilland, Myrna Loy, Joan Crawford, Hedy Lamarr, Lana Turner, June Allyson, Dorothy Lamour, Veronica Lake, Esther Williams, Jennifer Jones, Gene Tierney, Alice Faye, Bette Grable, Rita Hayworth, Claudette Colbert, Barbara Stanwyck, Jane Wyman, Ingrid Bergman, Susan Hayward, Dorothy McGuire, Rosalind Russell, Greer Garson, Joan Fontaine, Gene Arthur, Laraine Day, Ruth Hussey, Marsha Hunt, Doris Day

Representative Film Genres and Titles

War films: *Thirty Seconds Over Tokyo, Bataan, Wake Island, The Fighting Seabees, A Guy Named Joe, The Sands of Iwo Jima, A Walk in the Sun, The Story of G.I. Joe, Action in the North Atlantic, Twelve O'Clock High*

War films about life on the homefront: *Since You Went Away, Tender Comrades, The More the Merrier, Mrs. Miniver, Hail the Conquering Hero*

Post-war life and post-war adjustment films: *The Best Years of Our Lives, Pride of the Marines, The Men, Bright Victory, Home of the Brave, Till the End of Time, It Happened on 5th Avenue*

Musicals: *Yankee Doodle Dandy, Holiday Inn, Meet Me in St. Louis, The Pirate, Easter Parade, The Gang's All here, The Dolly Sisters, The Harvey Girls, State Fair, Mother Wore Tights, On the Town, Talk Me Out to the Ballgame*

Comedies, and comedy-dramas: *It's a Wonderful Life*, *Buck Privates*, *Road to Morocco*, *Caught in the Draft*, *The Miracle of Morgan's Creek*, *Hail the Conquering Hero*, *It's in the Bag*, *To Be or Not to Be*, *Life with Father*, *Woman of the Year*, *Adam's Rib*, *Born Yesterday*, *Heaven Can Wait*, *Miracle on 34th Street*, *The Bells of St. Mary's*, *Gong My Way*

Social consciousness films: *Gentleman's Agreement*, *Pinky*, *Intruder in the Dust*, *The Boy With Green Hair*, *The Lost Weekend*, *The Ox-Bow Incident*, *The Snake Pit*

Westerns: *Fort Apache*, *Billy the Kid*, *The Outlaw*, *Three Godfathers*, *Red River*, *Mule Train*, *Don't Fence Me In*, *The Gunslinger*

Dramas, mysteries, biographies & film noir: *Citizen Kane*, *Treasure of the Sierra Madre*, *Casablanca*, *Sergeant York*, *The Maltese Falcon*, *The Song of Bernadette*, *The Yearling*, *Watch on the Rhine*, *The Heiress*, *Double Indemnity*, *Out of the Past*, *Mildred Pierce*, *Madame Curie*, *For Whom the Bell Tolls*, *Random Harvest*, *Pride of the Yankees*, *King's Row*, *Talk of the Town*, *All About Eve*, *A Letter to Three Wives*, *How Green Was My Valley*

A Reply to Gillian Anderson

Stephen Bottomore

This text has been sent by Stephen Bottomore as a reply to the article *Preserving our Film Heritage or Making Mongrels? The Presentation of Early (Not Silent) Films* published in *Journal of Film Preservation* #57, in December 1998.

I was glad to read Gillian Anderson's views on the aesthetics of original versus modern scores for silent films, as I substantially agree with the thrust of her argument. Clearly many modern scores for silent films are more elaborate ('sculpted to every second of the image', as she puts it) than those of the time. We owe a debt of gratitude to Ms Anderson who has the musical expertise (rare in film historians) to demonstrate this difference. If we want an authentic experience when viewing silent films we should indeed question this overegging of the pudding.

However, I must take issue with Gillian Anderson on a couple of points. Firstly, while it is true that Gorky (not Gogol) was puzzled and disturbed by the lack of sound in the Lumière films which he viewed in 1896, it is not certain that there was no musical accompaniment. The entertainment venue of Aumont's might well have offered incidental music. Gorky simply noticed that the images lacked the sound effects and voices that one would expect of the scenes in real life.

More importantly I would like to challenge Ms Anderson's suggestion that we should call silent films 'early films'. This simply will not do. The term 'early film' has come to refer to approximately the first 20 years of cinema, that is from about 1895 to 1915 (with a possible extension to

Réponse de Stephen Bottomore à Gillian Anderson

Suite à l'article paru dans le *Journal of Film Preservation* N° 57, déc. 1998, Stephen Bottomore remercie Gillian Anderson de son engagement dans la polémique sur l'utilisation des partitions originales pour les films muets et de relancer ainsi le débat sur le caractère silencieux - ou non - des séances des films Lumière et sur l'utilisation, selon lui, discutable des termes "films muets" et "films des premiers temps" par Madame Gillian Anderson.

Respuesta de Stephen Bottomore a Gillian Anderson

En respuesta al artículo publicado en el *Journal of Film Preservation* N° 57, Dic. 1998, Stephen Bottomore agradece a Gillian Anderson por su defensa de la utilización de partituras originales para películas mudas, y reanudar de esta manera un antiguo debate sobre el carácter silente - o no - de las presentaciones de las películas Lumière y sobre la utilización discutible, según él, de los términos "películas mudas" y "películas de los primeros tiempos" por la Sra. Gillian Anderson.

1920). 'Silent film' by contrast, has come to mean the period of cinema up to the late 1920s when synchronised sound was widely introduced. Everyone knows that silent films often had a live sound accompaniment, but everyone also knows that the film itself had no soundtrack running along its edge. Hence the term 'silent film'. Clear, simple, well-accepted and self-explanatory. 'When I use a word...it means just what I choose it to mean - neither more nor less,' said Humpty Dumpty, adding that, 'adjectives you can do anything with'. Well, that way lies the Looking-Glass world, and it is not a world we should enter. No-one should start mucking about with the adjectives silent or early, because we all know what the terms early film and silent film mean. Let us argue about more important issues in film history, such as Ms Anderson's interesting views on scores. Not about the meanings of words.

Errata in *Journal of Film Preservation* #57

There were several editorial errors in the *Journal of Film Preservation* #57. Please note the following errata and accept our apologies.

1. 'The FIAF Nitrate Book - A Progress Report and an Appeal'

The discoveries concerning Murnau's 'Faust' mentioned on page 47 of JFP #57 were actually made by Martin Koerber, although they are erroneously credited to Martin Loiperdinger in the article. Despite being noted during the preparation of the publication, this error still slipped through the final proofreading process. Apologies are extended to both Martins for the mistake, and for any embarrassment it may have caused them.

The cover photograph (of Anna May Wong and Sessue Hayakawa) in the same issue is from Roger Smither's private collection, not from the Imperial War Museum.

2. 'The Story of the Century! An International Newsfilm Conference'

The review of the above publication, which appeared anonymously on pages 51-54 of JFP #57, was written by Iola Baines, Director of the Wales Film and Television Archive, Aberystwyth. The name of the author has however been mentioned on the back-cover.

3. On the back-cover, Hillel Tryster appears as being Deputy Director and Researcher of the Steven Spielberg Jewish Film Archive. This refers of course to the Steven Spielberg Jewish Film Archive.

In addition to the traditional section devoted to selected - and commented - bibliography, we publish this section, which includes the list of books received at the Brussels Secretariat.

En complément de la traditionnelle section consacrée à la bibliographie choisie et commentée, nous publions cette sous-section contenant la liste des ouvrages reçus au Secrétariat de Bruxelles.

Completando la tradicional sección dedicada a una selección bibliográfica comentada, publicamos en esta sub-sección la lista de libros recibidos en el Secretariado de Bruselas.

Books / Livres / Libros

Catalogue of the exhibition organised by the Hong Kong Film Archive and presented by the Provisional Urban Council, *The Making of Martial Arts Films, as Told by Filmmakers and Stars*, Hong Kong, March - April 1999, 97 p., ill., ISBN: 962-8050-06-0

Collective publication of the Cinémathèque Royale de Belgique: *Belgian Cinema, Le cinéma belge, de Belgische Film, Filmographie du cinéma belge, 1896-1996*, coordination by Marianne Thys, texts by R. Michelems, J. Aubenas, L. Joris, R. Stallaerts, G. Convents, M. Apers, P. Frans, A. Joassin, D. Dufour, P. Geens, S. Meurant, A.-F. Lesuisse, foreword by A. Delvaux, Brussels, Sep. 1999, 992p., 775 black and white illustrations, French, English, Dutch, ISBN: 90-5544-234-8

Collective publication of the Ministerio de educación y cultura: *Soñar el cine, Fondos de la Colección de la Filmoteca Española*, Valladolid, March 1999, 172 p., ill., ISBN: 84-87132-79-0

Collective publication edited by James Quandt, *Shohei Imamura*, Cinematheque Ontario - Toronto International Film Festival Group, Toronto, 1997, 183 p., ill., filmography, ISBN: 0-9682969-0-4

Collective publication edited by ARCI, UCCA, Cinemateca de Cuba, ICAIC, *Homenaje a Pier Paolo Pasolini*, XX Festival internacional del Nuevo cine latinoamericano, La Habana, Dec. 1998, 93 p., black and white illustrations

Collective publication edited by Einar Nistad, *Dromen om de levende bilder, Artikkelsamling Filmmuseet*, Norsk Filminstitutt, Oslo, 1999, ISBN: 82-90463-90-1

Collective publication edited by Angel Luis Hueso, *Catálogo del cine español, Películas de ficción 1941-1950*, vol. F-4, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1998, 630 p., ISBN: 84-376-1690-5

Collective publication edited by Transeuropa, *Louise Brooks l'européenne*, at the occasion of the 52nd Festival International du Film, Cannes. Films restored by the co-operative effort of several film archives, in particular the Cineteca Italiana, Torino, the Cineteca del Comune di Bologna, the Cinémathèque Française, Paris. Ed. Cine Classics, Paris, Barcelona, Roma, München, 1999, 95 p., black and white illustrations.

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

Collective publication, John M. Stahl, *Festival internacional de Cine de San Sebastián*, Filmoteca Española, San Sebastián - Madrid, 1999, texts in Spanish and English, black and white illustrations, ISBN: 84-86877-24-5

Barillas, Edgar, *Sobrevivir al desastre: Rescate de tres filmes de la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres" de Guatemala*, Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, Apr. 1999, 66 p., black and white illustrations

Corbalán, Rafael T., *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, 208 p., ill., ISBN: 84-482-1920-1

del Moral González, Fernando, *El rescate de un camarógrafo: las imágenes perdidas de Eustasio Montoya*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 1997, 79 p., black and white illustrations, ISBN: 968-7808-22-5

Douin, Jean-Luc, Bertrand Tavernier, *Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián*, 1999, texts in Spanish and English, black and white illustrations, ISBN : 84-88452-15-2

Llorens, Antonio & Amitrano, Alessandra, *Francesc Betriu, Profundas Raíces*, Coll. Textos-Minor, N°5, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, June 1999, 296 p., black and white illustrations, ISBN: 84-482-2162-1

Monleón, Sigfrid, *Paul Branco: la Producción Independiente*, Coll. Textos-Minor, N°6, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, June 1999, 264 p., black and white illustrations, ISBN: 84-482-2163-X

Muños, Abelardo, *El baile de los malditos, cine independiente valenciano 1967-1975*, Coll. Textos, N°15, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, June 1999, 192 p., black and white illustrations, ISBN: 84-482-2164-8

Ruiz, José, Hitchcock, las prefería rubias, *Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián*, 1999, texts in Spanish, black and white illustrations, ISBN: 84-88452-17-9

Michael Achenbach, Paolo Caneppele, Ernst Kieninger, *Projektionen der Sehnsucht-Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*, Filmarchiv Austria, Wien 1999, text 1: 142 Seiten & Anhang, ISBN 3-901 932-04-06; Film: Video VHS, 60 min.

Periodical Publications / Publications périodiques /

Publicaciones periódicas

Archivos de la Filmoteca (Mitologías Latinoamericanas, Latin American Mythologies), N°31, edited by Alberto Elena & Paulo Antonio Paranaguá, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, Feb. 1999, 252 p., ill., ISSN: 0214-6606

Bianco & Nero (Europa '51 un film plurale, La riscoperta di Bresson, Le stagioni di Rohmer, Pasolini: il rifacimento e il non-finito), Bimestrale della

Scuola Nazionale di Cinema, N°1, dir. Lino Micciché, Roma, Jan.- Feb. 1999, 128 p., black & white illustrations, ISBN: 88-317-7222-8

Cinegraphie, Divine Apparizioni / Divine Apparitions, Edgar G. Ulmer, Joseph Losey, Leonid Trauberg, N°12, edited by Vittorio Boarini, texts by E. de Kuyper, A. Boschi, G. P. Brunetta, P. von Bagh, A. Dalle Vacche, H. Schlüpmann, V. Martinelli, N. Nussinova, P. Cristalli, M. Lewinsky, G. Spagnoletti, M. Henry Wilson, H. Schoots, Milano, 1999, 265 p.

Cinemas (Journal of Film Studies / revue d'études cinématographiques), Les scénarios fictifs, Vol. 9 / N°2-3, under the direction of Lise Gauvin, texts by G. Thérien, L. Gauvin, C. Gauthier, J. Viswanathan, M. Larouche, S. Mariniello, E. Pelletier, M.-C. Taranger, I. Raynauld, J. Cauville, J. Déléas, G. Wagner, J. Kristian Sanaker, Québec, Spring / printemps 1999, 254 p., black and white illustrations, ISSN: 1181-6945

Doce (Historia de la Academia, 1986 - 1998), Cuadernos de la Academia, Número 4, coordinación: Daniel y Bernardo Sánchez Salas, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, Nov. 1998, 345 p., ill., ISSN: 1138-2562

Film-historia (Entravista con Ken Loach, Los noticiarios como fuente histórica), Vol. IX, Número 1, the Centre for Cinematic Research, Barcelona, 1999, 130 p., black and white illustrations, summary of articles in English, ISBN: 84-404-9846-2

Griffithiana (Gabriele d'Annunzio, Enrico Caruso, Cinema & Sport, Marguerite Clark/Snow White), La Rivista della Cineteca del Friuli, Journal of Film History, N°64, edited by Davide Turconi, Gemona, Oct. 1998, 193 p., ill., ISSN: 0393-3857

Il cinema dei paesi in guerra, I quaderni del Lumière, N°15, Dir. Andrea Morini, A cura di Guy Borlée, Mostra internazionale del Cinema Libero, Cineteca e Commissione, Cineteca del Comune di Bologna, Unione Circoli Cinematografici Arci (UCCA), Feb. 1996, 82 p., ill.

Il cinema dei paesi del sud, seconda edizione, I quaderni del Lumière, N°27, Dir. Andrea Morini, A cura di Guy Borlée e Andrea Meneghelli, Mostra internazionale del Cinema Libero, Cineteca del Comune di Bologna, Dec. 1998, 47 p., ill.

Kwartalnik Filmowy, (Polish Films), N°17, Instytut Sztuki Pan, Kino Polskie, 1997, 231 p., black and white illustrations, summary of articles in English, sommaire en français, ISSN: 0492-9502

Kwartalnik Filmowy, (The History of Animation), N°19-20, Instytut Sztuki Pan, Kino Polskie, 1997-1998, 382 p., black and white illustrations, summary of articles in English, sommaire en français, ISSN: 0492-9502

Kwartalnik Filmowy, (Phenomena), N°21-22, Instytut Sztuki Pan, Kino Polskie, 1998, 375 p., black and white illustrations, summary of articles in English, sommaire en français, ISSN: 0452-9502

Kwartalnik Filmowy, (Theory of Documentary Film), N°23, Instytut Sztuki Pan, Kino Polskie, 1998, 244 p., black and white illustrations, summary of articles in English, sommaire en français, ISSN: 0452-9502

Kwartalnik Filmowy, (Krzysztof Kieslowski), N°24, Instytut Sztuki Pan, Kino

Polskie, 1998, 184 p., ill., summary of articles in English, sommaire en français, ISSN: 0452-9502

Literature/Film Quarterly ("It's the Cold War, Stupid!", *Hitchcock, Politics, & the Obvious*; Michael Marsden on *Louis l'Amour*; *Deconstructive Adaptation: The Sound and the Fury*; *Postmodern Noir & the Usual Suspects, etc.*), Vol. 27, N°1, Salisbury State University, 1999, 77 p., ill., ISSN: 0090-4260

Los soportes de la cinematografía 1, Cuadernos de la Filmoteca 1999, Número 5, Luis Fernández Colorado, Rosa Caredona Arnau, Jennifer Gallego Christensen, Encaración Aguilar, edited by Alfonso del Amo, Filmoteca Española, Madrid, 1999, 263 p., ill., ISBN: 84-86877-20-2

Los soportes de la cinematografía 2, Motion Picture Film Stock 2, Cuadernos de la Filmoteca 1999, Número 6, Fernando Catalina & Alfonso del Amo, Filmoteca Española, Madrid, 1999, 221 p., ill., ISBN: 84-86877-21-0

La memoria compartida, Cuadernos de la Filmoteca 1999, Número 7, cooperación para la preservación fílmica en Iberoamérica, Filmoteca Española, Madrid, 1999, 56 p., ill., ISBN: 84-86877-22-9

MovEast (Metacommunicational Functions, Polish Cinema Under Political Pressure, Banned Romanian Films, Ukrainian Mythological Patterns, Bostjan Hladnik, Srdjan Dragojevic, Yugoslav Cinema and the World, etc.), N°4, International Film Periodical 1997-98, edited by Vera Gyürey, Hungarian Film Institute, Hungary, 184 p., black and white illustrations, ISSN: 1215-234X

De Pathé Frères à Pathé Cinéma - Catalogue 1915 - 1916 - 1917 - 1918, Edition Henri Bousquet, Imprimé à Bassac, 1999. 206 pages, fiches de films de 6821 à 8312, suppléments de fiches pour les catalogues précédents, documents, index des films, index des noms, bibliographie, illustrations. ISBN: 2-9507296-6-5

CD-ROMs received / CD-ROMs reçus / CD-ROMs recibidos

Cien años de cine mexicano, 1896 - 1996, edited by Conaculta - IMCINE, Universidad de Colima, 1999. Contains approximately 3000 stills (including 800 portraits), 50 excerpts of moving images, 6000 entries by title (including 5000 synopsis).

Opera on Screen, edited by Ken Wlaschin at Beachwood Press, Los Angeles, USA 1997. Guide to the history of opera on film and video. Contains entries of 1000 operas, operettas, zarzuelas, singers, films, TV shows, composers, writers and subjects in alphabetical order, as well as entries and subentries of films and videos from 1894 to 1997 and a search system of over 400,000 words. Bibliography of opera on screen. ISBN: 1-888327-00-0

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

A U T O M N E 1 9 9 9

STRASBOURG

**"Le patrimoine cinématographique à la
télévision"**

**2 journées de rencontres, projections et
débats dans le cadre du "Forum du
cinéma européen" (les 13 et 14 novembre
1999)**

**Organisation: ARCHIMEDIA en
collaboration avec l'Association des
Cinémathèques Européennes**

Sorti de son contexte archivistique, que devient le patrimoine cinématographique? Quels débouchés économiques ouvre-t-il et quelles en sont les perspectives en terme de diffusion, notamment dans le cadre des chaînes généralistes et/ou thématiques? ARCHIMEDIA propose une rencontre-débat sur les modes de collaboration nécessaires entre cinémathèques et télévisions dans un but de valorisation d'un patrimoine cinématographique désormais centenaire: de la programmation à la production en prolongement logique de la mission des cinémathèques.

LIÈGE

**3 "Détails, fragments: pratiques
archivistiques et histoire du cinéma"
3 journées de conférences et projections
(9 - 11 décembre 1999)**

**Organisation: Université de Liège en
collaboration avec le Nederlands
Filmmuseum**

La double notion de "détail" et de "fragment" n'a que trop rarement été interrogée dans le champ du cinéma. Qu'en est-il de la spécificité du détail cinématographique en regard des autres arts figuratifs? En quoi le détail et le fragment de cinéma peuvent-ils ouvrir la voie à une nouvelle conception de l'histoire du 7ème art? Et quelles pratiques archivistiques faudra-t-il développer pour mieux faire face à une culture visuelle de plus en plus fragmentée?

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

A U T U M N 1 9 9 9

STRASBOURG

"Cinema Heritage on Television"

**A 2-day seminar including screenings and
debates within the framework of the
Forum du Cinéma Européen (13 and 14
November 1999)**

**Organisation: ARCHIMEDIA in
collaboration with the Association of
European Film Archives**

Taken out of its archive context, what becomes of our cinema heritage? What economic prospects and opportunities does it offer, especially within the framework of general and/or specialist television stations, in terms of broadcasting? ARCHIMEDIA organises a seminar/debate on the different forms of collaboration needed between film archives and broadcasters in order to promote our now century-old cinema heritage: from programming to production, a logical extension of the mission of film archives.

LIÈGE

**"details, Fragments : Archive Practices
and Cinema History"**

**A 3-day conference including screenings
(9 - 11 December 1999)**

**Organisation: Université de Liège in
collaboration with the Nederlands
Filmmuseum**

The ambiguous notion of detail and fragment has seldom been examined in the field of cinema. Is a film detail significantly different from details in other figurative art forms? In what way may film details and fragments pave the way towards a new conception of film history? And what practices do archives need to adopt in order to cope with an ever more fragmented visual culture?

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

ARCHIMEDIA -

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

Bookshop/ Librairie/ Librería

FIAF publications available from the FIAF Secretariat

1 rue Defacqz, 1000 Brussels, Belgium

Invoices are established in euro (€)
1€ = approximately 1.08 US\$
Les factures sont établies en euro (€)
1€ = approximativement 1.08 US\$
Las facturas se establecen en euro (€)
1€ = aproximadamente 1.08 US\$

Periodical Publications/

Publications périodiques

International FilmArchive CD-Rom

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

Contient l'ensemble des données publiées dans les volumes de l'*International Index to Film/TV Periodicals* (depuis 1972) - presque 300.000 entrées correspondant à environ 300 titres différents.

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

Annual two-disk subscription

(Spring/Autumn, updating all files)

446.21€/Network charge 12%: 53.55€

Souscription annuelle pour deux disques

(printemps/automne) 446,21€/Mise en réseau 12%: 53.55 €

International Index to Film Periodicals

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

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

Standing order: 148.74€

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

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

Journal of Film Preservation (previously FIAF Bulletin)

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

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

Published twice a year by FIAF Brussels.

Biannual subscription (4 issues) ???€

FIAF Directory /Annuaire de la FIAF

Brochure including the complete list of FIAF Affiliates and Subscribers. Half-yearly.

Brochure contenant la liste complète des

affiliés et des souscripteurs de la FIAF

Semestriel: 4.96€

General Subjects/Ouvrages généraux

Manuel des archives du film/A Handbook For Film Archives

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

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

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

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

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

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

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

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

Technical Subjects/ Ouvrages techniques

Technical Manual of the FIAF Preservation Commission/Manuel technique de la Commission de Préservation de la FIAF

A user's manual on practical film and video preservation procedures (containing loose-leaf publications in English and French).

Un manuel sur les procédés pratiques de préservation du film et de la vidéo (classeur contenant des articles en français et en anglais régulièrement mis à jour).

FIAF by end 1993, 192p., 66.93€

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

Handling, Storage and Transport of the Cellulose Nitrate Film

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

Preservation and Restoration of Moving Image and Sound

A report by the FIAF Preservation

Commission, covering in 19 chapters the physical properties of film and sound tape, their handling and storage, and the equipment used by film archives to ensure for permanent preservation. FIAF 1986, 268p., illus., 43.38€

Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification

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

Cataloguing - Documentation/Catalogage - Documentation

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

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

International Index to Television Periodicals

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

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

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

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

Subject Headings

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

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

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

International Directory of Film and TV Documentation Collections

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

This publications list and the order form are available on the FIAF Website:
Cette liste des publications et le bulletin de commande sont également disponibles sur le site FIAF:
Esta lista de publicaciones y el formulario de pedidos se encuentran igualmente en el sitio FIAF:
<http://www.ucla.edu/fiaf/Publications/order.html>

Available from other sources
Please contact publishers directly or ask for more information at the FIAF Secretariat.

FIAF Classification Scheme for Literature on Film and Television
by Michael Moulds. 2d ed. revised and enlarged, ed. by Karen Jones and Michael Moulds. FIAF 1992, 49.58€

Annual Bibliography of FIAF Members' Publications
from 1979: 11.16€ (each)

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

Evaluating Computing Cataloguing Systems - A Guide for Film Archivists
By Roger Smither, for the Cataloguing Commission. FIAF 1989, 35 p., 23.03€

Third FIAF Study on the Usage of Computers for Film Cataloguing (out of print)
Provides descriptions of computers, software and systems in use in various archives around the world, analysing differences and similarities. By Roger Smither for the FIAF Cataloguing Commission. FIAF 1990, 59p., 26.03€

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

American Film Index, 1908-1915. American Film Index, 1916-1920.
Index to more than 32.000 films produced by more than 1000 companies. "An indispensable tool for people working with American films before 1920" (Paul Spehr). Edited by Einar Lauritzen and Gunar Lundqvist. Volume I: 44.62€ - Volume II: 49.58€ - 2 Volumes set: 79.33€

Programming and Access to Collections/ Programmation et accès aux collections
Manual for Access to the Collections
Special issue of the *Journal of Film Preservation*, # 55, 12.39€

The Categories Game/Le jeu des catégories
A survey by the FIAF Programming Commission offering listings of the most important films in various categories such as film history, film and reality, film and the other arts, national production and works in archives. Covers some 2.250 titles, with several indexes. Une enquête réalisée par la Commission de Programmation de la FIAF offrant des listes des films les plus importants dans différentes catégories telles que l'histoire du cinéma, cinéma et réalité, cinéma et autres arts, la production nationale et le point de vue de l'archive. Comprend 2.250 titres et plusieurs index. FIAF 1995, ISBN 972-619-059-2, 37.18€

Miscellaneous/Divers
Cinema 1900-1906: An Analytical Study
Proceedings of the FIAF Symposium held at Brighton, 1978. Vol. 1 contains transcriptions of the papers. Vol. 2 contains an analytical filmography of 550 films of the period. FIAF 1982, 372p., 43.38€

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

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

International Directory of Cinematographers, Set and Costume Designers in Film
Twelve volumes related to German Democratic Republic; Poland; France; Albania; Bulgaria; Greece; Rumania; Yugoslavia; Germany; Denmark; Finland; Norway; Sweden; Italy; Spain; Portugal; Hungary; Czechoslovakia; Cuba; Soviet Union; Edited by Alfred Krautz. Compiled by FIAF

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

The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives
compiled and edited by Harriet W. Harrison for the FIAF Cataloguing Commission, 1991, ISBN 3-598-22590-3, 240p.

World Directory of Moving Image and Sound Archives
Detailed listing of 577 audiovisual archives in 100 countries; compiled and edited by Wolfgang Klaue, 1993, ISBN 3-598-22594-6, 192p.

Other Publishers /Autres éditeurs
A Handbook for Film Archives
Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper, New York, 1991, 200 p., 29.50 , ISBN 0-8240-3533-X
Available from Garland Publishing, 1000A Sherman Av. Hamden, Connecticut 06514, USA

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

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

Il Documento Audiovisivo : Tecniche e metodi per la catalogazione
Italian version of "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives"
Available from Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 14 Via E.S. Sprovieri, I-00152 Roma, Italy



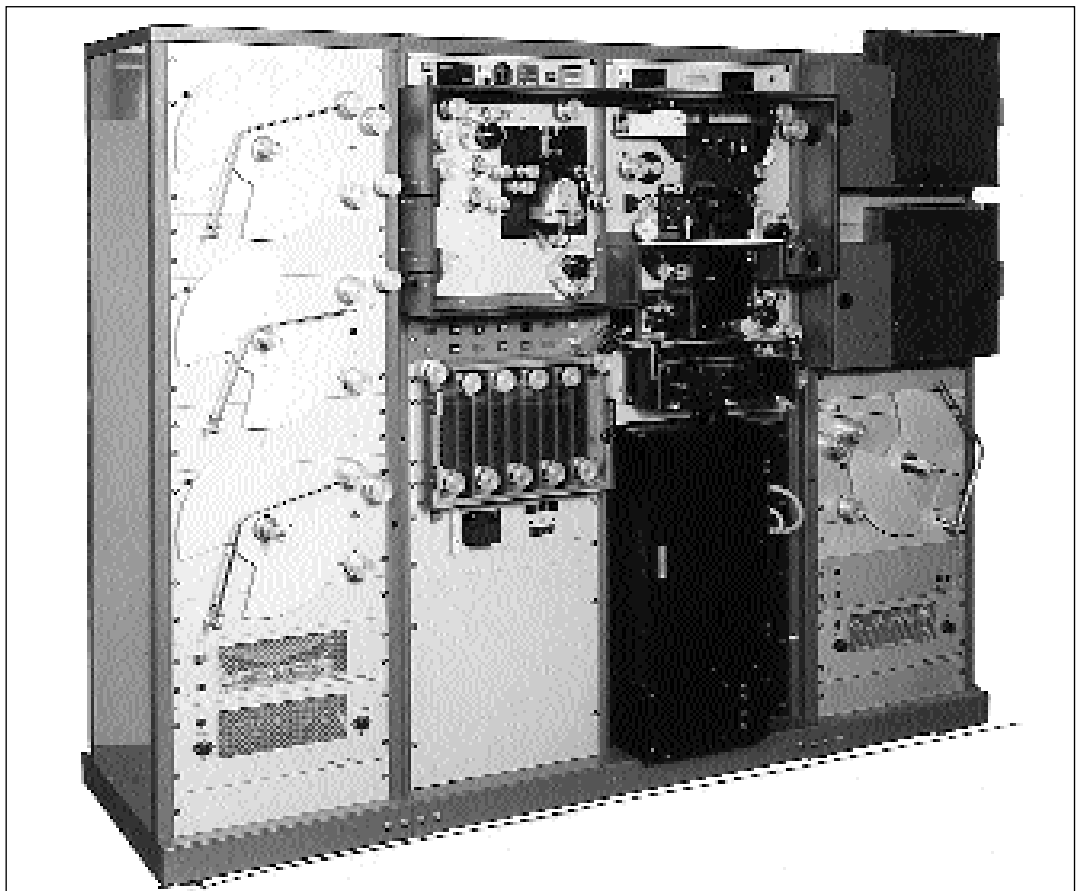
DEBRIE has during a period of 100 years acquired an International reputation in the manufacture of Film laboratory equipment.

The merger in 1993 with **CTM**, a very forward looking company with dynamic postproduction equipment broadened **DEBRIE**'s product line and allowed the group to supply a very wide range of machines and systems for the Motion Picture Industry, the preservation and restoration of moving images.

The **DEBRIE TAI step printers** are highly advanced equipment recommended for linear, blow-up and reduction optical printing. This includes the famous and unique Archive suited printer which is able to print out the most delicate of visual details.

Till the mid 50's, films were made on highly inflammable and chemically instable nitrate stock. To prevent these masterpieces from being lost and to preserve their splendor, they must be restored and duplicated on modern acetate and safety stock.

STEP OPTICAL PRINTER: TAI



In order to guarantee safe passage of the original through the wet printer gate and a stable image for the duplicate, the TAI step printer is equipped with unique film transports systems with pin & registration pin whereby the distance inbetween is adjustable. The new generation of TAI step optical printer now features:

- full modularity: all machines feature interchangeable printing heads for both original & unexposed film stock format including liquid gate & projection lenses. These heads may be changed in minutes without the use of special tools. Translation of the camera film transport mechanism is controlled by block micrometer. Sprocket location, film transport rollers & printing aperture gate rollers are all factory pre-aligned. The lens support is mounted on ball rails to make movement easier & is controlled by micrometric screw & clock micrometer.
- new original optical components along with a reduced distance between the lamphouse & the optical bar providing a major increase in light available at the printing aperture and higher operating speed (5 to 25 fps).
- new PC based printer control system including diskette driver & program tape reader.
- new unique wet printing liquid circulation system assuring reliable anti scratch & bubble free wet printing.
- new closed wet printing gate with special devices to capture solvent vapours and to exhaust fumes.
- new extended drying cabinet ensuring that the film is perfectly dried before it is being spooled.

CTM / DEBRIE also manufactures:

Processing machines

A complete range of demand drive from 50 to 200 fpm suitable for every type of film ECN2, ECP2, Black & White.

Video color analyser

For professional grading, the Setter allows: negative & positive film inspection directly on video, Data collection, Color analysis ie grading of negative/positive film with storage in memory of RGB, FCC, fades.

Different models of 16, 35, 16/35 mm, **2 or 4 plates flatbeds viewing tables** with projection by prism in order to view & check copies. Possibility to view movies in their original speed 16, 18, 20, 22, 24 or 25 frames per second & to accept shrunk copies. Upon request, low cost film to tape transfer system for the format of your choice (silent or with sound), 16 or 35 mm, negative or positive. Your video copy is instantly for workprint or demonstration purposes.

Complete range of Inspection desks and **manual electric rewinders** or **electronic rewinders** for all film formats 16, 35 mm with or without shrinkage.

A low cost environmentally safe film cleaner

Designed for CTM rewinding table, 2 mounting devices with PTR rollers made from polyurethane allow to remove from both side of film, dust, dirt & unwanted particles. No less than 95 % cleaning efficiency. Rollers can be cleaned with water.

A sprocketless **film cleaning machine** safe for your old films. It works with Perchloroethylene and uses both ultrasonic cavitation and 5 velvet covered rollers for eliminating all marks of grease, dust, dirt, fingerprints, oil. Variable speed up to 4000 m/h (220 feet/minute).

CTM / DEBRIE: 125 Avenue Louis Roche - 92230 GENNEVILLIERS - FRANCE
Tel: +33 1 40 85 82 82 - Fax: +33 1 40 85 82 63 - E-mail: ctm@club-internet.fr



The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation

**An International Program
in Archival Training**

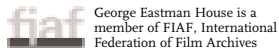
A one-year intensive course providing prospective film archivists with a comprehensive knowledge of the theories, methods, and practices of motion picture preservation. The curriculum covers all aspects of motion picture archiving, including:

- Conservation and Storage
- Legal Issues and Copyright
- Laboratory Techniques
- Motion Picture Cataloging
- 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: (716) 271-3361 ext. 333
Fax: (716) 271-3970
E-mail: film@geh.org



<http://www.eastman.org/film/filmpres.html>

GEORGE EASTMAN HOUSE
International Museum of Photography and Film

FIAF International FilmArchive CD-ROM

Now available in DOS and Windows version

ALL FILM/TV INDEXING ON 1 DISC:

For the first time, the latest edition of the FIAF CD-ROM now contains complete data from all volumes (1972 to the present) of the *International Index to Film Periodicals* plus records from its TV-related companion – almost 400,000 entries from over 250 periodical titles.

Entries can be accessed via: General Subjects, Films/Programmes, Biographies, Directors, Authors, Periodical Titles, plus a useful Free Text Search. The easy-to-use database structure permits copying or downloading of references.

Other Databases Included:

Treasures from the Film Archives
Bibliography of FIAF Members' Publications
Directory of Film and TV Documentation Collections
List of FIAF Members
Bibliography of Latin American Cinema

Praise for FIAF'S International Index:

"A fundamental research and reference tool... belongs in all libraries with any concern for film" (Film Quarterly)

"Indispensable à tous les chercheurs du cinéma" (Positif)

I would like to order:

International FilmArchive CD-ROM

(Includes *International Index to Film/TV Periodicals* 1972 to present)

Annual two-disk subscription (Spring/Autumn, updating all files) 446.21€

Please add 12% to the total if you want to Network the CD-ROM (12%:53.55€)

Invoices are issued in Belgian francs and will be sent with delivery of the first CD-ROM. (prices in US\$ and UK£ are for reference only and are subject to exchange rate fluctuations)

Name: _____

Institution: _____

Address: _____

Phone: _____

Fax: _____

E-mail: _____

Send to: FIAF, 1 rue Defacqz, 1000 Bruxelles, Belgium

Tel: (32-2) 534 61 30 Fax: (32-2) 534 47 74

e-mail: pip@fiafnet.org



Joint Technical Symposium
Symposium Technique Mixte

Paris 2000
□□□□□□□□□□

JTS Paris 2000 – Joint Technical Symposium

La rencontre internationale des spécialistes du patrimoine cinématographique, audiovisuel et sonore.

Le 5ème Symposium technique mixte (JTS)
se tiendra du 19 au 22 Janvier 2000 à Paris

à l'Auditorium de l'Institut du Monde Arabe,
près du centre historique de Paris et de Notre Dame.

Le Symposium JTS Paris 2000 est organisé par le CNC (Centre National de la Cinématographie), la CST (Commission Supérieure Technique), avec la participation de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) pour la FIAT et de la BNF (Bibliothèque Nationale de France) pour l'IASA.

Le thème de ce Symposium est :

Archiver et communiquer l'image et le son : les enjeux du 3ème Millénaire

Manifestation scientifique et technique le Symposium exposera également des cas concrets destinés à apporter aux conservateurs, techniciens et chercheurs du cinéma, de l'audiovisuel et du son, des voies de réflexion et de décision pour le nouveau millénaire.

Parmi les thèmes qui seront abordés :

- Les dernières avancées dans la recherche et la gestion du syndrome du vinaigre
- Le transfert et la restauration des images et des sons
- La gestion de données de masse, migrations, meta data, etc.

Les inscriptions seront ouvertes dès le 1er septembre 1999.

Pour toutes informations : <http://www.cst.fr/jts2000>

Enregistrement en direct sur le site Web ou par fax : 33 (0)1 34 60 52 25

Secrétariat : Archives du film et du dépôt légal du Centre national de la cinématographie
7, bis rue Alexandre Turpault 78390 Bois d'Arcy - France
tel.: 33 (0)1 30 14 80 02 - fax : 33 (0)1 34 60 52 25 - E-mail : jts2000@cst.fr



Joint Technical Symposium
Symposium Technique Mixte

Paris 2000
□□□□□□□□□□□□□□

JTS Paris 2000 – Joint Technical Symposium

The international gathering for all specialists of the audio-visual, cinema and sound heritage

The 5th Joint Technical Symposium will be held in **Paris, January 19 - 22, 2000** in the Auditorium of the Institut du Monde Arabe near the historical centre of Paris and a few steps from Notre-Dame Cathedral.

The **5th JTS Paris 2000** is organised by CNC (Centre National de la Cinématographie) and CST (Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son), with the participation of INA (Institut National de l'Audiovisuel) and BnF (Bibliothèque nationale de France).

The subject of Paris 2000 5th Joint Technical Symposium is Image and Sound Archiving and Access : the challenges of the 3rd Millennium

This 5th Symposium aims to be a platform for specialists of audio-visual, cinema and sound archives to share scientific and technical researches as well as practical experiences, in order to provide curators, technicians, researchers ... with guidelines for action.

Contributions will be delivered on :

- Risk assessment in the preservation of image and sound materials, with special attention to vinegar syndrome
- Transfer and restoration of original image and sound
- Data management systems and migration strategies

For further information : [http:// www.cst.fr/jts2000](http://www.cst.fr/jts2000)

Registrations start on September 1st, 1999

You can register directly on the Web site :

www.cst.fr/jts2000, or by fax : 33 1 34 60 52 25

Secretariat : Archives du film et du dépôt légal du Centre national de la cinématographie
7, bis rue Alexandre Turpault 78390 Bois d'Arcy - France
tel.: + 33 1 30 14 80 02 - fax : + 33 1 34 60 52 25 - E-mail : jts2000@cst.fr



Order Form/Bulletin de commande/Pedidos

1€/€ exchange rate
1€/€ taux de change
1€/€ tasa de cambio
1€ ± \$ 1.08

The Journal of Film Preservation

Subscribe for 2 years at the price of 45 euro
Abonnez-vous pour 2 ans au tarif spécial de 45 euro
Annual Subscription / *Abonnement annuel 30 euro*
+ 7.5 euro for banking costs if bank transfer / + 7,50 euro frais bancaires si virement

Name / Nom

e-mail

Tel

Fax

Address / adresse

Postal code / Code postal

Town / Ville

Country / Pays

Please charge my credit card for the amount of / *Je paie par ma carte de crédit*

American Express Visa Diners Club MasterCard / Eurocard

N° _____

Expiry date / date d'expiration

or please transfer directly from your bank account to FIAF account, Brussels
ou veuillez transférer de votre compte bancaire au compte de la FIAF, Bruxelles

Crédit Communal 068-2107754-68, Av. Brugmann 247, 1180 Bruxelles, Belgique

Date:

Signature

FIAF - rue Defacqz, 1 - 1000 Bruxelles, Belgium

Advertising Rates/Tarifs publicitaires

The FIAF *Journal of Film Preservation* has a print-run of 1000 and reaches more than 200 film and television archives, libraries and more than 2000 individual professionals all over the world.

Le Journal of Film Preservation de la FIAF est tiré à 1000 exemplaires et touche plus de 200 archives et bibliothèques, soit plus de 2000 professionnels dans le monde.

Printing / impression

Journal page format / format de page

To be provided / matériel à fournir

black and white / noir et blanc

23.6 x 17.8cm

copy in camera-ready form, graphics and text/
prêt à imprimer tel quel, graphiques et textes inclus

Price / Prix

1 year (2 ads) / 1 an (2 annonces)

2 years (4 ads) / 2 ans (4 annonces)

Special offer for FIAF Subscribers: two years (4 ads)

Offre spéciale FIAF Souscripteurs: 2 ans (4 annonces)

600 euros each / par annonce

450 euros each / par annonce

300 euros each

300 euros par annonce



Contributors to this issue...

Ont participé à ce numéro...

Han colaborado en este número ...

Jaime Pena es Responsable de la programación en el Centro Galego de Artes da Imaxe (A Coruña).

Ségolène Bergeon est Conservateur Général du Patrimoine, Direction de l'architecture et du patrimoine du Ministère de la Culture de France (Paris).

Stephen Bottomore is Founding Member of the Society of Early Cinema "Domitor" (London).

Eileen Bowser is Honorary Member of FIAF, writer and author of numerous books on American film history (New York).

José Luis Cabo Villaverde is Director of Centro Galego de Artes da Imaxe (A Coruña).

Eric de Kuyper est romancier, essayiste, historien et cinéaste; il a été associé au Filmmuseum d'Amsterdam en tant que conservateur (Nijmegen).

Cecilia Díaz González es Jefe del Departamento de Conservación, Cineteca Nacional (México).

Ray Edmondson is President of SEAPAVAA and Deputy Director of the National Film and Sound Archive (Canberra).

Paulina Fernández Jurado is Director of the Cinemateca Argentina (Buenos Aires).

Sylvia Frank is Director of The Film Reference Library (Toronto).

Jennifer Gallego Christensen es investigadora técnica en la Filmoteca española (Madrid).

Ge Xiangbei is Technical Researcher at the China Film Archive (Beijing).

Silvan Furlan is Director of the Slovenska Kinoteka (Ljubljana).

Irma Hernández is Film Historian at the Cineteca Nacional (México).

Clyde Jeavons is Consultant Curator of the NFTVA (London).

Marilyn Koolik is Director of the Steven Spielberg Jewish Film Archive at the Hebrew University (Jerusalem).

Karen C. Lund works at the National Digital Library (Washington).

Fernando Osorio is Curator at the Cineteca Nacional (México).

Susan Oxtoby is Director of Programming at Cinematheque Ontario (Toronto).

Pierre Pageau est critique, historien et professeur de cinéma (Montréal).

Yulia Prokopenko is PR at the Scientific Department of the Gosfilmofond of Russia (Belye Stolby).

Alojzij Tersan is Head of the Slovenski Filmski Arhiv (Ljubljana).

Hillel Tryster is Deputy Director and Researcher at the Steven Spielberg Jewish Film Archive at the Hebrew University (Jerusalem).

Ken Wlaschin is Vice-Chairman of the National Center for Film and Video Preservation of AFI (Los Angeles).

Daniel Woodruff is Curator and Preservationist for the Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Beverly Hills).

Xu Jianhe is Technical Researcher at the China Film Archive (Beijing).