



**Obaba** (Montxo Armendáriz, 2005).

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

En septiembre:

Año Dual España-Rusia 2011 : Mosfilm (1924 - 2009)

Buzón de sugerencias: Jacques Tourneur

Recuerdo de Luis G. Berlanga

O Dikhipen IV - Gitanos en el cine

Jacques Demy (octubre)

Pere Portabella (noviembre)

Raúl Ruiz (noviembre-enero)

Recuerdo de Werner Schroeter

Recuerdo de Blake Edwards

Centenario de Nicholas Ray



AGOSTO 2011

Si aún no la ha visto...

Cine para todos



**Let's Get Lost (Let's Get Lost, Bruce Weber, 1988)**

**Agradecimientos agosto 2011:**

Iberrota Films; Tesela Producciones Cinematográficas, Madrid; Subdirección General de Promoción y Relaciones Internacionales del ICAA.

## Introducción

Durante el mes de agosto mantenemos el horario de verano y las sesiones al aire libre en la sala de verano se siguen celebrando cuatro días a la semana hasta el 8 de septiembre. Asimismo, el ciclo **Si aún no la ha visto... (o quiere volver a verla)**, protagonista de la programación estival de Filmoteca, se prolonga hasta el 11 de septiembre y es una oportunidad para disfrutar del cine nacional producido en 2005 y de las películas extranjeras estrenadas en España en 2009, muchas de ellas galardonadas en los Festivales de Cannes, de San Sebastián o de Berlín. Incluimos en este ciclo *Mi vecino Totoro* (1988) de Hayao Miyazaki que ya proyectamos en noviembre de 2010 en la retrospectiva dedicada a este realizador japonés. A diferencia de otros años, en esta ocasión sólo ha sido posible incluir una película española subtitulada en inglés y, en el marco del ciclo de **Cine fantástico español**, hacemos un nuevo pase el día 10 de *Angustia* (1987), de Bigas Luna, debido a que el pasado 6 de julio fue exhibida en inglés sin subtítulos en español.

En **Cine para todos**, además de la película ya citada de Miyazaki, hemos escogido tres títulos producidos en 2009 que incorporan animación digital: *Los mundos de Coraline*, de Henry Selick, *Up*, de Pete Docter y Bob Peterson, y *Donde viven los monstruos*, de Spike Jonze, que se proyectan, respectivamente, el 6, 13 y 20 de agosto.

## El mercado vs. el museo

Os agradezco la oportunidad de ser polémico y de hacer algunas observaciones y comentarios críticos sobre lo que percibo no como un simple cambio, sino como un "viraje neoliberal" en las políticas de los archivos fílmicos y museos del cine. Actualmente, somos testigos de este viraje o formamos parte de él -y creo que hay buenos motivos para oponerse a él tanto como sea posible.

Mis ejemplos hacen referencia, de alguna manera, al *workshop* de la Comisión Técnica del miércoles por la mañana, aunque el lenguaje, la retórica y la ideología que en parte se expresaron ahí no son, en ningún modo, casos excepcionales. Los he escuchado una y otra vez -y de forma cada vez más vehemente- en multitud de foros y contextos durante los últimos años. Creo que es necesario examinar esta retórica más de cerca en lo que se refiere a las capacidades exclusivas del museo también como supuestas "realidades de mercado".

En apariencia, este es un debate o discusión sobre *digital vs. película* y sobre la pregunta *¿qué es el cine?* No quiero suscitar aquí este debate, a pesar de que, lejos de aclararse, este aparezca cada vez más confuso. En nuestro contexto, creo que la oposición *digital vs. película* tan sólo disimula la verdadera oposición, a saber, *el mercado vs. el museo*, y que detrás de la pregunta *¿qué es el cine?* se encuentra la pregunta *¿qué es el museo?*

Quisiera mencionar solamente tres ejemplos de este cambio -tres términos que, en paralelo al desarrollo de la retórica digital, han entrado masivamente en nuestro lenguaje: *contenido*, *acceso* y *usuario*. Los tres, por supuesto, son términos muy inocentes e indican varias cosas positivas -por ejemplo, algunas formas de comportamiento democrático y antielitista, y la "apertura" de instituciones anteriormente "cerradas". Sin embargo, querría atraer vuestra atención hacia la forma en que estos términos también están siendo utilizados para instalar una lógica de mercado a costa de las funciones crítica y política del museo.

En primer lugar: *contenido* -en otras palabras, nuestras colecciones. Esta retórica no habla de *artefactos*, sino de *contenido*, al igual que la industria hollywoodiense utiliza la palabra *producto* para las películas. En este sentido, *contenido* es un término combativo para, de algún modo, deshacerse del artefacto material al que todo contenido está irrevocablemente unido. Este empleo de la palabra *contenido* sugiere una "libertad de circulación" de contenido, similar a la "libertad de circulación de capital" en el capitalismo financiero contemporáneo.

En segundo lugar: *acceso*, en el sentido de la forma en que las colecciones de archivos y museos se exponen al público y enriquecen el conocimiento público. El modo en que *acceso* está siendo utilizado en la retórica neoliberal significa, principalmente, *consumo*. No la creación y comisariado de diversas formas de implicación con el artefacto, sino la transformación de las colecciones en bancos de imágenes para distribuidores intermediarios y consumidores finales.

En tercer lugar: el *usuario*, en el sentido de la persona que se pone en contacto con nuestras instituciones y colecciones. Por *usuario*, la retórica al estilo del mercado

no se refiere realmente al ciudadano interesado que se encuentra cara a cara con el museo y es llamado, a su vez, a encontrarse cara a cara con los artefactos y las colecciones. Más bien al contrario -en esta retórica, el *usuario* pasa por ser un consumidor desinteresado o un distribuidor intermediario o "proveedor" demasiado interesado. El consumidor se sumerge en nuestros bancos de imágenes consumiéndolos como las vacas consumen los prados, mientras que el distribuidor intermediario o proveedor se sumerge y consume nuestros bancos de imágenes como los invasores corporativos consumen negocios más pequeños, absorbiéndolos en el proceso.

La ideología que subyace en esta terminología específica fue mejor expresada el miércoles por la mañana, cuando Nicola Mazzanti presentó su visión del trabajo futuro de los archivos y museos fílmicos: ya no se necesitan programas o presentaciones educativas, ni proyecciones comisariadas con un conocimiento específico y desde una posición específica. Todas las formas de hacer-públicos-los-artefactos, de comunicarlos, de mostrarlos, estarán "dirigidas por el usuario" -de la misma forma que lo está (o, mejor dicho, parece estarlo) el mercado. Según esta visión, el museo o bien está obsoleto o bien se convierte en algo similar a "un servidor del mundo", capaz de satisfacer cualquier necesidad imaginable. El usuario o usuaria crea su propio programa, como se hace en cualquier otro ámbito del mercado audiovisual. Estamos, por tanto, hablando de *contenido bajo demanda*.

Alcanzado este punto debería aclarar que, en mi libro, un museo es un tipo de lugar y de espacio muy diferente, un tipo de práctica social distinto. El museo es una herramienta crítica, ética y política, que se sitúa en oposición directa a las tendencias sociales, climas o ideologías hegemónicas en cada momento. El museo hace esto de muchas formas. Por ejemplo, al recordar, sencillamente, al visitante la existencia de formas previas y alternativas de organización social y cultural; y, de ese modo, recordarle también que el actual clima social y cultural no es el único imaginable. Que las formas dominantes nunca son "naturales", sino históricas y diseñadas por el hombre. Además, el museo es un tipo distinto de práctica social porque ofrece una *diferencia per se* inigualable e independiente a través de la configuración material de sus artefactos; ofrece puntos de vista y argumentos específicos y responsables sobre la cultura y la sociedad a través de programas y exposiciones comisariados, comunicándose con el visitante desde una posición identificable y transparente.

El museo, tal como yo lo concibo, es también un espacio en el que se puede encontrar respeto. Respeto tanto por los artefactos que se coleccionan, preservan y exhiben, como por la persona que los contempla con el fin de relacionarse con ellos. La colección del museo, por último, no es un banco de imágenes creado por casualidad, sino un proceso activo y poético que debería ser presentado de forma igualmente activa y poética.

Todo esto, dicho sea de paso, no impide al museo cumplir con servicios adicionales para usuarios comerciales o no comerciales si así elige hacerlo y tiene la capacidad legal para ello -por ejemplo, hacer un DigiBeta de una película de la colección, crear un *data-stream* de algunos de sus fondos, o vender un *clip* a la televisión. Solo que esta no es la *principal* función social y cometido de un museo.

La retórica neoliberal pretende describir al museo desde una perspectiva muy diferente. Dado que el mercado siempre necesita presentarse a sí mismo y al flujo incontrolado de capital y contenido como lo más natural y deseable, cualquier espacio o herramienta que funcione como aviso crítico de opciones alternativas debe ser presentado como un obstáculo. Es aquí donde la imagen del "polvoriento" y "anticuado" viejo museo entra en juego, una imagen que fue utilizada repetidamente el miércoles para transmitir el contraste entre, por un lado, el mundo brillante y ligero de la libre circulación digital y, por otro lado, el pesado, polvoriento y anticuado mundo de la película y del museo.

Además, cualquier partidario del museo como herramienta ética o crítica es rápidamente tachado de "conservador" o de "ingenuo". En esta línea, se podría concluir que el término *archivo* debería evocar imágenes aún más intensas de enmohecimiento. Al menos, esa solía ser la imagen más extendida de los archivos para gran parte de la población. Pero el *nuevo archivo*, según la terminología neoliberal, no es para nada polvoriento y anticuado -porque es el banco de imágenes, el recurso valioso, el brillante y lustroso servidor del mundo.

Al describir el viejo y polvoriento museo como conservador y como un obstáculo para la rápida transformación de los nuevos archivos en servidores del mundo, y al des-

cribir la polvorienta y vieja película como un obstáculo para el sistema digital, la retórica neoliberal funciona exactamente de la misma manera que en el campo social y político: cualquier norma o regulación que el estado social haya puesto en práctica para proteger los derechos de trabajadores y empleados, o la solidaridad entre generaciones, o el acceso igualitario a los servicios de salud, etc., todos estos derechos y regulaciones, así como los grupos que los representan (como los sindicatos) son presentados actualmente como "atrasados", "conservadores", "a la defensiva", e "ingenuos", y como obstáculos para el libre reinado de las denominadas fuerzas del mercado, a las cuales se supone que deberíamos adherirnos con decisión. Como herramienta ideológica del darwinismo cultural, el uso actual del término *digital* en un determinado contexto cultural reproduce el uso de las *fuerzas de mercado* como una herramienta de darwinismo social. La *libre circulación* que invocan ambos términos trata de separarse -y deshacerse- de los objetos materiales y de las relaciones materiales de las que ambos derivan.

Quisiera también señalar que la retórica neoliberal sobre lo digital a menudo se acompaña de un tono y de una estética de presentación bastante específicos que parecen darle credibilidad por lo maravillosamente irónicos que son y, ya sabes, *una-vez-que-lo-he-visto-todo, lo-sé-todo*. Un tipo de sarcasmo o de cinismo que puede llegar a recurrir a parodias sobre lo mal que otros hablan inglés. En homenaje a su herramienta de presentación favorita, me gustaría llamar *lenguaje Power Point* a este tipo de lenguaje. Se aproxima a un tipo de lenguaje de la propaganda postmoderna porque, tanto en términos tecnológicos como de estética visual y entonación, este lenguaje Power Point deja muy poco espacio para la reflexión, para la pausa, para la comunicación al alcance de la vista y del oído y para la comprensión crítica.

Me doy cuenta de que estamos en medio de un proceso que mostraría que en la FIAF [Federación Internacional de Archivos Fílmicos] conviven dos tipos de pensamiento muy diferentes, o incluso que ésta se compone de dos tipos de organizaciones muy diferentes. Hasta donde yo conozco la historia y la identidad de la FIAF, la idea de museo del cine, de filmoteca, como herramienta crítica y ética ocupa una posición central. Al menos ése parece ser el legado de gente como Iris Barry, Henri Langlois o Jacques Ledoux.

En las últimas dos décadas, las cuestiones de archivística, conservación y preservación han llegado a ser más prominentes de lo que solían ser, y con toda legitimidad. Pero podríamos encontrarnos en un momento en el que el archivo recién profesionalizado deja atrás la idea del museo como herramienta crítica y se convierte en un banco de imágenes digital, cabeza visible de unas instalaciones perfectamente administradas de almacenaje en frío para las intocables películas de nitrato y acetato.

Al final de tal proceso, este tipo de archivo estaría completamente alineado con el mercado y afirmado por este, representando por consiguiente una especie de nada. En términos políticos, sería el auténtico espacio conservador -o mejor dicho, neoconservador.

El tipo de organización alternativo sería un archivo que también fuese un "museo crítico"; una confrontación de artefactos concretos y prácticas sociales; una colección construida activa y poéticamente; un lugar en el que la reflexión y trabajo de conservación pudiera ser percibido y debatido. Se situaría en oposición a la ideología del mercado.

Debo admitir que este último tipo de organización acarrearía probablemente muchas penas -las penas de tener que resistir, implicarse y sobrevivir a las actuales políticas culturales, que dan continuidad al fetiche de lo digital y de la digitalización. Llegados a este punto, no obstante, quisiera citar a William Faulkner, vía Jean-Luc Godard: *Entre la pena y la nada, elijo la pena*.

**Alexander Horwath**, intervención pronunciada el 10 de junio de 2005 en el 61º Congreso de la FIAF en Liubliana y publicada en Paolo Cherchi Usai... [et. al.] (ed.): *Film Curatorship: archives, museums, and the digital Marketplace*. Viena: Österreichisches Filmmuseum, 2008. p. 79-82.

## **La película como artefacto y objeto de museo**

**David Francis:** En *El mercado vs el museo*, argumentabas que, al emplear la palabra "contenido" para describir sus colecciones, los archivistas no estaban reconociendo la importancia de los artefactos que están encargados de salvaguardar.

Las galerías de arte y los museos, sin embargo, parecen

haber superado este problema. El "contenido" de una pintura puede también ser separado del lienzo y, como las películas, reproducido con exactitud en otros medios. Con todo, las galerías de arte y los museos parecen haber convencido a sus apoyos locales y a los organismos financiadores de que no hay sustituto posible de la visión de la obra de arte en las instalaciones de una galería o museo.

Las galerías y museos de fotografía, que tienen muchas más similitudes con los archivos fílmicos, han convencido a sus apoyos locales de que la copia de una fotografía sólo puede ser considerada un original si está hecha por el fotógrafo a partir de un negativo de cámara o bajo su supervisión directa. Esto da un estatus de artefacto a esas copias, y significa que no se pueden crear nuevos artefactos tras la muerte del fotógrafo.

Si los archivos fílmicos considerasen las copias originales -aquellas hechas con la aprobación del equipo creativo que produjo la película- como sus artefactos, ¿podrían convencer a sus apoyos locales de que el arte del cine sólo puede ser experimentado asistiendo a las proyecciones de copias originales en las instalaciones del archivo, en un entorno técnico específicamente diseñado para reproducir, en la medida de lo posible, las primeras representaciones públicas?

Se tendría entonces que responder a las inevitables críticas de que se está restringiendo el "acceso" a una forma de arte que, a diferencia de muchas otras, fue concebida como una experiencia de grupo y dirigida a una audiencia de masas.

Una posible respuesta podría ser establecer diferentes niveles de experiencia de visionado. El primer nivel sería asistir a la proyección del artefacto original en las instalaciones del archivo. El segundo podría ser asistir a la proyección de una copia aprobada por el archivo del país en el que la película fue producida. El tercero, en lugar de ser la proyección de una copia en película, como tendría lugar hoy en día, podría ser la proyección de una copia digital aprobada por el archivo. Para ser sinceros, las buenas copias digitales son una mejor representación del arte del cine que las copias en 35 o 16 mm incompletas, dañadas o mal proyectadas. Este enfoque también justificaría el dinero gastado en la preservación del material original que no tuviera el estatus de artefacto, pero que sería esencial para la producción de copias en celuloide o digitales aprobadas por el archivo.

Este panorama ha sido estructurado de forma que provocase una discusión. Sin embargo y en resumidas cuentas me gustaría saber cómo introducirías el concepto de artefacto en los archivos fílmicos.

**Alexander Horwath:** Mi respuesta más inmediata sería invertir los términos: ¿cómo introducir el concepto (y la praxis) del cine en los "archivos de artefactos" y museos?

Esta no es, desde luego, una cuestión nueva, pero parece que con los recientes virajes en el mundo del museo (en lo que concierne a la imagen que tiene de sí mismo y a su nueva función social), y en la cultura en general (la "revolución digital") se ha hecho más difícil -en vez de menos- abordarla y hacerse entender. Creo que para lograr una mejor comprensión del papel que juega el cine *vis-à-vis* del museo, necesitamos (a) mirar más de cerca a lo que realmente es el cine (en sí mismo y en relación a otras formas de expresión); y (b) cuestionar en profundidad los valores y principios culturales que articulan la mayoría de museos contemporáneos en relación a los medios de reproducción y a las formas populares de expresión. Lo cual significa también cuestionarse las formas en que los museos están "convenciendo a sus apoyos locales" de lo que es un "original" o un "artefacto" o una "auténtica obra de arte" en el ámbito de los medios de reproducción. (...)

Texto incluido en Paolo Cherchi Usai... [et. al.] (ed.): *Film Curatorship: archives, museums, and the digital Marketplace*. Viena: Österreichisches Filmmuseum, 2008. p. 83-84.

## **El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo**

[La Curaduría de Cine es] el arte de interpretar la estética, historia y tecnología del cine a través de la colección, conservación y documentación selectiva de films y de su exhibición en presentaciones archivísticas<sup>5</sup>.

(...) El engorroso término de *moving image experience* es el que proponen los coautores de un curioso libro titulado *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*<sup>13</sup>: todos ellos son o han sido archivistas del cine, directores o programadores de filmotecas, y aquí se

preguntan por el destino de la función que desempeñan y de los organismos en los que trabajan. Si la creación de los primeros archivos fílmicos se vio influida por el temor a perder el patrimonio del cine con el precipitado paso del mudo al sonoro, la amenaza que ahora perciben estos archivistas es de otro calibre: atañe a la experiencia misma de ver el cine en sala. El término tiene mucho de defensivo: no utilizan la palabra cine porque eso, lo dicen abiertamente desde un principio, espanta a sus interlocutores (institucionales o no), e insisten en la *experiencia* original de ver el cine porque eso es lo que justifica su misma existencia, más allá de su labor primordial de preservar el patrimonio del cine. Ahora prefieren presentarse como comisarios, en el sentido del mundo del arte: el término archivo excluye la intervención curatorial, mientras que el de museo de cine la contiene de forma implícita. El problema que enfrentan es el de convertir el contenido de sus colecciones en un artefacto cultural, como explica David Francis: "Por eso tenemos tantos problemas hoy, porque no hemos conseguido realmente nunca crear la impresión de la importancia del artefacto. [En el campo museístico] se acepta que el artefacto es la línea de base y a la hora de buscar financiación (...) los museos no deben discutir la importancia de la conservación, mientras que los archivos fílmicos se pasan todo el tiempo discutiendo que la conservación es necesaria"<sup>14</sup>.

Que una película sea o llegue a ser un artefacto museístico es una proposición problemática. Hasta no hace mucho tiempo parecía una idea peregrina: en un artículo escrito antes de la era digital, cuando la exhibición en salas era todavía una robusta actividad industrial, un archivista comentaba que era "demasiado temprano para relegar la experiencia de ir al cine a la condición de exposición museística"<sup>15</sup>. Eran otros tiempos. La era digital ha traído, primero, la cultura del DVD (y su correlato: la copia igual al original) y, después, un horizonte potencialmente ilimitado de *descargas* (de acceso libre o de pago). Todo esto ha contribuido a *desmaterializar* progresivamente la noción de película asociada a un determinado soporte, a su condición misma de objeto físico, completando el movimiento hacia la cancelación completa de su ya de por sí problemático (en función del famoso potencial de reproductibilidad mecánica del film) carácter aurático: hay que recordar que, además del sentido habitual que alude al carácter único de la pieza, el aura se refiere al entorno, incluyendo un correlato obligado de distancia, de dificultad de acceso a la obra fuera de un lugar específico.

El paradigma digital ha exacerbado -y es aquí en donde entra en juego la noción de artefacto- el problema ontológico del cine como pieza de museo: no existe un objeto original y único que valore la colección que lo alberga<sup>16</sup>. ¿Hasta qué punto, entonces, se equipara la *obra* a las bobinas que se almacenan en un *voltio*? Una película sólo cobra vida, sólo se hace cine, cuando se proyecta y se genera la dichosa *moving image experience*. Esa experiencia sobrepasa al puro soporte fotoquímico del film (ése que se debe preservar, archivar y catalogar, también, a toda costa) y necesita de un *anticuado* proyector analógico, un proyccionista, etc. Es así como los archivistas de filmoteca arriban (en parte, por puro instinto de supervivencia) a la noción museística del artefacto: lo que se debe preservar no es sólo la copia en celuloide sino la viabilidad de todo un *sistema operativo*<sup>17</sup> que es el que posibilita la experiencia de la proyección de la imagen en movimiento, del cine tal como lo conocimos. (...)

**Antonio Weinrichter.** Publicado en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, N° 32, segundo semestre 2010, pp. 15 a 18.

[5] Definición a la que se arriba tras mucha discusión en *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, 2008), p. 231.

[13] Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michael Loebenstein (eds.) *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, Synema, 2008). Cabe señalar que el primero de ellos había publicado en 2001 un libro con el explícito título de *La muerte del cine* (Laertes, Barcelona, 2005).

[14] Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michael Loebenstein (eds.) (*Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, Synema, 2008), p. 16.

[15] John Kuiper, "Film as a Museum Object", (*Cinema Journal*, vol. 24/4, 1985), p. 39.

[16] Se plantea una paradoja: una cosa es tener una copia y otra poder exhibirla sin pedir permiso a la productora (problema que no enfrenta un museo de arte con sus cuadros).

[17] La expresión es de Horwath. Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michael Loebenstein (eds.) *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace* (Viena, Synema, 2008), pp. 85