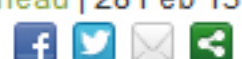


[_Fugas](#)

Archivos de cine experimental: pragmática y política del acceso

Mediante el análisis de las colecciones y de los recursos on line relacionados con el cine experimental, interrogamos las soluciones prácticas y las implicaciones políticas de la noción de acceso y la posible continuidad entre archivo y museo.

Por Boris Monneau | 28 Feb 13



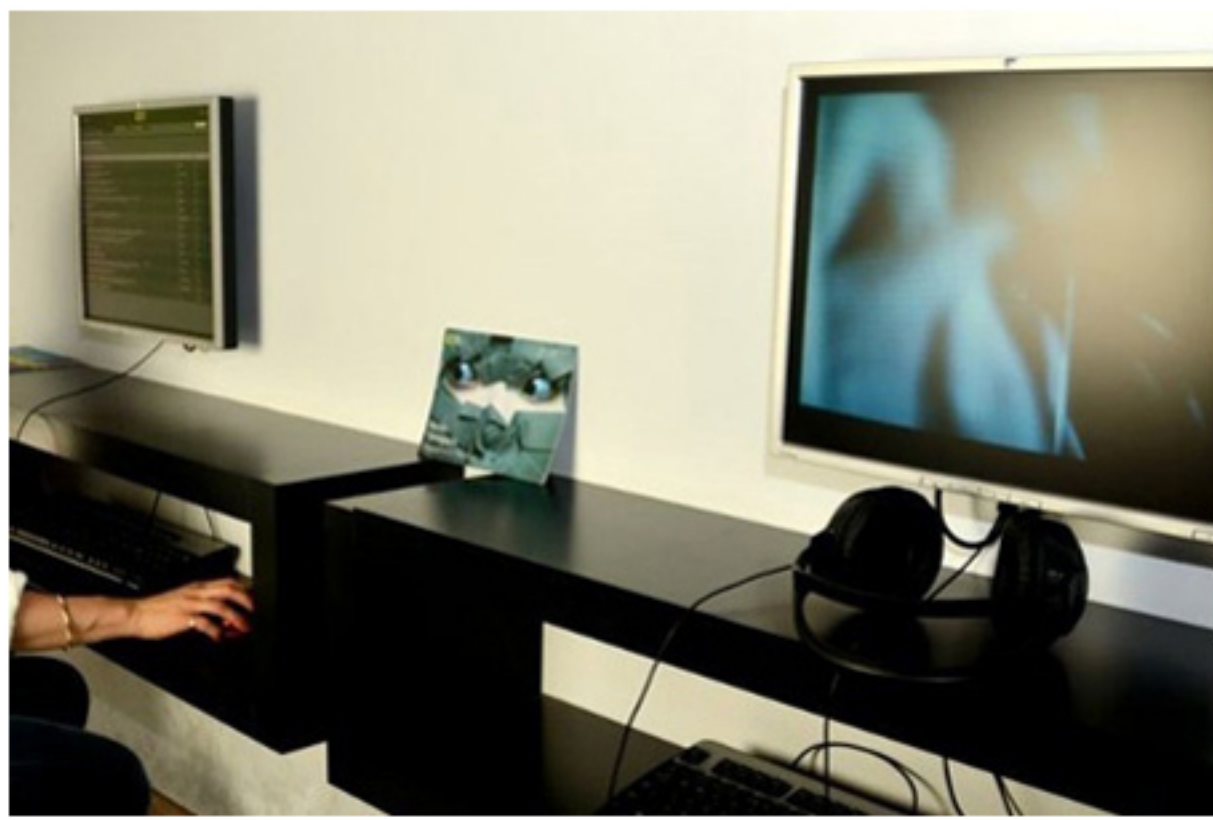
Aparte de las exposiciones o proyecciones, acceder a las colecciones audiovisuales tanto de los museos de arte contemporáneo como de las filmotecas suele ser un proceso muy controlado: tan solo por motivos de investigación, y mediante una solicitud, se pueden visualizar las obras conservadas, por ejemplo, por el MACBA, la Cinémathèque Française, el Anthology Film Archives o el MoMA. Las bibliotecas o centros de documentación de estas instituciones permiten un acceso paralelo a documentos audiovisuales, pero sus catálogos no reflejan las colecciones museísticas: las obras no son asequibles como documentos, hay una distancia entre el archivo y el museo. Aun así, gracias a las plataformas digitales, algunos museos y centros culturales presentan un acceso permanente a sus colecciones para cualquier visitante. Este es el caso del WRO Art Center de Wrocław, del Israeli Center for Digital Art, de Argos (Bruselas), del Centre Pompidou, o del Archivo Xcéntric del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Pero esta facilidad del acceso no debe ocultar su complejidad práctica y teórica, ni los problemas que supone en el ámbito audiovisual.

Estas colecciones comprenden obras de videoocreación, pero también obras cinematográficas. La digitalización es una cuestión problemática para muchos cineastas experimentales. Efectivamente, el medio filmico es a menudo una parte integrante del sentido de las obras, algo que sucede por ejemplo con las llamadas "películas sin cámara", como las animaciones pintadas directamente sobre celuloide de Norman McLaren o las manipulaciones fotoquímicas de Jürgen Rebbe; o con el denominado "cine estructural": una de sus propuestas más radicales, *Arnulf Rainer* (1960) de Peter Kubelka, es una composición abstracta basada en la alternancia rigurosamente calculada de fotogramas negros y blancos. Transferir estas películas a otro medio puede parecer un contrasentido o una forma de degradación. Pero habría que situar estos archivos en el contexto y el proyecto museístico al que pertenecen: un conjunto de actividades, proyecciones, debates, talleres y exposiciones, que por un lado intentan respetar la especificidad de los formatos audiovisuales y por otro representar la diversidad de formas en que se pueden mostrar y pensar las imágenes en movimiento.

En esta cuestión pueden existir puntos de vista opuestos. Por un lado alguien como Kubelka es intransigente con la especificidad del medio y de la experiencia cinematográfica, como demostró no solamente en su práctica filmica sino también en la construcción del *Invisible Cinema*, una efímera sala de cine (1970-73) del Anthology Film Archives cuyo propósito era eliminar toda percepción ajena a la pantalla. Por otro lado un conservador como Philippe-Alain Michaud, responsable de la colección de cine del Centre Pompidou, cree que, aunque bajo la forma de proyección en vídeo, es importante mostrar las películas junto a las demás obras de arte. Esta perspectiva implica una contradicción, ya que para poder integrarse en la historia del arte, el cine sacrifica su realidad material, es decir, su historicidad. Pero esta paradoja no es otra que el sentido de la historia del cine, simultáneamente arte y producto de la técnica y de la industria. ¿Y no es esta extracción del curso de la historia el origen mismo del museo?

Más allá de las preguntas y respuestas normativas de la historiografía canónica, podemos imaginar un museo del cine. Una de sus posibles formas es el archivo digital. Así podemos ver en la digitalización no solamente una reducción o una corrupción del cine, sino la misma potencialidad que Dominique Paini encontraba en el vídeo: la de ser "la herramienta museográfica del cine", pues ambos liberan las imágenes de su corsé temporal y material original. El interfaz digital, este nuevo modelo de exhibición, responde a la necesidad que tiene el museo de cine de ser "un espacio de confrontación, de comparación y de acercamiento entre las películas". (1)

Hoy resulta difícil hablar de acceso sin pensar en Internet. Si los archivos mencionados anteriormente son únicamente accesibles *in situ*, también se multiplican las posibilidades de ver *on line* esas películas que tiempo atrás eran invisibles: no solo por YouTube o Ubu Web, sino también en muchas otras iniciativas institucionales, cada una de ellas con distintos objetivos. Si un museo de arte moderno como el MMAW de Varsovia puede permitirse el proyecto de dar un acceso integral a su colección (aunque faltan digitalizar unas mil películas), las distribuidoras, que tienen presupuestos diferentes e imperativos más comerciales, explotan diversamente las posibilidades del *streaming*.



En la Film-Makers' Cooperative se hace un uso ante todo promocional: su "video library" es una vitrina en donde podemos consultar un centenar de extractos, entre los cinco mil títulos del catálogo, un breve panorama que demuestra su variedad y permite, a la vez, presentar autores poco conocidos (Walter Ungerer o Coleen Fitzgibbon) junto a obras recientes de artistas consagrados (Ken Jacobs, Takahiko Iimura). En Hamaca, una distribuidora de videoarte español, la mitad de los vídeos es consultable gratuitamente, al resto del catálogo se puede acceder mediante la compra de bonos diarios, mensuales o anuales. Las distribuidoras francesas Light Cone, Collectif Jeune Cinéma, Heure Exquise!, Les Instants Vidéo, Le peuple qui manque y Vidéoformes han puesto sus recursos en común con el portal 24/25: proponiendo una visión bastante amplia de sus colecciones, con algunas restricciones: no todas las obras se pueden visionar integralmente y el formato de los vídeos es bastante diminuto. Por último, el Intermedia Art Institute (IMI) presenta un catálogo exhaustivo de su colección, aunque en baja resolución. Por otro lado, el acceso *on line* puede prescindir de intermediarios institucionales. Más allá de los jóvenes creadores acostumbrados a las redes sociales y a los *creative commons*, algunos cineastas veteranos de los años 60-70, como Claudio Caldini y Lluís Rivera, exhiben una buena porción de su obra en Vimeo o en YouTube, al igual que Lutz Mommartz, Józef Robakowski o el recién desaparecido Marcel Hanoun en su página web personal.

Frente a la 'informatización' masiva del cine y a la indiscriminación que puede fomentar, es importante volver a la cuestión del medio, en cuanto que no es sólo un medio de creación, sino también de comunicación. La noción de acceso no determina únicamente la concepción de los archivos, implica también una posición política. Debemos comunicar, poner en común... ¿pero para qué comunidad?

En el mundo de los archivos audiovisuales, podemos encontrar la confrontación de puntos de vista que remiten a dos ideologías opuestas: unos se consideran como continuadores de una revolución socio-técnica, otros denuncian sus derivas tecnocráticas y capitalistas. Según los profesionales de los archivos audiovisuales, especialmente en el ámbito televisivo, el acceso a los archivos es el acto fundador de la democracia: "Sean investigadores en ciencias sociales o simples ciudadanos, todos subrayan la importancia del libre acceso a los fondos de archivos públicos o privados. La Revolución francesa lo había convertido en un principio que preside el buen funcionamiento de las instituciones democráticas" (2). Según los profesionales de los archivos cinematográficos, el acceso se ha convertido en uno de los dogmas de la ideología digital: "en la retórica neoliberal, acceso significa ante todo consumo: no se trata de elaborar nuevas aproximaciones al artefacto, sino de transformar las colecciones en bancos de imágenes para comerciantes intermediarios y consumidores finales" (3). Esta dicotomía se manifiesta en el aspecto técnico del acceso de forma muy reveladora. Los primeros ven la materialidad, la especificidad del medio como un obstáculo al libre acceso del contenido. La nivelación digital permite en cambio una óptima explotación del fondo. Por otro lado, para los segundos, esta limitación es precisamente lo que debe preservarse. La transmisión de una experiencia cultural y artística es indisoluble de la materialidad que la constituye, que hace de ella un momento histórico, puesto que no hay contenido sin soporte: "La premisa de la separación del soporte y del contenido – conclusión lógica del punto de vista digital – aparece como algo neutral, como lo más natural e indiscutible. Todo queda absorbido por las discusiones sobre cómo mejorar las plataformas: un debate que ignora el hecho que el cine ha existido como medio" (4).

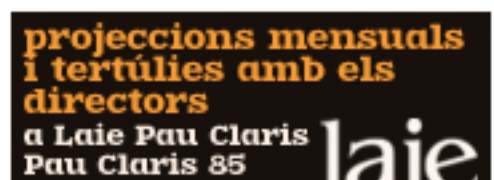
Aquí la política y la técnica se reflejan mutuamente, ya que los dispositivos adoptados por las instituciones culturales cristalizan y orientan las disposiciones subjetivas y sociales, como lo indica Alexander Horwath: "Hoy, con las condiciones del postfordismo, se espera que cada ciudadano y consumidor sea una criatura 'expandida', proteica, multi-identitaria y multi-sensorial. El 'nuevo museo', con sus múltiples pantallas, sus visitantes 'itinerantes' y 'reflexivos', se ha convertido en el epítome de lo que antes llamábamos los aparatos de las clases dominantes – justo como las grandes superficies comerciales. Llegué a sugerir, tal vez de manera un poco cruda, [...] que en este clima socio-económico y cultural, el espacio 'inflexible' del cine es potencialmente más favorable a una experiencia del mundo reflexiva y crítica que el de muchos museos" (5).

Es evidente que estos dos modelos no se pueden oponer totalmente ya que la mayoría de los museos también organiza proyecciones en sus auditorios. Pero más allá de la yuxtaposición, puede ser interesante imaginar un espacio en el que puedan confluír estas experiencias en apariencia incompatibles. En este sentido queríamos resaltar la propuesta del CCCB con el Archivo Xcéntric. Como espacio de consulta, se distingue de los archivos digitales de los demás museos porque trata emular las características de la experiencia cinematográfica: la oscuridad ambiente y la posibilidad de ver las películas colectivamente en una sala de videoproyección. Así pueden confluír, en un espacio más flexible que el de la sala tradicional (el espectador es quien decide lo que ve, y la visión no esta del todo determinada por la duración de la película, ya que es posible interrumpir la reproducción o desplazar el cursor temporal), la condición reflexiva del cine con las posibilidades museográficas del archivo digital. En un dialogo entre historia y reflexión, el libre acceso podría convertirse en un acceso a la libertad.

(1) PAÏNI, Dominique. *Conserver, montrer*, Belgique: Yellow Now, 1992. p. 48.(2) GUYOT, Jacques y ROLAND, Thierry. *Les archives audiovisuelles: histoire, culture, politique*, Paris: A. Colin, 2011, p. 46.(3) VA, *Film Curatorship archives, museums, and the digital marketplace*, Viena: Österreichisches Filmmuseum, 2008, p. 80.

(4) Id., p. 196.

(5) Id., p. 132.



Sigue leyendo

People's Park
Shadow Sites II
El cine en sus i-má(r)genes.
Integral de Antoni Padrós
CHP:DOX Copenhagen.
Diagonales de un festival en diálogo
Michel K. Zongo. Breve incursión esperanzadora por el documental africano
Bye bye Africa
Archivos de cine experimental: pragmática y política del acceso
Liam Neeson stares at you for 10 hours
¡Cuidado, arenas movedizas! (el cine de Luc Moulet)
Crónica transversal sobre el IX Festival de Cine Europeo de Sevilla
Virginia García del Pino, realizadora de El Jurado
Eliás León Siminiani.
Bifurcación en el Mapa
Autrement, la Molussie
Modos de producción. A propósito de Donde vuelan los cóndores
Mondomanila
Tonight the streets are ours
Sit tibi terra levis. Chris Marker.
Mosaico 1968-2004
Invisible

Archivo

Select Month ▾

Meta

Log in
 Entries [RSS](#)
 Comments [RSS](#)
[WordPress.org](#)