

아카이브 프리즘 #15

필름 아카이브: 역사 큐레이팅, 기억 아카이빙 – 필름 아카이브 투데이 Vol. 3

2023년 12월 31일

발행인
김홍준

편집위원
정민화

각원 편집위원
김광철
장병원
한선희

한국영상자료원
(우) 03925 서울시 마포구
월드컵북로 400
TEL. 02 3153 2001
FAX. 02 3153 2080
www.koreafilm.or.kr

Copyright © 2023 한국영상자료원
모든 권리 및 저작권은
한국영상자료원에 있습니다.

게스트 에디터
황미요조

번역
전민성

교정
강경은

디자인
신덕호

컨셉 & 플래닝
프로파간다
www.graphicmag.co.kr

Archive Prism #15

Film Archives: Curating Histories, Archiving Memories - Film Archives Today Vol. 3

Winter 2023

Publisher
Kim Hongjoon

Editorial Board
Jung Minhwa

Contributing Editors
Kim Kwangchul
Jang Byungwon
Han Sunhee

Guest Editor
Hwang Miyojo

Translation
Jeon Minsung

Proof Reading
Kang Kyungeun

Design
Shin Dokho

Concept & Planning
propaganda
www.graphicmag.co.kr

Korean Film Archive
400, WorldCupbuk-ro, Mapo-gu,
Seoul, 03925, Korea
TEL. +82 2 3153 2001
FAX. +82 2 3153 2080
www.koreafilm.or.kr

Copyright © 2023
Korean Film Archive All rights
reserved.

ISSN 2733-6050
Printed in Korea

일 년에 네 번 발행되는 <아카이브 프리즘>은 매해 겨울 '필름 아카이브 투데이'라는 서브 타이틀 아래 세계 여러 필름 아카이브의 동시대적 의제를 다루어 왔다. 2021년 겨울 발행된 첫 번째 에디션은 필름 아카이브의 역할과 디지털 전환의 여파, 팬데믹 이후 변화된 영화 소비 트렌드에 따른 대응 등 시대적인 변화 앞에서 어떤 전략을 세우고 있는지 물었다면, 두 번째 에디션은 영화사의 공유 유산에 새로운 생명을 부여하는 작업인 '복원'에 초점을 맞추어 세계의 각 필름 아카이브가 영화 문화를 보존하고 새롭게 순환시키기 위해 어떤 전략과 원칙을 세워 운영되고 있는지 살펴볼 수 있었다.

'필름 아카이브 투데이' 세 번째 에디션은 필름 아카이브의 기능 중 하나인 순환의 영역을 고민한다. 필름 아카이브의 가장 본질적인 기능은 영화 역사의 수호다. 이 태생적 근원은 자칫 필름 아카이브가 영화 유산과 함께 과거에 머물러 있는 듯한 인상을 갖게 하기도 한다. 하지만 필름 아카이브는 수호자인 동시에 보존하고 있는 영화, 그리고 비영화 자료를 지금 이 시대의 관객 앞에 내놓고 그 존재의 경로와 의미를 순환 전파하는 작업을 계속해 오면서, 영화를 유물로서가 아니라 지금의 시대와 함께 호흡하게 하고 새로운 영화 역사를 써 내려가는 구심점이 되기도 한다. 그것이 바로 필름 아카이브의 큐레이팅과 프로그램 작업에 해당한다고 말할 수 있다. 복원의 방향과 우선순위에 따라 각 필름 아카이브의 성격이 드러나듯, 어떤 영화를 어떠한 맥락 속에 배치해서 소개할지 결정하는 프로그램과 큐레이팅 작업은 각 필름 아카이브가 품고 있는 영화의 과거, 현재, 미래의 내러티브를 그 무엇보다도 선명하게 드러내 보이는 자기 서술이기도 하다.

Published quarterly, each winter issue of *Archive Prism* is subtitled "Film Archives Today," dedicated to exploring the contemporary challenges faced by film archives across the globe. The inaugural issue, released in Winter 2021, focused the role of film archives and their adaptive strategies in an evolving landscape characterized by digital transformation and shifts in film consumption patterns following the pandemic. The subsequent edition focused on "restoration"—the process of rejuvenating our shared cultural heritage—to highlight the tactics and philosophies adopted by film archives worldwide to preserve and revitalize film culture.

The third edition of "Film Archives Today" concentrates on a critical function of film archives: circulation. Fundamentally, the essential duty of a film archive is to protect film history. This role might occasionally suggest that film archives are exclusively preoccupied with the past and the preservation of film heritage. However, film archives are not merely guardians of history; they are vibrant institutions capable of creating new narratives in film history. This is achieved by presenting both film and non-film materials to contemporary audiences, thus continuing to underscore the importance and trajectory of their collections. The process of curation and programming is central to a film archive's mission. Similarly to how the focus and priorities of restoration efforts mirror the distinct identity of each film archive, the selection and contextualization of films for public exhibition act as a practical approach to historiography. This curatorial endeavor eloquently expresses the past, present, and projected future of each archive, providing deep insights into their evolving narratives more effectively than any other activity.

이번 '필름 아카이브 투데이 Vol. 3'는 그런 고민을 염두에 두고서 큐레이팅과 프로그램이 두드러지는 필름 아카이브들을 만났다. 대답하면서도 세심한 큐레이션을 통해 영화사는 물론 근대 역사 서술, 미학사 등 지배적 내러티브의 방향성과 주체마저도 재설정하려는 정치적, 미학적 열정과 헌신을 보여 주는 이 필름 아카이브들이 들려주는 귀중한 통찰들은 영화의 과거, 현재, 미래는 어떠한 모습일지 엿볼 수 있는 기회를 제공한다. 이번 에디션에서 영화에 관한 헌신과 뜨거운 사랑을 보여 준 필름 아카이브로는 대만의 국립영화시청각문화센터나 싱가포르의 아시안 필름 아카이브의 경우처럼 국가에 속해 있거나 국가의 재정적 지원을 받고 있는 아카이브도 있지만, 미국, 프랑스, 오스트레일리아(호주) 등지에서 영화를 향한 믿음과 열정으로 무장한 채 독립적으로 운영하고 있는 소규모 대안 아카이브도 있다.

규모가 크든 작든 각 필름 아카이브에서 아키비스트이자 큐레이터인 담당자들이 오랫동안 품어 온 치열한 고민은 어쩌면 맥락화의 문제일 것이다. 문화 상품이면서 예술 작품인 영화가 당대의 관객들과 관계를 맺(지 못했)었던 방식, 또 관객과 영화(산업)을 이어 주는 사회적, 역사적, 미학적 조건이 그 관계를 이어 주는 한편 어떻게 왜곡했는지 읽어 낼 수 있는 맥락 속에 영화를 배치하고 그 속에 현재의 관객의 자리까지 마련하는 일이 아키비스트이자 큐레이터의 역할이다. 그렇게 아키비스트/큐레이터는 영화의 과거와 현재와 미래를 잇고, 꿰고, 다시 이으며, 또는 뒤집거나 거꾸로 붙여 가며 영화의 역사를 갱신한다.

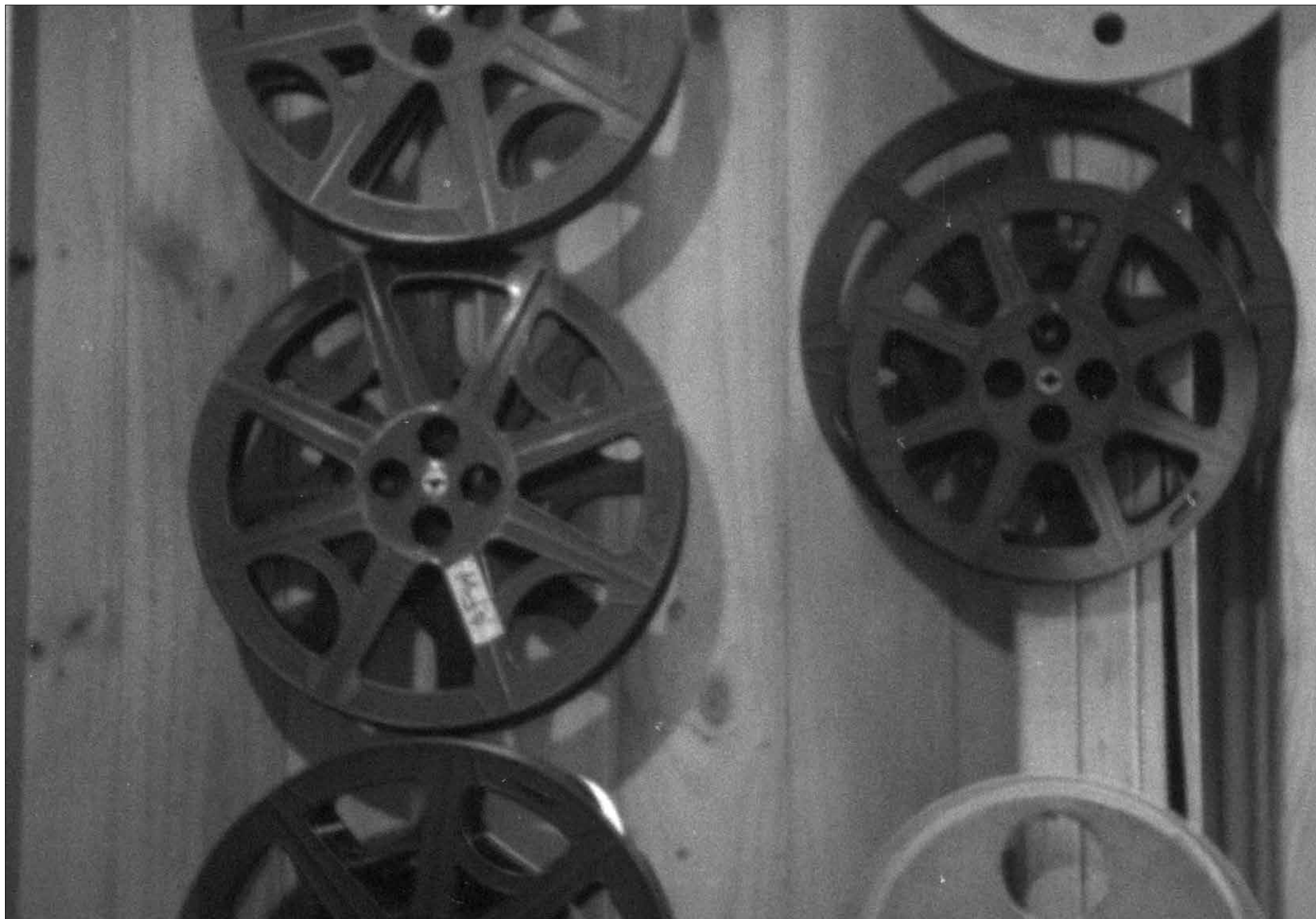
그런 의미에서 필름 아카이브에서 전개하는 모든 형태의 큐레이팅은 사실상 하나의 영화사 에세이다. 독자이자 관객으로서 이 세 번째 에디션을 접하는 분들 또한 아키비스트/큐레이터로서의 경험과 고민과 비전을 함께 나누길 바란다.

In "Film Archives Today Vol. 3," we highlight film archives that are notable for their inventive curatorial and programming efforts. These archives demonstrate a political and aesthetic commitment to altering prevailing narratives, not only in the realm of film history but also within contemporary historiography and aesthetic discourse, through their bold and detailed curation. Providing profound insights into the development of film, these archives depict the dynamic relationship between the past, present, and future of cinematic art. This edition features a range of archives, from those established or funded by nations, such as the Taiwan Film & Audiovisual Institute and Singapore's Asian Film Archive, to smaller, independent, and alternative archives in the United States, France, Australia, and elsewhere. These organizations are bound by a collective dedication to film, fueled by a strong belief in its significance and a passionate commitment to its preservation and dissemination.

One of the most challenging issues continually confronted by archivists and curators in film archives, both large and small, is contextualization. It is the responsibility of archivists and curators to place films within contexts that elucidate how these films, as cultural artifacts and artistic expressions, resonated with or differed from the expectations of their contemporary audiences. They investigate the social, historical, and aesthetic factors that connected audiences to films and the broader industry, shedding light on how these relationships both facilitated and misrepresented those connections. Through this endeavor, archivists and curators rejuvenate the history of cinema by forming, dissolving, and reforming links, as well as reinterpreting the continuum of film history.

Seen in this light, curation within film archives serves as a nuanced essay on film history. We invite you, our readers and viewers, to engage with the third edition of "Film Archives Today." Join us in discovering the experiences, challenges, and visions that we, as archivists and curators, encounter in our profession.

Finally, we extend our deepest gratitude to the film archivists and curators, as well as to the director and the film scholar, who embraced our mission, generously took time from their busy schedules to participate in our interview, and contributed their articles. This special issue could not have been realized without their invaluable assistance and support.



필름 아카이브

- 5 도이치 키네마테크
- 17 대만국립영화시청각문화센터
- 31 아르제날-영화 및 비디오아트 연구소
- 47 아시안 필름 아카이브
- 95 하버드 필름 아카이브
- 109 아티스트 필름 워크숍
- 125 비동맹 영화 아카이브
- 139 탈리타

아카이브를 큐레이팅하기:

기억의 소환, 역사의 재구성

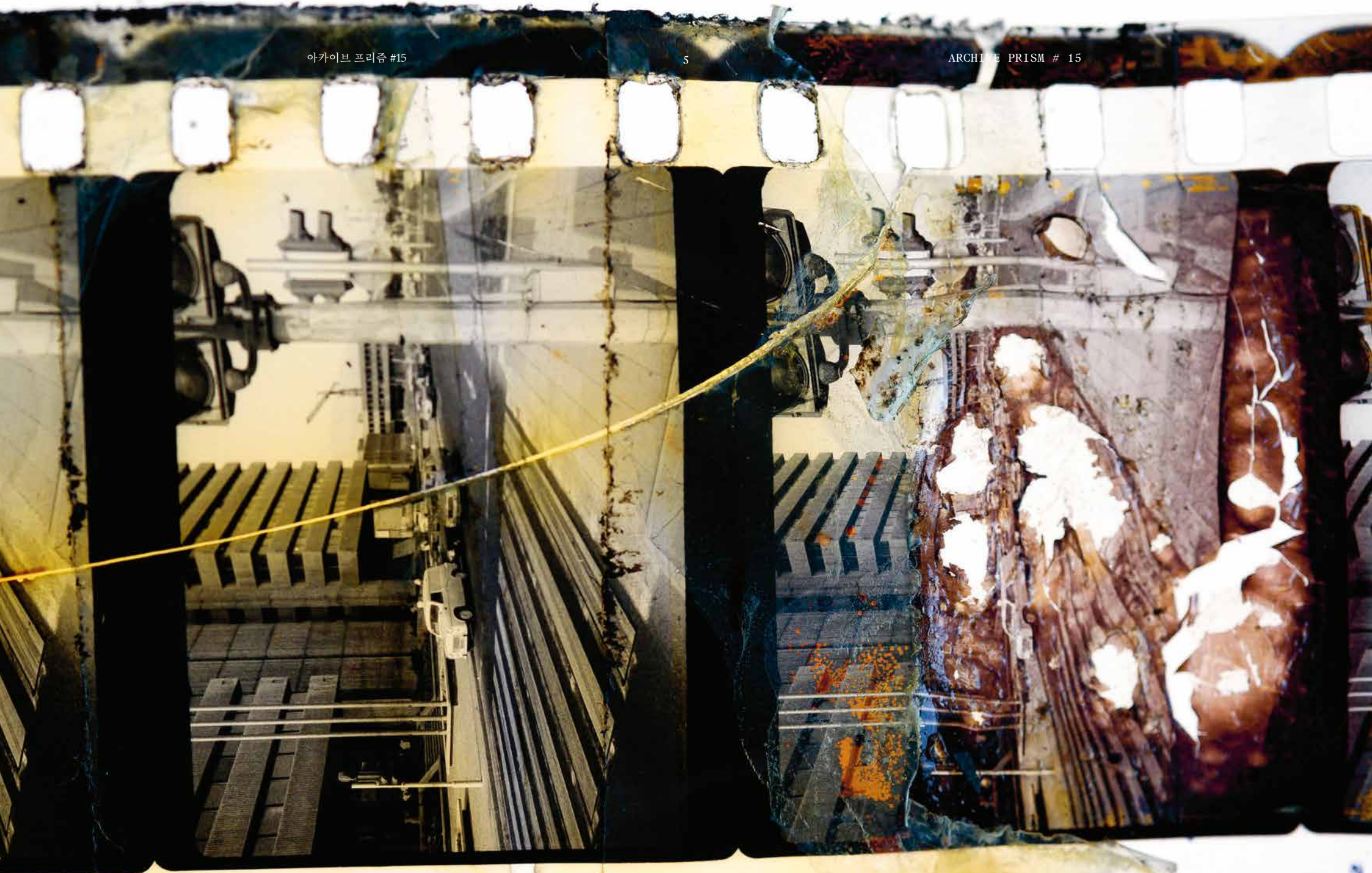
- 61 "이상적인 아카이브" '시네말디아 70: 가능한 모든 역사' 프로젝트(2018-2022)에 관한 노트
- 73 역사를 큐레이팅하고 기억을 아카이빙한다는 것: 아나벨 아벤투린이 영화 내러티브를 재사유하는 방식에 관해
- 86 로스 앵글스: 길 위에 남겨둔 프로젝트들에 관한 에세이

Film Archives

- 5 Deutsche Kinemathek
- 17 Taiwan Film & Audiovisual Institute
- 31 Arsenal - Institut für Film und Videokunst
- 47 Asian Film Archive
- 95 Harvard Film Archive
- 109 Artist Film Workshop
- 125 Non-Aligned Film Archives
- 139 Talitha

Curating Archives: Recalling Memories, Reconstructing Histories

- 61 "An Ideal Archive": Notes on the Zinemaldia 70: All Possible Histories Project (2018-2022)
- 73 Curating Histories, Archiving Memories: Annabelle Aventurin's Journey in Reframing Cinematic Narratives
- 86 Loss Angles about dead projects



도이치 키네마테크

Deutsche Kinemathek

도이치 키네마테크

베를린에 위치한 도이치 키네마테크는 독일과 방대한 범위의 국제 영화 유산을 보존하고 홍보하는 독일의 대표적인 영화 아카이브다. 도이치 키네마테크는 영화 유산의 보존뿐 아니라 베를린 국제영화제의 회고전 프로그램 조직, 정기 상영 프로그램과 자체 영화제, 큐레이션 프로젝트, 정기 상영회 등으로 관객들에게 영화 유산을 어떻게 나눌 것인지, 영화사에 어떻게 개입할 것인지를 적극적으로 고민하고 있다. 특히 전 세계에서 새로 복원된 영화사의 걸작들과 새롭게 영화사에 그 위치를 얻은 재발견작을 국제 영화제 네트워크에 소개하는 베를린국제영화제 회고전 프로그램의 조직과 운영은 과거의 기록으로서 남겨진 영화사에 지속적인 활력을 불어넣으며, 영화사를 현재의 맥락에서 늘 새롭게 쓰기 위해 기울이는 이들의 노력이다.

인터뷰: 라이너 로터(도이치 키네마테크 예술감독)

도이치 키네마테크의 설립 배경과 초기 활동에 대해 간략한 설명 부탁드립니다.

사단법인 '도이치 키네마테크'는 1962년 영화박물관 설립을 목표로 설립됐습니다. 첫 번째 영화사 전시회였던 '스클라다노프스키에서 칼리가리까지'는 1966년에 열렸습니다. 이 행사는 영화를 상영했을 뿐만 아니라 책자도 발간했습니다. 이후에도 여러 상영과 전시가 이어졌습니다. 도이치 키네마테크는 창립 초기부터 1966년에 설립된 독일 영화 및 텔레비전 아카데미 베를린 (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, DFFB)과 긴밀한 관계를 유지해 왔습니다. 1963년에 설립된 '도이치 키네마테크의 친구들'(Friends of the Deutsche Kinemathek e.V.) 역시 키네마테크와 협력 관계에 있습니다. 1966년, 시네마테크는 국제영화상자료원연맹(FIAF)의 정회원이 됐고, 1967년에는 총 10권으로 구성된 카탈로그집 『독일 무성 영화』의 첫 번째 두 권이 출판됐습니다.

도이치 키네마테크 전경.



The front view of the Deutsche Kinemathek.

Deutsche Kinemathek

The Deutsche Kinemathek in Berlin, established in 1962 and opened in 1963, is a leading German film archive. It plays a vital role in preserving and promoting German and international film heritage. Renowned for its extensive collection, the Kinemathek houses around 26,000 titles spanning various genres and styles. It also curates the Berlinale retrospectives, showcasing newly restored film masterpieces and significant rediscoveries. These efforts not only preserve film history but also actively reintroduce it to the international film festival circuit, revitalizing its place in the modern context. Our discussion explores their initiatives in reshaping film history to align with contemporary perspectives.

Interview with Rainer Rother
(Artistic Director of Deutsche Kinemathek)

Deutsche Kinemathek may not be a familiar name to our Korean readers. Could you provide a brief explanation of how Deutsche Kinemathek was founded and its early activities?

The association 'Deutsche Kinemathek e.V.' was founded in 1962 with the aim of establishing a film museum. Its first film history exhibition, 'From Skladanowsky to Caligari,' opened in 1966. This event not only showcased films but also involved the publication of brochures. Subsequent exhibitions followed. From the outset, there has been a close relationship with the German Film and Television Academy Berlin (dffb), established in 1966. The 'Friends of the Deutsche Kinemathek e.V.,' founded in 1963, have also collaborated with the Kinemathek. In 1966, the Kinemathek became a full member of the FIAF (International Federation of Film Archives). The first two volumes of the 'German Silent Films' catalogue, which eventually comprised ten volumes, were published in 1967.

도이치 키네마테크의 소장품은 필름만이 아니라 영화 의상, 소품, 포스터, TV 프로그램 에피소드 등 컬렉션이 방대합니다. 컬렉션의 규모와 범위가 궁금합니다.

도이치 키네마테크는 2만6000편에 이르는 필름, 비디오 등 영화 타이틀을 소장하고 있고, 필름 외 소장품은 크게 일곱 분야로 나눌 수 있습니다.

1. 특정 개인 및 집단 아카이브: 이 섹션에는 베르너 헤어조크 아카이브, 마를레네 디트리히 컬렉션, 켄 아담 아카이브와 같이 600개가 넘는 주목할 만한 개인과 집단의 아카이브를 수집·소장하고 있습니다.
2. 문서 아카이브: 영화 관련 서류 자료를 모은 이 아카이브에는 개별 영화 타이틀에 대한 약 7만 개의 파일을 보관하고 있습니다. 특정 영화의 파일 안에는 일반적으로 홍보자료, 보도자료, 비평적 반응 등의 문서가 포함돼 있습니다. 이 아카이브에 소장된 2만 편이 넘는 시나리오, 대사 시트 및 기타 영화 스크립트와 약 6000건의 검열 문서들은 영화 연구에 풍부한 자료가 되고 있습니다.
3. 그래픽 아카이브: 그래픽 아카이브에는 의상 및 세트 디자인과 관련된 수만 장의 드로잉, 2만5000장 이상의 영화 포스터와 스토리보드, 애니메이션 영화에 쓰인 셀화, 매트 페인팅, 영화 및 텔레비전에 쓰인 캐리커처 등의 방대한 규모의 시각 자료를 보유하고 있습니다.
4. 사진 아카이브: 100만 장이 넘는 아날로그 사진, 슬라이드, 네거티브, 플래카드, 디지털 이미지를 소장하고 있습니다. 사진 아카이브의 자료들은 초기 장편 영화부터 현재까지 독일의 영화 및 텔레비전 문화를 생생하게 기록하고 있습니다.
5. 기술 아카이브: 이 아카이브에는 다양한 카메라와 영사기, 필름현상실의 역사와 관련된 자료, 그리고 촬영본 검토와 편집에 사용되는 테이블, 조명 및 음향 기술, 카메라 트롤리와 같은 주변 장치 등을 소장하고 있습니다. 영화 제작, 편집, 촬영본 검토 및 시사에 사용되는 장비와 장치에 중점을 두고 있습니다.
6. 3D 오브젝트 아카이브: 도이치 키네마테크는 1963년 설립된 이래 소품, 상패, 모형, 기념품 등 3D 오브젝트를 수집해 왔습니다. 이 컬렉션에는 마스크, 매트 페인팅 등 특수 효과 분야의 중요한 기타 수집품도 보관돼 있습니다.
7. 텍스타일 아카이브: 1993년 10월 '마를레네 디트리히 컬렉션 베를린'(MDCB)을 인수하면서 설립된 텍스타일 아카이브는 현재 MDCB 소장품 3200점을 포함해 5500점 이상의 개별 아이템을 소장하고 있습니다.

Deutsche Kinemathek's collection is extensive, encompassing not only physical films but also movie costumes, props, posters, TV show episodes, and more. Could you describe the size and breadth of your collection?

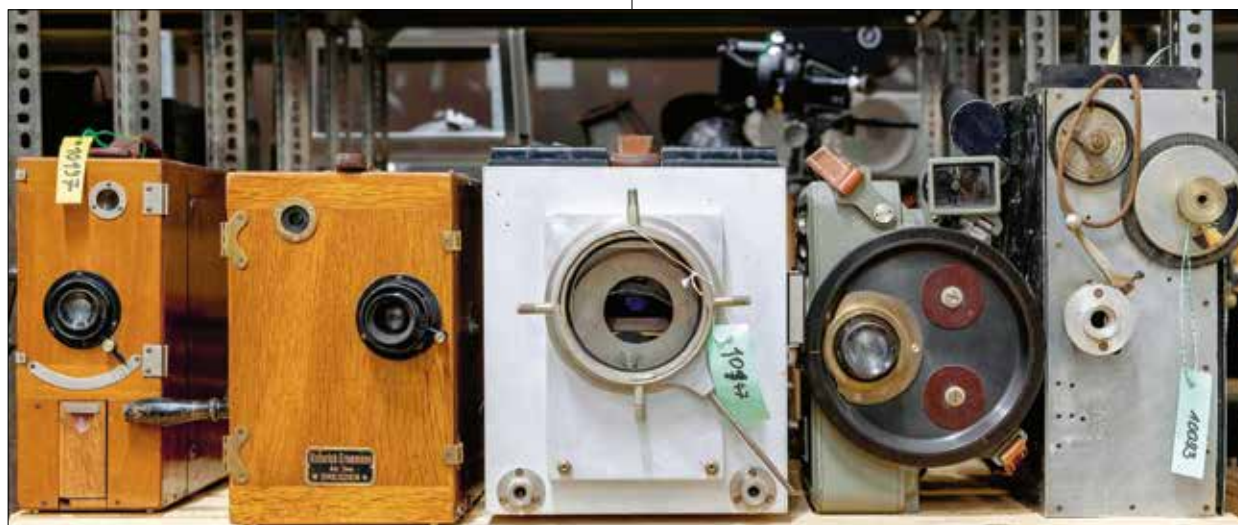
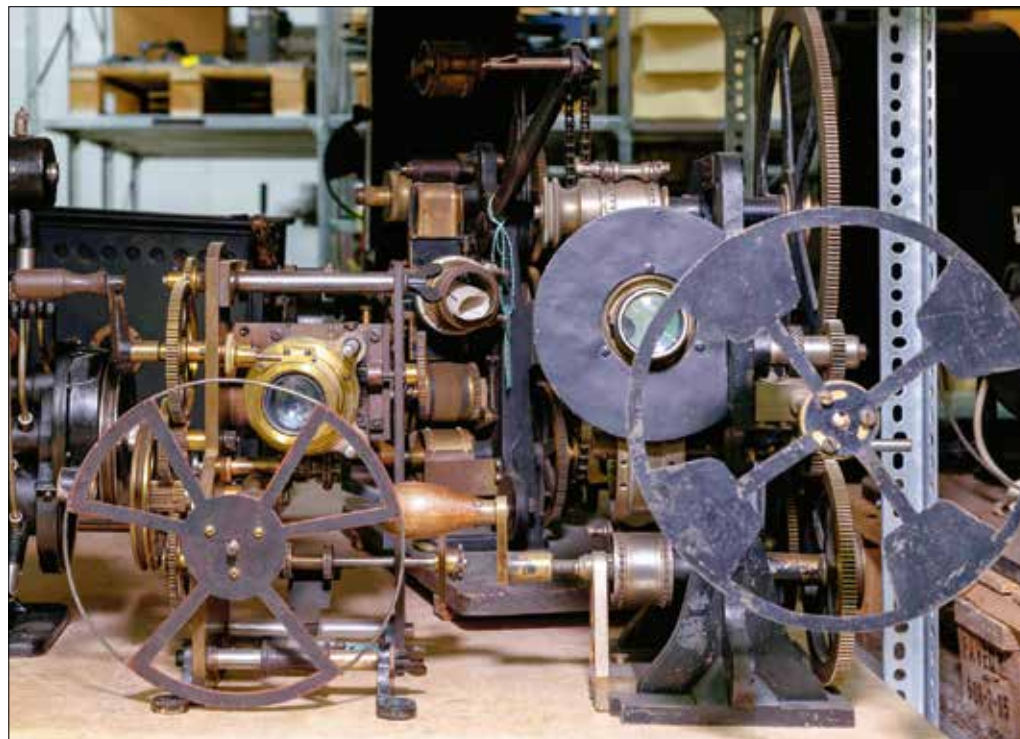
The German Cinematheque's non-film collections are categorized into various specialized archives:

1. Personal Papers and Company Archives: This section comprises over 600 institutional archives, including notable collections such as the Werner Herzog Archive, the Marlene Dietrich Collection, and the Ken Adam Archive.
2. Document Archive: Primarily consisting of materials created to support films, this archive houses nearly 70,000 files for specific film titles. These files typically include marketing materials, press kits, and documentation of critical reception. The archive is enriched with over 20,000 screenplays, dialog sheets, and other film scripts, as well as almost 6,000 censors' documents, which are vital sources for historical research.
3. Graphics Archive: The Graphics Archive contains tens of thousands of drawings related to costume and set design. It also holds more than 25,000 film posters, as well as exceptional storyboards, frames from animated films, matte paintings, and caricatures from film and television.
4. Photo Archive: Housing over one million analog photos, slides, negatives, placards, and digital images, the Photo Archive vividly chronicles Germany's film and television culture from its earliest feature films to the present.
5. Technical Archive: This archive includes a wide array of cameras and projectors, materials related to the history of film laboratories, viewing and editing tables, and peripheral devices like lighting and sound technology, and camera trolleys. It focuses on the equipment and devices used in film production, editing, visual review, and presentation.
6. 3D Object Archive: Since its inception in 1963, the Deutsche Kinemathek has been collecting 3D objects such as props, prizes, models, and mementos. The collection also features masks, matte paintings, and other artifacts significant to the field of special effects.
7. Textile Archive: Established in October 1993 with the acquisition of the Marlene Dietrich Collection Berlin (MDCB), the Textile Archive now possesses over 5,500 individual objects, including 3,200 from the MDCB.

도이치 키네마테크의 컬렉션은
필름, 포스터는 물론 의상, 영화 소품, 영화
기자재까지를 포괄한다.



Deutsche Kinemathek's collection encompasses films and posters, along with costumes, movie props, and film equipment.



베를린국제영화제는 1970년대부터 포럼 섹션의 프로그램은 아르제날(Arsenal)에, 회고전 섹션의 프로그램은 도이치 키네마테크에 맡기고 있습니다. 회고전 섹션을 도이치 키네마테크에서 조직하게 된 과정에 대해 듣고 싶습니다.

베를린국제영화제는 첫 회부터 매해 다양한 파트너 및 큐레이터와 협력해 다채로운 규모의 회고전을 개최해 왔습니다. 1977년, 영화 저널리스트였던 볼프 도너가 알프레트 바우어의 뒤를 이어 새 집행위원장이 되었습니다. 볼프 도너는 새로운 홍보 방식을 도입하고, 영화제를 일반 관객에게 접근 가능하게 하고, 선정위원회와 긴밀히 협력하는 등 대중의 참여를 유도하기 위한 여러 방안을 구상했습니다. 그는 회고전과 관련해서도 안정적인 운영 방식을 찾으려고 고심했는데, 그 결과 도이치 키네마테크가 영화사와 관련된 프로그램을 맡게 되었습니다. 도이치 키네마테크와 베를린영화제의 협업은 마를레네 디트리히 회고전 프로그램으로 시작됐고, 이듬해인 1978년에 두 번째 프로그램으로 이어졌습니다. '영화 망명'(film exile, 2차 대전 이후 미국 등지로 이주한 독일 출신 감독들의 작품)은 베를린국제영화제 회고전에서 반복되는 주제이며, 유명 감독의 작품, '1939년'과 같은 주제의 회고전 또는 시네마스코프, 70mm 필름, 테크니컬러와 같은 기술적인 측면에 초점을 맞춘 회고전도 선보였습니다. 또한 바이마르 시대의 영화나 독일 1세대 여성 영화감독과 같은 영화사의 중요한 시기를 조명하기도 했습니다.

베를린국제영화제의 회고전 섹션의 주제는 어떻게 선정되며, 동시대의 흐름이나 역사적 중요성 같은 기준은 주제 선정에 어떤 영향을 미치나요?

베를린영화제의 회고전은 영화사와 관련된 프로그램입니다. 이 프로그램은 세계 영화사의 작품을 대형 스크린에 다시 선보이는 것에 의미가 있습니다. 고심한 연구 결과로 선정된 이 프로그램은 영화적 재발견이나 고품질 필름 프린트, 디지털 상영 형식 등으로 관객을 사로잡습니다. 회고전 주제는 영화사의 주요 시기, 영화 미학 및 영화 기술의 측면, 개별 장르를 다룹니다. 회고전의 주제를 선정할 때는 현재의 사회적 영향과 영화사에서 비롯된 영감을 모두 고려합니다.

회고전은 2013년부터 '베를린국제영화제 클래식'(Berlinale Classics)으로 재단장 되었습니다. 디지털 변환이라는 새

도이치 키네마테크 내에 설치된
마를레네 디트리히 전시관.



The Marlene Dietrich Exhibition Hall installed within the Deutsche Kinemathek.

도이치 키네마테크의 복원 담당
직원 마샤 마체(왼쪽), 줄리아
발뮐러(오른쪽).



Masha Matze (left) and Julia Wallmüller (right), restoration staff at the Deutsche Kinemathek.

Since the 1970s, the Berlinale has entrusted Arsenal with the organization of the Forum section and Deutsche Kinemathek with the organization of the Retrospective. How did you come to be responsible for organizing the retrospective section?

Since its inaugural edition, the Berlin International Film Festival has presented retrospectives on varying scales, collaborating with different partners and curators. In 1977, Wolf Donner, a film journalist, succeeded Alfred Bauer as the new director. Donner's vision involved a novel approach to engaging the public, such as employing new advertising methods, opening the film festival to the general audience, and working closely with his selection committee. He was also committed to finding a permanent solution for the retrospective. Consequently, the Deutsche Kinemathek assumed curatorial responsibility for the film-historical section. This collaboration commenced with a film program dedicated to Marlene Dietrich, followed by a second installment in 1978. Film exile remained a recurring theme in the Berlinale retrospectives, which also featured series focused on the works of famous directors, themes like 'The Year 1939,' or technical aspects such as Cinemascope, 70mm films, or Technicolor. The retrospectives also highlighted significant periods in film history, such as Weimar Cinema, or the first generation of female filmmakers in Germany.

For the Berlinale Retrospective, how are themes chosen, and how do current trends and historical significance influence these selections?

The Retrospective is the Berlinale's film history programme. It brings works from international film history back to the big screen. Selected on the basis of thorough research, the film program captivates with cinematographic rediscoveries, high-quality film prints and digital screening formats. The Retrospective topics are devoted to central periods of film history, aspects of film aesthetics and film technology as well as individual genres. In selecting themes for the Retrospective, we are guided by both current social influences and inspirations relevant to film history.

The Retrospective has been complemented since 2013 by the Berlinale Classics presentations. In view of the increasing number of high-quality restorations and reconstructions offered by the new possibilities of digital processing, Berlinale Classics provides a forum for premieres in this area. New restorations of film classics and rediscoveries are screened in brilliant picture and sound quality. The films are usually introduced by a high-profile festival guest or the restorers.

로운 가능성이 제공하는 고품질 복원 및 재구성 사례가 점점 더 많아지고 있는 상황에서 베를린국제영화제 클래식에서는 디지털화된 고전 영화가 프리미어 상영으로 관객들에게 선보여집니다. 관객들은 새롭게 복원된 고전 영화와 영화사에서 주목받지 못했던 재발견된 영화를 스크린에서 뛰어난 화질과 음질로 즐길 수 있습니다. 영화제의 중요 게스트나 복원에 참여한 스태프가 상영 무대인사에 참여해 영화를 소개합니다.

전 세계에 넓게 분포돼 있는 복원 영화들 가운데 어떤 기준으로 베를린영화제 회고전 상영작을 선정하나요?

회고전의 핵심인 베를린국제영화제 클래식 상영작 선정은 매해 접수되는 작품의 범위와 개별 영화가 품고 있는 영화사적 가치에 가장 큰 영향을 받습니다. 전 세계 여러 곳에서 복원된 작품들은 베를린국제영화제의 공식 작품 절차를 거쳐야 합니다. 이 프로그램은 디지털로 복원된 고전 영화와 재발견된 영화의 프리미어 상영을 기념하는 데 중점을 두고 있으므로, 이전에 같은 포맷으로 상영된 적이 없어야 하는 것이 우선 조건이죠. 상영작 결정 과정에서는 복원작의 복원 결과를 평가할 뿐만 아니라 각 영화의 역사적, 문화적 중요성도 고려합니다. 전 세계 여러 지역의 다양한 복원 영화를 선보임으로써 영화적 유산을 존중하는 동시에 현대 관객의 공감을 불러일으킬 수 있는 작품을 선정하는 것을 목표로 합니다. 영화사에 있어 영화의 영향력, 동시대 사회와 관련성, 폭넓은 관객을 사로잡을 수 있는 잠재력 등의 요소가 선정에 중요한 역할을 합니다. 이러한 세심한 큐레이팅을 통해 베를린국제영화제 회고전은 복원된 영화를 선보일 뿐만 아니라 현대적 맥락에서 고전 영화에 대한 감상을 다시 불러일으키는 역동적인 플랫폼으로 발전해 왔습니다.

도이치 키네마테크의 정기 상영 프로그램 큐레이팅 방식이 궁금합니다. 한국 독자들에게 소개할 만한 프로그램이 있다면 몇 가지 말씀해 주시겠어요?

도이치 키네마테크의 정기 상영을 조직하고 꾸려 나가는 데에는 베를린영화제 회고전을 큐레이팅하는 만큼의 세심함과 정성이 필요합니다. 다양한 영화 소개라는 기본 원칙을 고수하는 가운데, 폭넓은 관객층이 영화적 유산을 접할 수 있도록 하는 것이 목표입니다. 도이치 키네마테크의 상시 활동에는 지역 행사를 조직하고 온라인 프로그램을 마련하며, 공동 담론과 사회적 상호 작용

복원 담당 직원이 필름을 프레임마다 비교하고 있다.



The restoration staff is comparing films frame by frame.

The Retrospective is the film history program of the Berlinale, designed to bring works from international film history back to the big screen. The film program is selected based on thorough research and captivates audiences with cinematic rediscoveries, high-quality film prints, and digital screening formats. The Retrospective's topics focus on key periods in film history, film aesthetics, film technology, and individual genres. In selecting themes, we are guided by current social trends and relevant inspirations in film history. We also consider which target groups are likely to be engaged by specific topics.

Since 2013, the Retrospective has been complemented by the Berlinale Classics presentations. With the increasing number of high-quality restorations and reconstructions made possible through digital technology, Berlinale Classics serves as a forum for premieres in this field. The section showcases new restorations of film classics and rediscoveries in brilliant picture and sound quality. These films are typically introduced by a high-profile festival guest or the restorers themselves.

For the Berlinale Retrospectives, what criteria guide the selection of films from the extensive global restorations?

The selection process for the Berlinale Classics, a key part of our Retrospectives, is primarily influenced by the range and quality of submissions we receive each year. Films are submitted through the Berlinale's official film submission process. Our focus for the Berlinale Classics is on celebrating the premieres of digitally-restored film classics and rediscoveries. Thus, we prioritize new restorations of film classics and rediscoveries that have not been screened in this format before.

The decision-making process involves not only assessing the quality of the restoration but also considering the historical and cultural significance of each film. We aim to present a diverse range of restored films from various parts of the world, ensuring that our selections resonate with contemporary audiences while honoring the cinematic heritage. Factors like the film's impact on film history, its relevance to current societal trends, and its potential to engage a wide audience play a crucial role in our selection. By carefully curating this selection, the Berlinale Retrospectives have evolved into a dynamic platform that not only showcases film restorations but also rekindles the appreciation for classic cinema in a modern context.

How do you select films for Deutsche Kinemathek's regular screenings, and could you highlight some of the standout programs?

을을 촉진하기 위해 다양한 페스티벌에 참여하는 것도 포함됩니다. 그리고 이러한 프로그램을 통해 방대한 영화 유산에 관객들이 쉽게, 그리고 다양한 경로로 접근할 수 있도록 방안을 마련하는 것 또한 우리의 주요한 활동입니다. 이를 위해 일관되면서도 다양한 관객의 관심사와 트렌드에 맞춰 정기적으로 변화하는 주제와 상영작을 특징으로 하는 장기 프로그램을 구축했습니다. 이러한 전략은 관객 참여를 유지할 뿐만 아니라 프로그램을 신선하면서 일관성 있게 유지하도록 합니다.

소개하고 싶은 정기 프로그램은 우선 '필름스포팅'(Filmspotting)으로, 매달 마지막 주 월요일에 아카이브의 컬렉션에서 엄선한 작품을 소개합니다. 아카이브의 스트리밍 서비스인 '셀렉츠'(Selects)는 분기별로 프로그램을 새롭게 구성해 관객에게 새로운 주제와 영화적 탐험을 선사합니다. 연간 정기 영화제인 '필름 리스토어드'(Film Restored)는 영화인들과 복원 전문가가 한자리에 모이는 포럼과 영화 상영을 결합한 독특한 하이브리드 행사로 주목받고 있습니다. 올해 '필름 리스토어드'의 주제인 '부재'(Absence)와 '셀렉츠'에서 지금 서비스하고 있는 주제인 '시네마 온 시네마'와 같이 역동적인 매력과 문화적 울림을 주는 주제를 선정해 관객들이 다양하고 의미 있는 방식으로 영화와 소통할 수 있는 창구를 제공하려고 노력합니다.

학술논문이나 어떤 스토리를 구성하듯 영화 역사의 다양한 주제와 연대기적 층위를 탐구하는 프로그램도 있습니다. 단순히 영화를 소개하는 데 그치지 않고, 관객과 학자들에게 영화를 다시 소개해 새로운 의미와 맥락을 더하기도 합니다. 각 상영작은 동시대 관객의 공감을 불러일으킬 수 있도록 세심하게 큐레이션돼 영화사에 대한 이해와 감상을 풍부하게 해 줍니다. 이러한 신중한 큐레이션은 영화 유산을 존중할 뿐만 아니라 현대 영화 담론과 이해에 크게 기여하는 프로그램을 유지하는 데 있어 핵심적인 역할을 합니다.

도이치 키네마테크가 추진하고 있는 프로젝트 중, 필름이 사라져 현재는 남아 있는 자료를 통해서만 추적할 수 있는 영화들의 아카이브를 구축하는 '로스트 필름'이 무척 흥미로워 보입니다.

도이치 키네마테크와 협력 기관들은 시간이 지나면서 보이지 않거나 사라진 영화의 본질을 되살리기 위해 특별 프로젝트인 '로스트 필름'을 시작했습니다. 이 프로젝트는 단순히 시청각 자료의

도이치 키네마테크 내에 설치된 필름 복원 작업 과정 전시. 필름 복원뿐만 아니라 복원 작업에 수반하는 윤리에 대해서도 다루고 있다.



An exhibit on the film restoration process installed within the Deutsche Kinemathek, covering not only film restoration but also the ethics involved in the restoration work.

At Deutsche Kinemathek, our approach to selecting films for regular screenings mirrors the meticulousness of curating retrospectives for the Berlin Film Festival. We adhere to guiding principles that emphasize the showcase of a diverse film range, aiming to make cinematic heritage accessible to a wide audience spectrum. This commitment involves organizing local events, providing online programs, and engaging in festivals to foster collaborative discourse and social interaction.

Our primary focus is ensuring diversity in access and demonstrating the vast expanse of film heritage. To this end, we've established long-term programs characterized by consistent output and themes that regularly vary, catering to different audience interests and trends. This strategy not only maintains audience engagement but also keeps our programming fresh and relevant.

Among our notable regular offerings, 'Filmspotting' features a selection from our collection on the last Monday of every month. 'Selects,' our streaming service, refreshes its programming quarterly, bringing new themes and cinematic explorations to viewers. 'Film Restored' stands out as a unique hybrid, blending film premieres with forums that bring together filmmakers and restoration experts. The themes for these events, like this year's 'Film Restored' theme 'Absence' and 'Selects's current theme 'Cinema on Cinema,' are chosen for their dynamic appeal and cultural resonance, offering audiences diverse and meaningful ways to engage with film.

Our programs delve into various thematic and chronological layers of film history, akin to crafting scholarly essays or stories. They don't just showcase films; they reintroduce them to audiences and scholars, adding new layers of significance and context. Each screening is thoughtfully curated to resonate with contemporary viewers, enriching their understanding and appreciation of film history. This careful curation is central to our mission, ensuring that each selection not only honors cinematic heritage but also contributes significantly to contemporary film discourse and understanding.

Could you discuss the genesis of the 'Lost Films' project, an archive for films now only traceable through archival materials?

In the 'Lost Films' project, Deutsche Kinemathek and our project partners have embarked on a unique mission to resurrect the essence of films that have become invisible or lost over time. This project is not just about acknowledging the loss of these audiovisual materials; it's an active endeavor to retrieve and document their existence through available film-related

은이 빠져나가 이미지가 열화된 프린트.

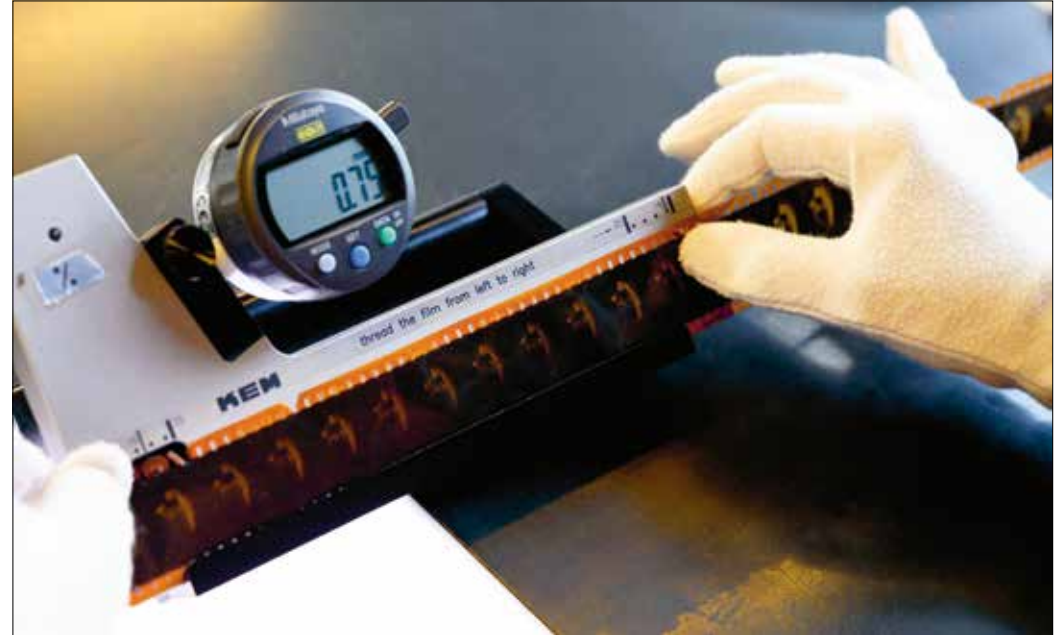


A print from which silver has leached out, resulting in image deterioration.

소실을 인정하는 데 그치지 않고, 현존하는 영화 관련 자료를 통해 그 존재를 되찾고 문서화하려는 적극적인 노력입니다. 이를 통해 영화 역사의 공백을 메우고 한때 잊혔던 작품에 경의를 표하고자 합니다. '로스트 필름'은 아카이브 과정에서 커뮤니티의 참여를 강조하는 참여적, 협업적 플랫폼으로 구성돼 있습니다. 이 플랫폼은 전 세계 커뮤니티의 기여를 장려하고 환영합니다. 각계각층의 사람들이 회원으로 등록해 새로운 정보나 자료를 추가함으로써 프로젝트의 데이터베이스를 풍부하게 하고 잃어버린 영화 역사를 재구성하는 데 도움을 줄 수 있도록 구성했습니다.

'로스트 필름'은 2008년에 시작된 오래된 프로젝트 가운데 하나이지만, 여전히 역동적으로 진화하고 있습니다. 특히 올해 '필름 리스토어드' 영화제에 통합돼 더욱 활성화되고 있습니다. 이번 영화제에서는 영화사의 '부재'라는 주제를 확장해 이 개념을 다루는 새로운 방법론과 관점을 모색했습니다. 이를 통해 잃어버린 영화가 영화의 과거, 문화적 중요성, 내러티브의 진화에 대한 우리의 이해에 여전히 영향을 미치고 정보를 제공할 수

필름의 오디오 트랙을 확인하고 있다.



The staff is inspecting the audio track of the film.

materials. By doing so, we aim to fill gaps in film history and pay homage to these once-forgotten works.

'Lost Films' is structured as a participatory and collaborative venture, emphasizing community involvement in the archival process. It's a platform that encourages and welcomes contributions from a global community. By registering as a member, individuals from all walks of life can add new information or materials they may have, enriching the project's database and aiding in the reconstruction of lost film history.

Despite being one of our older initiatives, launched in 2008, 'Lost Films' remains dynamic and evolving. It has been revitalized in recent times, notably through integration into this year's 'Film Restored' festival. In this festival, we've expanded upon the theme of 'absence' in film history, exploring new methodologies and perspectives to address the concept. This has opened up fresh dialogues and insights into the ways lost films can still impact and inform our understanding of cinema's past, its cultural significance, and its narrative evolution. Through 'Lost Films,' we're not only preserving history but actively re-engaging with it, bringing to light the stories and artistic endeavors that might otherwise have remained unseen and unheard.

있는 방식에 대한 새로운 대화와 통찰을 열었습니다. '로스트 필름'을 통해 우리는 역사를 보존할 뿐만 아니라 적극적으로 역사를 재조명하고, 보이지 않고 들리지 않았을 수도 있는 이야기와 예술적 노력을 조명하고 있습니다.

'로스트 필름' 아카이브 프로젝트가 필름 시대에 사라진 영화들을 재조명하고 있다면, 디지털 시대에 소외된 영화의 소개와 유통, 재맥락화를 위한 노력은 어떤 것들이 있을까요?

도이치 키네마테크는 역사적으로 영화사의 변방에 있던 영화를 소개하는 데 전념하고 있습니다. 우리의 목표는 극영화와 다큐멘터리 영화 모두에서 간과된 영상과 이미지를 부각시켜 현대 관객을 위해 재맥락화하는 것입니다. 21세기 들어 디지털 변환과 디지털 아카이브가 부상하면서 이러한 소외된 이미지를 활용한 비디오 에세이와 아카이브 영화가 크게 증가했습니다.

우리 아카이브의 정체성에는 광범위한 독립 영화 컬렉션이 큰 영향을 미치고 있으며, 종종 주류 영화 및 상업 영역 밖에서 존재했던 작품을 집중 조명하기도 합니다. 예를 들어, 2023년 10월에 열린 '필름 리스토어드' 영화제는 이를 위한 핵심 플랫폼이었습니다. 조금 전에 말씀드린 것처럼 이 영화제는 영화사의 틈새를 탐구하고 내러티브와 미학적 도구로서 '부재'를 사용하는 데 중점을 두었으며, 역사적으로 주요 영화 제작과 지배적인 역사 서사에는 없던 목소리를 증폭시켰습니다.

우리는 전통적인 아카이브의 경계를 뛰어넘어 전 세계적인 대화를 이끌어 내는 것을 목표로 합니다. '필름 리스토어드' 영화제는 전 세계에서 모인 영화와 학술적 기여들을 한데 모아 이러한 '잃어버린' 영화의 본질과 의미, 그리고 사회와 아카이브에 미치는 영향에 대한 대화를 생성했습니다. 이러한 관점을 가진 프로그램은 여러 독특한 작품의 상영뿐 아니라 동시대 관객이 지속적으로 영화 작품들과 연계성을 갖고 소통하는 데 기여합니다.

도이치 키네마테크의 웹사이트에서는 영화에 배경이 된 베를린의 특정 장소를 영화에 등장하는 장소와 겹쳐서 보여 주는 AR 앱을 제공하고 있습니다.

베를린을 배경으로 제작된 영화는 수없이 많고, 그 가운데 많은 영화가 영화사에 획기적인 발자취를 남기고 있습니다. 인터랙티브 앱인 '온 셋-베를린과 영화'(On Set-Film in Berlin)

2023년 '필름 리스토어드' 영화제의 프로그램북. 이해의 주제는 '부재'였다.



The program book for the 2023 "Film Restored" film festival, with the theme of the year being 'Absence.'

How does Deutsche Kinemathek approach presenting marginalized films in the digital era, and what are your plans for their circulation and recontextualization?

Deutsche Kinemathek is dedicated to showcasing films that have historically been on the fringes of film history. Our aim is to highlight the overlooked moving images and footage from both fictional and documentary films, recontextualizing them for contemporary audiences. With the rise of digitization and digital archives in the 21st century, there has been a significant increase in video essays and archival films that utilize these marginalized images.

Our archive's identity is heavily influenced by our extensive collection of independent films, often spotlighting works that have existed outside mainstream cinematic and commercial spheres. For example, the 'Film Restored' festival in October 2023 was a key platform for this. The festival focused on exploring gaps in film history and the use of 'absence' as a narrative and aesthetic tool, amplifying voices that were historically absent from major film productions and dominant historiographical narratives.

We aim to transcend traditional archival boundaries and initiate global dialogues. The 'Film Restored' festival brought together films and scholarly contributions from various continents, creating a conversation about the nature and implications of these 'lost' films and their impact on society and archives. This approach not only showcases these unique works but also encourages strategies for engaging with them, ensuring their continued relevance and appreciation by modern audiences.

Deutsche Kinemathek developed and share the AR app that overlays Berlin's film locations with their on-screen representations in the renowned films. Could you please provide more information and insights into this initiative?

Berlin serves as the backdrop for many groundbreaking film productions, and our interactive app 'On Set - Film in Berlin' extends the experience of visiting our exhibition into the city's urban landscape. To tailor this app, we engaged directly with young people aged 20-35, gathering insights about their preferences and user behavior through numerous tests. The app now allows users to explore Berlin's film locations at three specific sites. Narrated by actress Almila Bagriacik, the application begins with short film trailers that highlight the unique aspects of each film location, complemented by film historical backgrounds and behind-the-scenes material.

Utilizing augmented reality, the app brings to life film sets from classics like *Metropolis* (1927), *Der Himmel über*

도이치 키네마테크에서 개발한 '온 셋-베를린과 영화'라는 앱을 통해 본 베를린 시내의 모습. 베를린 시내의 현재 모습에 <메트로폴리스>(1927)의 표현주의적인 미래 도시가 겹쳐 보인다.



The view of Berlin's cine-scene through the app 'On Set - Film in Berlin' developed by Deutsche Kinemathek. The app overlays the expressionist futuristic city from *Metropolis* (1927) onto the current view of Berlin's cityscape.

는 영화 감상과 전시 관람 경험을 베를린의 도시 풍경으로 확장 시키기 위해 만든 앱입니다. 앱 개발을 위해 주요 사용자의 니즈에 맞추려고 20-35세의 젊은 층과 직접 소통하며 수많은 테스트를 통해 그들의 선호도와 사용자 행동에 대한 인사이트를 수집했습니다. 사용자는 이 앱을 통해 세 개의 구역으로 나뉜 베를린의 영화 촬영지를 둘러볼 수 있습니다. 배우 알밀라 바오리아치크가 내레이션을 맡은 이 앱은 각 영화 촬영지의 특징적 면모를 강조하는 티저 예고편으로 시작해 각 영화의 역사적 배경과 비하인드 스토리 자료를 볼 수 있습니다.

이 앱은 증강현실을 활용해 <메트로폴리스>(1927), <베를린 천사의 시>(1987)와 같은 영화, 그리고 <바빌론 베를린>(Babylon Berlin, 2017-) 시리즈와 같은 TV 드라마의 배경이 된 장소에 생동감을 불어넣습니다. 영화 속 장면이 어떤 각도에서 촬영됐는지, 왜 그 장소가 선택됐는지 알아보는 동시에 영화에 묘사된 서베를린과 동베를린의 역사적 분단 상황을 되돌아볼 수 있습니다. 또한 프로덕션 디자이너, 배우, 로케이션 스카우트 등 영화 제작자들이 홀로그램으로 등장해 영화 제작 과정에 대한 정보를 전달합니다.

또한 이 앱에는 세 가지 카메라 필터가 있어 스마트폰을 각 시대를 대표하는 필름 카메라 스타일로 바꾸는 효과를 낼 수도 있습니다. 사용자는 무성 영화, 슈퍼 8 또는 비디오 스타일 등 다양한 미학적 특성이 적용된 영화 클립을 만들어 다른 사람들과 공유할 수 있습니다. 이러한 인터랙티브한 접근 방식은 사용자에게 영화 역사, 기술 및 미학에 대해 재미있는 방식으로 교육할 뿐만 아니라 매혹적인 중첩된 오브제를 통해 영화박물관 방문에 대한 호기심을 불러일으키는 효과도 있습니다. 다음 링크에서 앱에 대한 보다 자세한 내용을 확인하실 수 있습니다. <https://www.deutsche-kinemathek.de/en/online/apps>

도이치 키네마테크는 영화 상영뿐 아니라 전시도 활발합니다. 마지막으로, 아카이브의 방대한 컬렉션을 활용하면서 동시대적 트렌드를 반영한 기억할 만한 전시를 소개해 주시겠어요?

지난 20년 동안 도이치 키네마테크는 80개가 넘는 전시를 개최하며 큰 관심을 불러일으켰습니다. 상설 전시만 해도 200만 명이 넘는 관람객이 방문했습니다. 도이치 키네마테크의 특별 전시는 국제적인 규모로 진행되는 경우도 있어서 부에노스아이레스, 로

복원 과정을 설명하는 도이치 키네마테크의 예술감독 라이너 로터.



Rainer Rother, the artistic director of Deutsche Kinemathek, explaining the restoration process.

한 관람객이 게르하르트 램프레히트 감독의 1927년 영화 <캣워크>의 복원 과정에 대한 설명을 듣고 있다.



A visitor listening to an explanation of the restoration process for Gerhard Lamprecht's 1927 film *Der Katzensteg*.

Berlin (1987), and the series *Babylon Berlin* (2017 and onwards). It invites users to discover from which angles scenes were shot and why certain locations were chosen, while also reflecting on the historical division of West and East Berlin as depicted in these films. Additionally, filmmakers such as production designers, actors, and location scouts are brought into the experience as holograms, sharing insights into the film production process.

Moreover, the app features three different camera filters, transforming smartphones into historical film cameras. Whether it's in the style of a silent film, Super-8, or video, users can create film clips in various aesthetics and share them with others. This interactive approach not only educates users about film history, technology, and aesthetics in a playful manner but also sparks curiosity for a museum visit through the fascinating superimposed objects.

See <https://www.deutsche-kinemathek.de/en/online/apps>

Lastly, could you highlight memorable exhibitions at Deutsche Kinemathek that showcase its vast collection and adapt to contemporarities?

In the last two decades, the Deutsche Kinemathek has successfully opened over 80 exhibitions and presentations, with our permanent exhibition alone attracting more than two million visitors. These exhibitions, often with an international focus, have been featured in venues spanning from Buenos Aires to Los Angeles and from Paris to Stockholm to Hong Kong and Melbourne.

Our special exhibitions typically draw directly from the Kinemathek's archives, making our extensive collection accessible to the public. For instance, exhibitions like 'Bigger Than Life - Ken Adam's Film Design' and 'Werner Herzog' showcase specific aspects of our archives, while others like 'Things to Come - Science - Fiction - Film' offer new perspectives on themes or genres, enriched by important international loans.

Each exhibition is distinct in its dramaturgy and narrative, targeting specific audiences with diverse and innovative staging. We emphasize immersive, installative experiences, coupled with reflective areas, collaborating with various scenographers and agencies. This approach ensures participation and inclusion, with moving images taking center stage alongside documents and artifacts. We invest in elaborate media installations to enhance these presentations, sometimes creating interdisciplinary connections, as exemplified by 'Between Film and Art - Storyboards from Hitchcock to Spielberg,' which features loans from both film and fine art.

One of our most expansive exhibitions to date is 'The

스앤젤레스, 파리, 스톡홀름, 홍콩, 멜버른 등 전 세계 여러 도시에서 선보였습니다.

이러한 전시의 대부분은 키네마테크의 소장품이 전시됩니다. '삶보다 더 큰—켄 아담의 영화 디자인', '베르너 헤어조크' 등의 전시가 저희 시네마테크의 소장품으로 구성된 전시되었습니다. 또한 외국의 귀중한 자료를 대여해서 전시했던 '다가올 것들—공상-과학-영화'와 같이 주제나 장르에 대한 새로운 관점을 제시하는 전시도 있습니다.

각 전시는 극적인 구성과 내러티브로 독특하게 맞춤 설계합니다. 그 설계에 따라 다양한 공간 연출도 함께 이루어집니다. 다양한 전시 기획자와 에이전시와 협업해 몰입형, 설치형, 체험형 전시를 중시하면서, 성찰적 공간을 마련하는 것 또한 잊지 않으려고 노력합니다. 이를 위해 다양한 분야의 스태프들이 참여하고, 그 과정에서 포용을 강조합니다. 무빙 이미지는 문서 및 유물과 함께 눈에 띄는 중요한 위치에 설치되고, 그 설치에 눈길이 끌리도록 정교한 미디어 설치물을 기획합니다. '영화와 미술 사이—히치콕에서 스피버그까지의 스토리보드'와 같이 영화와 미술의 아이템을 모두 활용해서 학제 간 연결고리를 구축하는 전시를 열기도 합니다.

현재까지 가장 범위가 넓은 전시 중 하나는 유네스코 문화유산이기도 한 필름링겐 제철소 내부에 전시됐던 '독일 영화—1895년부터 현재까지'입니다. 국제적으로 가장 큰 성공을 거둔 전시는 마틴 스코세이지 감독의 작품을 소개한 전시였습니다. 우리는 모든 전시 기획에서 현재의 사회적 담론과 소통하는 새로운 형식과 형태를 고민합니다.

라이너 로터

라이너 로터 박사는 2006년 4월부터 베를린국제영화제의 회고전 섹션을 이끌고 있으며, '베를린국제영화제 클래식'과 '오마주' 프로그램을 담당하고 있다. 1956년생인 그는 독일 문학과 역사를 전공하고 1988년에 박사 학위를 받았다. 1989년부터 1991년까지 하노버대학에서 강사로 일했으며, 1991년부터 2006년까지 베를린의 독일 역사박물관 내 시네마테크의 감독으로 재직했다. 그곳에서 그는 중요한 상영과 전시들을 큐레이팅했다.

로터 박사는 『메르쿠르』와 같은 저널과 FAZ, 쥐트도이체 차이퐁 등 여러 신문에 영화사 관련 기사를 기고해 왔다. 그의 저서로는 『타임 픽처스. 나치즘 시기 영화들』(Time Pictures. Films of National Socialism, 2019), 『레니 리펜슈탈, 재능의 유혹』(Leni Riefenstahl. The Seduction of Talent, 2000) 등이 있다. 2001년부터 2019년까지 베를린국제영화제 경쟁 부문 선정위원회에서 활동했으며, 2006년 4월에는 도이치 키네마테크의 예술감독으로 임명됐다.

2022년 열렸던 필름 복원에 관한 특별 전시 '프레임 바이 프레임'.



복원 전시실에 마련된 이wald 앙드레 뒤퐁 감독의 1923년 영화 <오래된 법>의 복원 전후 비교 영상.

The special exhibition on film restoration, "Frame by Frame," held in 2022.



A comparison video before and after the restoration of Ewald André Dupont's 1923 film *Das alte Gesetz*.

Rainer Rother

Dr. Rainer Rother, head of Berlinale's Retrospective since 2006, oversees Berlinale Classics and Homage film series. Born in 1956, he completed his doctorate in German literature and history in 1988. He lectured at the University of Hanover (1989-1991) and directed the German Historical Museum's cinemathèque (1991-2006), curating major exhibitions. An esteemed author, Rother has written extensively on film history and published books like *Time Pictures. Films of National Socialism* (2019), *Leni Riefenstahl. The Seduction of Talent* (2000). He served on the Berlin International Film Festival's selection committee (2001-2019) and co-curated Berlinale series *Selling Democracy*. In 2006, he became artistic director of the Deutsche Kinemathek.

대만국립
영화시청각문화센터

Taiwan Film and
Audiovisual Institute

대만국립 영화시청각문화센터

대만 신베이시에 위치한 대만국립영화시청각문화센터(TFAI)는 1979년 1월 19일 전영사업발전기금회 산하의 영화도서관으로 설립됐다. 이후 몇 차례의 명칭 변경을 거쳐 영화뿐만 아니라 TV 프로그램, 라디오 프로그램 등 대만의 시청각 역사를 포괄하는 기관으로 재정립됐다. TFAI는 대만 시청각 문화의 보존과 전시를 통해 대만의 문화 정체성을 확립한다는 포부를 지니고 있다. 그리고 그 포부를 실천하기 위해 다양한 예술 분과와 결합한 멀티 미디어, 체험형 전시를 기획하고, 디지털 기술을 활용한 새로운 영화사의 지도를 그려 내며 일반 대중이 대만의 문화유산에 이르는 길을 닦는 데 집중하고 있다. 그러한 국가 차원의 시청각 문화의 파수꾼 임무를 자임한 TFAI가 일반 대중과의 접점을 늘리기 위해 어떠한 큐레이팅 작업을 하고 있는지 들어 보기로 하자.

인터뷰: 리즈런(대만국립영화시청각문화센터 대표)

대만국립영화시청각문화센터(TFAI)의 위상이 최근 변화를 맞이했습니다. 영화에 중심을 둔 아카이브에서 대만 시청각 문화의 전반을 아우르는 아카이브로 확장한 계기와 배경은 무엇인가요? TFAI의 위상 변화는 구조와 범위 모두에서 중요한 측면이 있습니다. 처음에 TFAI는 영화 라이브러리였지만, 문화 환경이 변화함에 따라 보다 폭넓은 접근 방식이 필요하게 됐습니다. 영화뿐만 아니라 모든 형태의 시청각 콘텐츠를 포함하는 방향으로 전환한 것은 문화가 매체의 경계를 초월한다는 인식에 따른 것입니다. 최근 몇 년 동안 영화, 텔레비전, 라디오의 경계가 점점 모호해지면서 문화유산 보존을 확대하기 위한 국가 정책의 변화가 촉발됐습니다. 게다가 2020년에는 재단법인에서 공공 행정법인으로 전환하면서 상당한 변화가 있었습니다. 이로 인해 TFAI 직원들은 새로운 공공 행정 규정과 관행을 익혀야만 한다는 특별한 과제를 안게 됐습니다. 이제 TFAI는 영화, 텔레비전, 라디오 등 매체의 문화재 보관, 복원, 연구, 홍보를 포괄하는 역할을 수행합니다.

TFAI는 1999년 9월 21일 규모 7.6의 대만 대지진 때, 300만 벌에 이르는 프린트를 구해 냈다.



Following the magnitude 7.6 earthquake in Taiwan on September 21, 1999, TFAI successfully salvaged nearly three million film prints.

Taiwan Film and Audiovisual Institute

Founded on 19 January 1979 as the Film Library of the Motion Picture Development Foundation, the Taiwan Film and Audiovisual Institute (TFAI) in New Taipei City now encompasses a wider range of Taiwan's audiovisual history, including television and radio. TFAI's mission is to preserve and exhibit Taiwan's audiovisual culture, contributing to the nation's cultural identity. It organizes interactive exhibitions and uses digital technology to make Taiwan's cinematic history more accessible. As a guardian of national audiovisual heritage, TFAI engages the public, ensuring Taiwan's unique cultural story is both preserved and shared with future generations.

Interview with Lee Chih-Jen
(Head of Taiwan Film and Audiovisual Institute)

What led to the Taiwan Film & Audiovisual Institute's (TFAI) identity changes, and why did it expand its focus from solely films to encompassing all aspects of Taiwan's audiovisual culture?

The evolution of the Taiwan Film & Audiovisual Institute (TFAI) reflects significant shifts in both structure and scope. Initially, TFAI was primarily a film library, but with the changing cultural landscape, a broader approach became necessary. The shift towards including all forms of audiovisual content, not just films, was driven by a recognition that culture transcends medium boundaries. In recent years, the lines between film, television, and radio have increasingly blurred, prompting a national policy change to expand the preservation of cultural heritage. Moreover, the transition from an incorporated foundation to a public administrative body in 2020 marked a substantial change. This required TFAI staff to adapt to new public administration regulations and practices, posing a unique challenge. TFAI's role now encompasses archiving, restoring, researching, and promoting cultural assets in film, television, and radio, position-

대만국립영화시청각문화센터(TFAI)의 전경.



The front view of the Taiwan Film & Audiovisual Institute (TFAI).

TFAI는 종합적인 문화유산의 보관, 복원, 연구, 홍보를 전담하는 대만 유일의 국가 행정기관으로 자리매김했습니다. 이러한 발전은 문화유산이 다방면에 걸쳐 있으며 보존과 홍보를 위해 광범위하고 포괄적인 접근 방식이 필요하다는 인식을 반영한 것입니다.

현재 TFAI에 보관된 자료의 종류와 규모가 궁금합니다.

TFAI의 소장품은 필름 릴, 포스터, 사진, 오브제, 시청각 자료(비디오 및 카세트테이프), 디지털 파일 등 일곱 가지 유형으로 분류됩니다. 중국어 극영화 및 다큐멘터리 영화가 1만9000여 편, 외국어 극영화 및 다큐멘터리가 2900여 편, 포스터 1만5660점, 스틸 사진 3만5000점, 문서 및 사진 자료 10만 점, 시청각 기록 자료 7만 점을 소장하고 있습니다. 컬렉션은 지금 이 시간에도 꾸준히 증가하고 있습니다.

이렇게 방대한 아카이빙 자료에 대한 접근성을 높이기 위한 방안은 어떤 것들이 있을까요? 사용자 친화적 분류 및 검색 시스템 개발에 있어 어떤 원칙과 고려점들이 있는지 알고 싶습니다.

TFAI의 방대한 컬렉션을 관리하려면 일반 대중과 전문 큐레이터를 포함한 다양한 사용자가 쉽게 탐색하고 사용할 수 있도록 설계된 정교한 분류 및 검색 시스템이 필요했습니다. 처음에 이 아카이브 검색 시스템은 전문적인 요구와 특정 용어 검색 기능에 초점을 맞춰 TFAI 관련자들이 사용하는 내부용으로 개발됐습니다. 그러다 우리가 관리하고 있는 카탈로그에 접근할 수 있게 해주었으면 좋겠다는 대중의 목소리가 높아지면서 우리는 이 시스템을 더 폭넓게 사용할 수 있도록 조정하고 확장하는 사업을 추진했습니다.

이러한 카탈로그 검색 시스템을 개발하기 위해 다양한 외국 기관의 데이터베이스 운영 사례를 검토하고, 그로부터 얻은 영감을 우리의 요구에 맞게 통합해 나갔습니다. 이러한 벤치마크 작업은 보다 포괄적이고 직관적인 시스템을 개발해 나가는 데 도움이 됐습니다. 핵심 과제는 전문 큐레이터의 복잡한 요구 사항과 일반 대중이 사용하기에 필요한 단순성 사이의 균형을 맞추는 것이었습니다. 이를 해결하기 위해 사용자인터페이스(UI)와 사용자경험(UX) 디자인을 개선했으며, 특히 전문 아카이브 용어에 익숙하지 않은 사용자를 위해 친숙한 어휘와 직관적인 탐색 기능을 사용하는 데 중점을 두었습니다.

TFAI의 필름 수장고. 2019년 TFAI가 제작한 다큐멘터리 〈영화를 세는 사람〉(數電影的人)의 스틸.



The film vault at TFAI. A still from the documentary *Archiving Time*, produced by TFAI in 2019.

TFAI의 필름 검수 과정. 2019년 TFAI가 제작한 다큐멘터리 〈영화를 세는 사람〉의 스틸.



The film inspection process at TFAI. A still from the documentary *Archiving Times*, produced by TFAI in 2019.

ing it as the sole national institution in Taiwan dedicated to this comprehensive cultural preservation. This evolution reflects an understanding that cultural heritage is multi-faceted and requires a broad, inclusive approach to preservation and promotion.

Could you kindly provide information on the volume and types of materials that have been archived at TFAI up to the present day?

The collections at TFAI are categorized into seven types, including film reels, poster, photography, objects, audiovisual materials (video and cassette tapes), and digital files. We house over 19,000 Chinese-language fiction and non-fiction films, 2,900 foreign-language fiction and non-fiction films, 15,660 collection posters, 35,000 printed stills, over 100,000 paper and photography artifacts, and 70,000 audiovisual archival materials. The collection is continuously growing.

What strategies and considerations were involved in developing TFAI's classification and search system to make it user-friendly for both the general public and professional curators?

Managing the Taiwan Film & Audiovisual Institute's (TFAI) extensive collection required a sophisticated classification and search system, designed to be navigable and user-friendly for diverse users, including both the general public and professional curators. Initially, the archival search system was developed for internal use, focusing on professional needs and specific terminologies. However, recognizing the growing public interest in accessing our catalogue, we embarked on a journey to adapt and expand this system for broader use.

The transition involved integrating inspirations from various international institutions, which helped in developing a more inclusive and intuitive system. The key challenge was balancing the intricate needs of professional curators with the simplicity required for general public use. To address this, we've been enhancing the user interface (UI) and user experience (UX) design, particularly focusing on using familiar vocabulary and intuitive navigation to accommodate users who might not be familiar with specialized archival terms.

This development is part of our ongoing commitment to enhance the accessibility of cultural assets. By providing a system that caters to a wide range of users, TFAI aims to make its vast collection of audiovisual materials more approachable and engaging for everyone, ensuring that our cultural heritage is not only preserved but also actively explored and appreciated by a diverse audience.

TFAI는 일반 대중이 영화, 라디오, 텔레비전 프로그램 등 다양한 문화재에 더욱 쉽게 접근할 수 있도록 지속적으로 노력했고, 이 검색 시스템의 개발은 그 노력의 일환입니다. 다양한 사용자를 위한 시스템을 제공함으로써 TFAI는 방대한 시청각 자료 컬렉션을 누구나 쉽게 접근하고 참여할 수 있도록 해 우리의 문화유산이 보존될 뿐만 아니라 다양한 청중이 필요한 자료를 적극적으로 찾고 감상할 수 있도록 노력하고 있습니다.

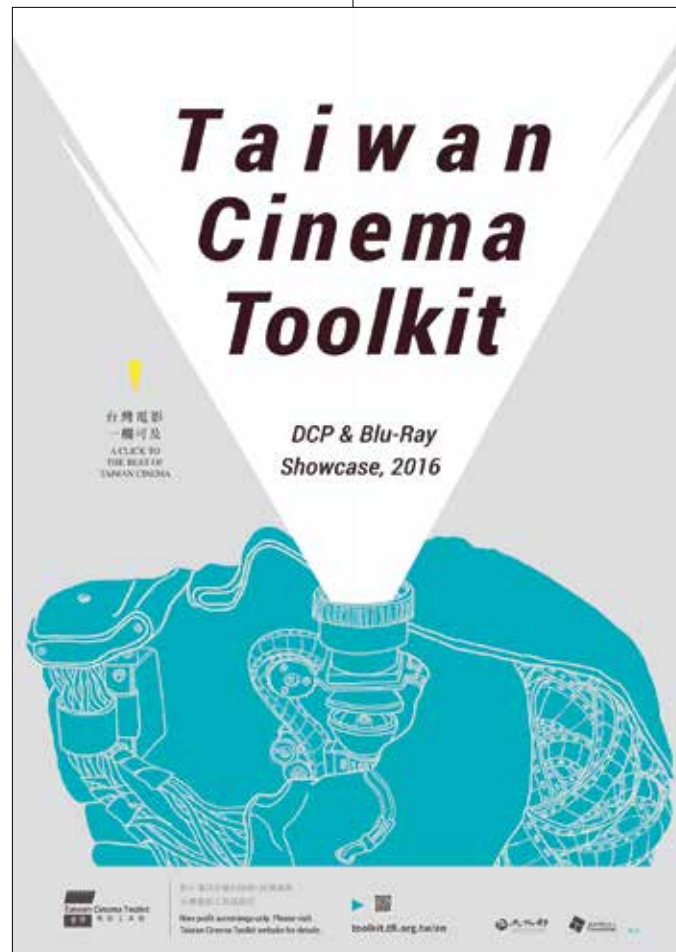
TFAI는 해외 관객을 대상으로 대만 영화를 큐레이션하고 해외에 배포하는 대만영화공구상자(Taiwan Cinema Toolkit) 프로젝트를 진행해 오고 있습니다. 이 프로젝트는 어떤 수용자를 상정하고 추진된 프로젝트일지 궁금합니다.

대만영화공구상자는 TFAI의 기획 중 하나로서 대만의 영화 유산을 전 세계 관객에게 소개하는 데 중요한 역할을 하고 있습니다. 이 공구상자의 큐레이션 과정은 외교적 목표와 문화적 목표를 전략적으로 결합시키는 것에 그 뿌리를 두고 있으며, 주로 해외 대만인들을 고국의 영화 문화와 연결시키는 것을 목표로 합니다. 이러한 접근 방식을 통해 해외 주재원들이 해외 체류 기간에 관계없이 대만의 전통과 언어를 계속 접할 수 있게 하겠다는 취지였죠.

영화 선정에 있어서는 해외 대만인들의 기억과 경험에 공감할 수 있는 주제에 중점을 둡니다. 예를 들어, 몇 년 전에 제작해 배포했던 무협 프로그램은 이 사용자층에 큰 반향을 일으켰습니다. 하지만 지금 공구상자에 수록되는 영화의 범위는 단순히 향수를 불러일으키는 것 이상으로 확장됐습니다. 대만영화공구상자는 대만 뉴 시네마의 유명한 작품뿐만 아니라 잘 알려지지 않았지만 중요한 감독의 영화와 TFAI가 복원한 고전 영화를 조명하는 작은 규모의 독립 프로젝트로 발전했습니다.

이 엄선된 작품들은 해외 대만인들과 전 세계 관객들이 대만 영화의 뉘앙스를 더 쉽게 접하고 이해할 수 있도록 담론과 함께 주제별로 소개됩니다. 대만영화공구상자는 잘 알려진 걸작부터 숨겨진 보석 같은 영화까지 다양한 영화를 소개함으로써 전 세계 연구자와 영화 애호가들이 대만 영화를 더 깊이 섬세한 맥락까지 이해할 수 있게 돕는 것을 목표로 합니다. 이 기획은 단순한 영화 배포가 아니라 문화 소통과 유산 보존을 위한 것으로, 대만 영화 역사의 풍부한 맥락과 글로벌 트렌드의 상호작용이 전 세계적으로 조명되고 평가받을 수 있는 발판을 마련하기 위한 것입니다.

2016년 대만영화공구상자 발간 포스터.



The showcase poster for the 2016 Taiwan Cinema Toolkit.

How does the Taiwan Cinema Toolkit curate films for an international audience, and what understanding of Taiwanese cinema does it aim to foster?

The Taiwan Cinema Toolkit, an initiative by the Taiwan Film & Audiovisual Institute (TFAI), plays a crucial role in showcasing Taiwan's cinematic heritage to an international audience. The curation process for this toolkit is rooted in a strategic blend of diplomatic and cultural objectives, primarily aiming to connect overseas Taiwanese with their homeland's cinematic culture. This approach ensures that expatriates remain in touch with Taiwan's traditions and languages, regardless of their duration abroad.

In terms of film selection, the focus is on themes that resonate with the memories and experiences of overseas Taiwanese. For instance, the Wuxia (martial arts films) program, featured several years ago, struck a chord with this audience. However, the Toolkit's scope extends beyond just evoking nostalgia. It has evolved into presenting mini-projects that highlight not only the renowned works of Taiwan New Cinema but also films from lesser-known yet significant directors and restored classics by TFAI.

This curated selection is presented thematically, accompanied by discourses that make it easier for both overseas Taiwanese and the global audience to engage with and understand the nuances of Taiwanese cinema. By showcasing a diverse range of films, from well-known masterpieces to hidden gems, the Taiwan Cinema Toolkit aims to foster a deeper, more nuanced understanding of Taiwanese cinema among researchers and film enthusiasts worldwide. This initiative is not just about film exhibition; it's about cultural communication and heritage preservation, ensuring that the rich tapestry of Taiwan's cinematic history and its interplay with global trends are illuminated and appreciated globally.

What motivated the creation of the 'Open Museum' online exhibition, how are its exhibit topics chosen, and are there plans to incorporate new formats like video essays?

The Open Museum is a project of the Academia Sinica, and one of our collaborative projects. Initially, the Open Museum had a primary focus on films, but it has since expanded to include oral history, exhibitions, collections, and a cultural map. This expansion allows us to faithfully present the entirety of TFAI's consolidated efforts. We showcase collections exclusive in our institution, which is a crucial curation approach. While one might perceive the information as objective and superficial at first glance, it is the curator's intention to present these contents to the public in an objective, authentic and com-

최근에 '오픈 뮤지엄'이라는 온라인 전시를 공개하셨습니다. 이 온라인 전시를 기획하게 된 동기는 무엇이며, 전시 주제는 어떻게 선정되는지, 또 앞으로 어떻게 발전해 나갈지 궁금합니다.

오픈 뮤지엄은 대만의 국립 연구 기관인 '중앙연구원'(中央研究院)과 TFAI가 함께 진행하는 협업 프로젝트 가운데 하나입니다. 처음에 오픈 뮤지엄은 영화 작품에만 중점을 두었지만, 이후 구술사·전시회·컬렉션·문화지도 등으로 확장됐습니다. 이렇게 다루는 주제와 소재가 확장되면서, 시청각 문화 전반의 아카이빙 작업을 통합하는 기관으로 위상이 바뀐 TFAI가 사업 전반에 걸쳐 쏟고 있는 노력을 충실히 보여 줄 수 있게 됐습니다. 우리 기관만이 독자적으로 소장하고 있는 컬렉션을 소개하는 것을 중심으로 큐레이션을 구성하고 있습니다.

언뜻 보기에는 나열적이거나 피상적인 전시로 보일 수도 있지만, 이 전시를 큐레이팅하는 의도는 이러한 콘텐츠를 객관적이고 진정성 있으며 포괄적인 방식으로 대중에게 제시하고 해석은 대중의 몫으로 남겨 두려는 것입니다. 우리 큐레이션팀은 이러한 원칙을 수년째 지켜 오고 있습니다. 올해 새롭게 추가된 구술사 섹션을 예로 들어 보겠습니다. 각 인터뷰 대상자는 두 번 이상 인터뷰를 진행했으며, 모든 구술 세션에서 새로운 정보가 발굴됐습니다. 이러한 녹음 내용을 시간순으로 분류해서 보다 명확하게 전달하고자 했습니다. 이 구술사 섹션은 시각 교육 자료의 축적에 매우 유용하게 쓰이고 있고, 이 기획의 사명에 잘 부합합니다.

마지막으로 오픈 뮤지엄이 현재 '디지털 박물관'으로서 운영되고 있는 것은 중앙연구원과의 협업의 결과이기도 하지만, TFAI에 아직 물리적 박물관이 설립되지 않았기 때문이기도 하다는 점을 말씀드리고 싶습니다. 저희는 지금 국립 영화 및 시청각 박물관(National Film and Audiovisual Museum) 건립을 추진 중입니다. 온라인에 전시된 귀중한 콘텐츠가 물리적 공간에서 생생하게 살아나고, 물리적 전시물과 디지털 전시물 간의 시너지 효과와 두 형식의 차이점이 온라인과 오프라인 모두에서 매혹적인 경험을 선사할 것입니다.

최근 개최된 에드워드 양 회고전은 TFAI 전시 기획의 대표적 성공 사례입니다. 기획의 컨셉과 실행 과정은 어땠나요?
TFAI와 타이베이시립미술관이 공동으로 개최한 에드워드 양 회고전은 기념비적인 프로젝트입니다. 과거에도 에드워드 양에 대한 회

오픈 뮤지엄의 전시 아이템 가운데 하나인 '영화 카메라 이야기'.



One of the online exhibit items at the Open Museum, "The Story of the Movie Camera."

prehensive manner, leaving the interpretation to the readers. This curation principle has been upheld by our colleagues over the years. Take this year's newly added oral history section as an example. You will discover that each interviewee had been interviewed more than once, and every oral session brought forth new information. We categorized these recordings chronologically to provide a clearer presentation. This compilation is very helpful for the accumulation of visual education materials, aligning with the mission that our museum should undertake.

Finally, it's worth mentioning that the Open Museum's current status as a "digital museum" is not only because it's a collaboration with the Academia Sinica but also because TFAI's own physical museum is not yet established. We are in the process of building a national film and audiovisual museum. The valuable contents displayed online will come to life in the physical space, and the synergy between the physical and digital exhibits, along with the distinctions between the two formats, will deliver a captivating experience both online and offline.

Could you elaborate on the planning and execution process for the Edward Yang retrospective exhibition, including how materials were accumulated and catalogued?

The retrospective exhibition of Edward Yang's works, a collaboration between the Taiwan Film & Audiovisual Institute (TFAI)

고전은 많았지만, 2023년에 열린 전시회는 그 어느 때보다 포괄적인 범위의 회고전으로 한 번도 공개되지 않은 자료가 많이 공개돼서 그 의미가 특별하다고 할 것입니다. 이 전시의 기획 단계는 2019년 에드워드 양 감독의 부인 핑카이리 여사가 양 감독의 소장품 중 1만여 점의 아카이브 자료를 TFAI에 기증하는 계약을 체결하면서 시작됐습니다. 초기 기획 단계부터 2023년 전시까지 이러한 유물을 정리하고 목록화하는 데는 상당한 어려움이 있었습니다.

전시를 준비하는 데 있어 핵심적인 작업 중 하나는 양 감독의 원고를 해독하는 것이었습니다. 이 과정에는 통역사가 의미를 파악하고, 언급된 영화를 식별하고, 감독의 영문 메모를 번역해야만 하는 섬세함이 필요했습니다. 전시의 정확성을 보장하고 오류를 방지하기 위해 세심한 검토가 필수적이었습니다. 회고전의 큐레이토리얼 컨셉은 '기억하다'라는 뜻의 영어 단어 'remember'를 're-member'로 분해하고 재조합해서 '다시 기억하다'라는 뜻으로 만든 뒤, 그 아이디어에 초점을 맞추고서 진행했습니다. 이 컨셉은 단순한 기억이나 회고를 하는 것이 아니라, 과거를 재조립하는 작업에 초점을 맞춘 것이었습니다. 그저 연대기적인 전시보다 역동적인 작업으로의 전환을 목표로 삼았던 것이지요. 전시는 어린 시절부터 성인이 되기까지 각기 다른 인생의 단계를 상징하는 일곱 개의 단계로 나누어 기억을 재조립하는 내러티브를 구성했습니다. 양 감독과 관련한 무빙 이미지를 미술관에 접목하는 것 또한 과제였는데, 이를 위해 또 다른 방법론이 필요했습니다. 큐레이터들은 몽타주 기법을 적용해 양 감독의 영화 속 장면을 보여 줌으로써 다양한 해석과 성찰을 자극하는 몰입형 설치를 구상했습니다. 이러한 접근 방식의 채택으로 인해 관객은 양 감독의 영화적 유산을 볼 뿐만 아니라 그의 작품을 보다 깊이 있고 체험적으로 이해할 수 있는 전시 공간으로 초대받습니다. 이 회고전은 에드워드 양 감독이 남긴 풍부한 유산을 보존하고 홍보하는 데 중요한 역할을 했을 뿐만 아니라, 그의 삶과 작품에 대한 독특한 통찰력을 제공했습니다.

에드워드 양 회고전의 자료 선정 기준이 궁금합니다. 또 핑카이리 여사와의 협업은 어떠했는지, 혁신적이었던 전시 디자인 방식에 대해서도 설명해 주시겠어요?

회고전의 두 장소인 TFAI와 타이베이시립미술관이 동일한 콘텐츠를 선보였다면 그 의미가 반감됐을 것입니다. 당연한 말이지만



1991년 일본 도쿄국제영화제 상영 당시의 <고령가소년살인사건> 홍보 자료. 에드워드 양 감독 회고전, TFAI 측 전시.



Promotional material for *A Brighter Summer Day* (1991) during its screening at the 1991 Tokyo International Film Festival from "A One & A Two: Edward Yang Retrospective," presented by TFAI.

and the Taipei Fine Arts Museum, was a monumental project, marking the most comprehensive exhibition of Yang's career to date. The planning phase for this exhibition dates back to 2019, when Edward Yang's widow, Ms. Peng Kai-li, signed an agreement with TFAI to deposit over 10,000 archival materials from Yang's collection. From the initial planning stages to the 2023 exhibition, organizing and cataloging these artifacts posed significant challenges.

One of the key tasks in preparing for the exhibition involved deciphering Yang's manuscripts. This meticulous process required interpreters to determine the meanings, identify the films referred to, and translate the director's English notes. Meticulous reviews were essential to ensure accuracy and prevent errors in the exhibition.

The curatorial concept for the retrospective was innovative, focusing on the idea of "re-membering" – breaking down the word "remember" into "re-member." This concept aimed to shift the focus from simple recollection to a more dynamic process of reassembling the past. The exhibition was divided into seven parts, each representing different stages of Yang's life, from childhood to adulthood, thus creating a narrative of reassembling memories.

Furthermore, the challenge of incorporating Yang's moving images into the Fine Arts Museum was addressed through a second methodology. The curators employed montage techniques to present segments from Yang's films, creating an immersive experience that stimulated diverse interpretations and reflections. This approach was not only a testament to Yang's cinematic legacy but also a means to engage the audience in a deeper, more experiential understanding of his work. This retrospective thus stood as a significant effort in preserving and promoting the rich legacy of Edward Yang, offering a unique insight into his life and works.

Could you describe the criteria for selecting materials for the Edward Yang Retrospective, the collaboration with Kaili Pang, the curators' roles, and the innovative exhibition design approaches?

The Edward Yang Retrospective, a collaboration between the Taiwan Film & Audiovisual Institute (TFAI) and the Taipei Fine Arts Museum, was guided by distinct criteria for material selection and innovative curatorial approaches. The key was to avoid duplication between TFAI and the Taipei Fine Arts Museum, thus providing a diverse yet cohesive experience. TFAI, focusing on Edward Yang's cinematic contributions, showcased film-related documents and artifacts, complemented by a com-

대만 국립영화시청각문화센터로서 우리의 바램은 에드워드 양 감독이 대만 영화에 기여한 중요한 공헌을 조명하는 것이었습니다. 에드워드 양 회고전은 TFAI와 타이베이시립미술관이 공동으로 기획한 전시로, 자료 선정에 대한 뚜렷한 기준과 혁신적인 큐레이팅 접근 방식에 따라 진행되었습니다. 핵심은 TFAI와 타이베이시립미술관 간의 중복을 피해 다양하면서도 일관된 경험을 제공하는 것이었습니다. TFAI는 에드워드 양의 영화적 공헌에 초점을 맞춰 영화 관련 문서와 유물을 전시하고 종합적인 영화 프로그램으로 보완했습니다. 한편, 타이베이시립미술관은 아카이브 전시를 선보여 에드워드 양 감독의 작품에서 보이는 다양한 측면을 강조하는 데 집중했습니다.

타이베이시립미술관은 아카이브 전시에 집중하고 TFAI는 영화 프로그램을 기획하는 등 책임 분담이 명확하게 이루어졌습니다. 이러한 구분 덕분에 TFAI는 영화 상영을 위해 영화관을 활용하고 미술관은 유물에 집중하는 등 각 장소의 강점을 살릴 수 있었습니다. 큐레이션의 접근 방식이 각기 달랐기 때문에 흥미로운 볼거리를 제공하는 시너지 효과를 창출할 수 있었던 것이죠.

에드워드 양의 프로듀서이자 이번 회고전의 수석 크리에이티브 카운슬러로 참여한 펑카이리 여사는 이 협업에서 중추적인 역할을 담당했습니다. 펑 여사는 메인 큐레이터들과 함께 프로젝트의 전반적인 비전을 설정하고, 그것을 구체적인 전시물로 만들어 내는 데 크게 이바지했습니다. 그들의 복합적인 전문성과 양 감독의 작품에 대한 이해는 회고전의 핵심적인 틀을 구성해 냈습니다.

전시 디자인 측면에서 이 회고전은 기존의 전시 방식을 뛰어넘어 영화적 요소와 공연 예술을 통합해 몰입감 있는 경험을 선사했습니다. 예를 들어, 타이베이시립미술관에 설치된 '고령가소년살인사건' 전시는 책장과 비디오 설치물을 융합한 형태로 이루어졌고, TFAI의 <하나 그리고 둘> 전시에서는 호텔 공간을 재현한 것이 그 예입니다. 이러한 결정은 전통적인 콘텐츠를 창의적으로 재구성해 다양한 감각으로 관객의 참여를 유도하고자 하는 욕심에서 비롯됐습니다.

미술·연극·영화 등 다양한 분야의 아티스트와의 협업은 이러한 다각적인 전시회의 성공에 필수적인 요소였습니다. 영화적 소재를 가지고 반복적으로 작업해 온 TFAI에 익숙한 영역이었지만, 참여 예술가들은 양 감독의 영화를 새롭고 창의적인 방식

<고령가소년살인사건>(1991)의 장면을 멀티채널로 재현했다. 에드워드 양 감독 회고전, 타이베이시립미술관 측 전시.



A multi-channel representation of a scene from *A Brighter Summer Day* (1991) as part of "A One & A Two: Edward Yang Retrospective," presented by the Taipei Fine Arts Museum.

<공포분자>(1986)의 장면을 멀티채널로 재현했다. 에드워드 양 감독 회고전, 타이베이시립미술관 측 전시.



A multi-channel representation of scenes from *The Terrorizers* (1986), presented by the Taipei Fine Arts Museum

prehensive film program. Conversely, the Taipei Fine Arts Museum concentrated on hosting an archive exhibition, emphasizing different aspects of Yang's works.

The division of responsibilities was clear-cut, with the Taipei Fine Arts Museum focusing on the archive exhibition and TFAI curating the film program. This delineation allowed each venue to leverage its strengths, with TFAI utilizing its cinemas for film screenings and the Museum focusing on artifacts. The curatorial approach differed for each, creating a synergy that yielded intriguing highlights.

Kaili Pang, Edward Yang's producer and Chief Creative Counselor, played a pivotal role in this collaboration. Alongside lead curators, Pang contributed significantly to the overall vision and execution of the project. Their collective expertise and understanding of Yang's works were instrumental in shaping the retrospective.

In terms of exhibition design, the retrospective ventured beyond conventional methods, integrating cinematic elements and performative art to create immersive experiences. For instance, the fusion of a bookcase and video installation in the Museum of Modern Art's exhibit on *A Brighter Summer Day* and the recreation of the hotel space in TFAI's exhibit for *Yi Yi: One and a Two*

으로 해석해야 하는 커다란 과제가 주어진 셈이었습니다. 하지만 충분한 자원과 혁신에 대한 공동의 노력으로 뒷받침된 학제 간 협업은 성공적인 실험과 탐구의 결과로 이어져 회고전의 전반적인 경험을 풍성하게 만들었습니다.

에드워드 양 회고전에 다른 감독들의 영화 상영이 포함돼 있는 것은 독특해 보입니다. 이런 전시를 결정한 동기는 무엇이며, 앞으로도 이와 유사한 종합 회고전을 개최할 계획이 있으신가요?

TFAI의 에드워드 양 회고전 상영 프로그램은 양 감독의 예술적 여정에 대한 완전하고 다각적인 이해를 제공하기 위해 기획됐습니다. 상영작에는 양 감독의 전작과 함께 고레에다 히로카즈 감독의 다큐멘터리 〈영화가 시대를 비출 때—허우샤오셴과 에드워드 양〉(映画が時代を写す時 - 侯孝賢とエドワード・ヤン, 1993)과 같은 양 감독에 대한 영화, 그리고 데즈카 오사무의 명작 애니메이션 〈우주소년 아톰〉(鉄腕アトム 宇宙の勇者, 1964)과 텔레비전까지 포함해 양 감독의 개인적인 추천작 10선을 포함했습니다. 그의 창의적 사고방식을 보다 깊이 있고 맥락에 맞게 이해하고자 하는 열망에서 비롯된 것입니다.

우리는 포괄적인 접근 방식을 택했습니다. 단순히 양 감독의 영화를 소개하는 데 그치지 않고 그의 내면과 그의 작품에 영향을 준 작품을 탐구하자는 것이었죠. 예를 들어, 1992년 영국 영화협회(British Film Institute)에서 발간하는 『사이트 앤드 사운드』 잡지에 수록된 그가 뽑은 10대 영화를 포함시켜 관객들이 양 감독의 취향과 영감의 원천에 대해 독특한 시각으로 바라볼 수 있도록 했습니다. 이러한 접근 방식을 통해 관객들은 양 감독을 감탄하게 했던 영화를 경험하고 이러한 작품들이 그의 창작 과정에 어떤 영향을 미쳤는지 짐작해 볼 수 있는 기회를 얻습니다. 그렇게 관객들은 새로운 형태의 참여와 대화를 이어 나갈 수 있었습니다.

앞으로 TFAI는 특히 새 박물관 완공과 함께 에드워드 양 회고전과 유사한 형태의 종합적인 회고전을 계속 개최할 계획입니다. TFAI는 대만의 '작가주의'를 둘러싼 논쟁을 잘 알고 있고, 대만 영화사에서 주목할 만한 감독들의 중요한 공헌을 기리고 홍보해야 할 필요성 또한 인식하고 있습니다. 따라서 허우샤오셴, 차이밍량, 리안 감독과 같은 유명 감독을 위한 회고전 개최 계획이 진행 중입니다. 이러한 회고전은 이러한 감독들의 공헌을 기

〈공포분자〉(1986)의 인상적인 이미지를 재현한 전시 공간. 타이베이 시립미술관 측 전시.



A recreation of the iconic image from *The Terrorizers* (1986), presented by the Taipei Fine Arts Museum.

〈고령가소년살인사건〉(1991)의 영상을 멀티채널로 영사해 영화의 공간을 재구성했다. 타이베이시립 미술관 측 전시.



A multi-channel representation of scenes from *A Brighter Summer Day* (1991), presented by the Taipei Fine Arts Museum.

demonstrated innovative approaches to exhibition design. These decisions were driven by a desire to creatively repackage traditional content and engage audiences on multiple sensory levels.

Amidst the ongoing evolution of visual arts, all artists are pursuing innovation, not only in technology but also in many other aspects, such as innovative mediums like AVMR. Our collaborative efforts with artists and institutions from diverse fields aim to explore how to creatively repackage traditional content, whether it be an old film or a silent film. The collaboration with artists from various fields, such as art, theater, and cinema, was integral to the success of these multifaceted exhibitions. While presenting cinematic materials was a familiar territory for TFAI, the involved artists faced the challenge of interpreting Yang's films in new and creative ways. The cross-disciplinary collaboration, supported by ample resources and a shared commitment to innovation, resulted in a successful experiment and exploration, enriching the overall experience of the retrospective.

What motivated TFAI's decision to include films by other directors in the Edward Yang retrospective, and are there plans for similar comprehensive retrospectives in the future?

The Taiwan Film & Audiovisual Institute's (TFAI) screening program for the Edward Yang retrospective was designed to offer a complete and multifaceted understanding of Yang's artistic journey. The decision to include films by other directors alongside Yang's complete works, including his television dramas and personal top 10 picks from world cinema, was driven by a desire to provide a deeper, more contextualized understanding of his creative mindset.

This comprehensive approach was about more than just showcasing Yang's own films; it was an exploration into his inner world and influences. For instance, the inclusion of his top 10 film picks, as compiled for the British Film Institute's *Sight and Sound* magazine in 1992, offered audiences a unique perspective into Yang's tastes and inspirations. This approach allowed viewers to experience the films Yang admired and contemplate how these works may have shaped his own creative process, providing a new form of engagement and dialogue.

Looking to the future, TFAI plans to continue with similar comprehensive retrospectives, particularly in tandem with the completion of the new museum. Recognizing the debates around "auteurism" in Taiwan, TFAI acknowledges the need to honor and promote the significant contributions of notable directors in Taiwanese cinema history. Therefore, plans are underway to organize retrospective exhibitions for renowned directors such as Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, and Ang Lee. These retrospectives will not only celebrate these directors' contributions but also aim to

넘할 뿐만 아니라 대만 영화를 지탱해 온 근본적인 기둥을 명확하게 드러내는 것을 목표로 합니다. 이 프로젝트는 개별 감독과 더 넓은 영화적 지형을 통해 대만 영화의 풍부한 유산을 보존하고 홍보하기 위한 우리의 노력이기도 합니다.

에드워드 양 회고전을 공동으로 주최한 타이베이시립미술관과의 협업은 어떤 효과를 가져왔는지, 향후 다른 문화 기관과도 협업할 계획이 있는지 궁금합니다.

에드워드 양 회고전을 조직하는 데 있어 TFAI와 타이베이시립미술관의 협력은 각 기관의 고유한 강점을 활용해 성공에 중요한 역할을 했습니다. 이 파트너십은 몇 가지 주요 시너지 효과를 발휘해 회고전의 깊이와 범위를 향상시켰습니다.

첫째, 협업을 통해 다양한 관찰과 담론적 디자인을 통합할 수 있었습니다. 그 덕분에 영화·연극·문학·만화 등 다방면에 걸친 에드워드 양의 재능을 보여 줄 수 있었습니다. 이러한 여러 전문 분야를 넘나드는 접근을 통해 더 많은 관객이 에드워드 양의 광범위한 업적과 그의 다채로운 삶의 면모를 감상할 수 있었습니다.

둘째, 서로 다른 두 문화 시스템을 연결하는 기관 간 협업은 그 자체로 도전과 보람이 됐습니다. 해석과 전시 측면에서 상호 이해가 필요했기 때문에 풍부하고 생각을 자극하는 과정으로 이어졌습니다. 이 파트너십은 궁극적으로 균형을 이루며 회고전의 콘텐츠 마련과 그 전시를 더욱 풍성하게 만들었습니다.

세 번째 시너지는 지리적 이점입니다. 타이베이시에는 타이베이시립미술관이, 신베이시에는 TFAI가 위치해 있어 두 장소가 역동적인 상호작용을 일으켰습니다. 관람객들은 각 장소에서 에드워드 양 감독의 작품에 드러난 다양한 측면을 접할 수 있어 그의 작품을 종합적으로 탐구할 수 있었습니다.

앞으로 TFAI는 국립대만문학관(國立臺灣文學館)과 같은 문학 기관과의 협업을 고려하고 있습니다. 많은 대만 문학가가 다양한 분야에서 재능을 발휘하고 있는 만큼, 이러한 협업은 텍스트 설명과 시각 예술을 병치해 독특한 경험을 제공할 수 있을 것입니다. 이러한 잠재적인 파트너십은 문화 콘텐츠의 표현을 다양화할 뿐만 아니라 대중의 참여를 심화할 수 있습니다. TFAI는 다양한 예술적 표현과 역사적 관점을 연결하는 전시회를 만들기 위해 다양한 문화 영역과의 기회를 모색하는 데 열려 있습니다.

에드워드 양이 해외 영화제 참석 시 사용했던 아이디카드. 에드워드 양 감독 회고전. TFAI 측 전시.



The ID cards used by Edward Yang when attending international film festivals, as part of "A One & A Two: Edward Yang Retrospective," presented by TFAI.

provide a clear exposition of the fundamental pillars of Taiwanese cinema. This initiative reflects TFAI's commitment to preserving and promoting the rich heritage of Taiwanese cinema, both through the lens of individual auteurs and the broader cinematic landscape.

Could you discuss the benefits of the collaboration between TFAI and the Taipei Fine Arts Museum in the Edward Yang Retrospective, and are there plans for future collaborations with other cultural institutions?

The collaboration between the Taiwan Film & Audiovisual Institute (TFAI) and the Taipei Fine Arts Museum in organizing the Edward Yang Retrospective was instrumental in its success, leveraging the unique strengths of each institution. This partnership highlighted several key synergies, enhancing the depth and reach of the retrospective.

Firstly, the collaboration allowed for the incorporation of diverse observations and discursive designs, showcasing Edward Yang's multifaceted prowess in film, theater, literature, and comics. This multidisciplinary approach enabled a broader audience to appreciate Yang's extensive contributions and the colorful facets of his life.

Secondly, the cross-institutional collaboration, bridging two distinct cultural systems, brought about its own set of challenges and rewards. It necessitated a mutual understanding in terms of presentation, interpretation, and exposition, leading to a rich, thought-provoking process. This partnership ultimately struck a balance, enriching the retrospective's content and presentation.

The third synergy was geographical. With the Taipei Fine Arts Museum located in Taipei City and TFAI in New Taipei City, the two venues created a dynamic interaction. Visitors could engage with different aspects of Yang's work at each location, fostering a comprehensive exploration of his oeuvre.

Looking forward, TFAI is considering collaborations with literary entities like the Museum of Taiwan Literature. Recognizing the multidisciplinary talents of many Taiwanese literary figures, such collaborations could offer unique experiences by juxtaposing textual descriptions with visual arts. These potential partnerships would not only diversify the presentation of cultural content but also deepen the public's engagement with it. TFAI remains open to exploring opportunities with various cultural domains, aiming to create exhibitions that bridge different artistic expressions and historical perspectives.

Could you detail the development and significance of the TFAI Film Culture Map, and explain how it integrates geographic information with film history?

TFAI는 지리 정보와 영화사를 통합한 영화문화지도라는 흥미로운 프로젝트를 진행하고 있습니다. 이 프로젝트의 개발 과정과 의미에 대해 말씀해 주시겠어요?

먼저, 영화문화지도 프로젝트에 엄청난 노력을 기울인 전문가 류 신메이에게 특별한 감사를 표하고 싶습니다. 처음에는 영화문화 지도를 만들 생각은 없었습니다. 뮤지션이 성장한 지역과 그 뮤지션의 히트곡의 탄생지를 표시하는 음악문화지도부터 먼저 만들 생각이었습니다. 이 계획을 시작으로 영화 촬영지, 중요한 역사적 사건 및 사실에 주석을 달기 시작했습니다. 이 지도는 단순한 데이터나 특정 장소에서 몇 편의 영화가 촬영됐는지를 보여주는 것이 아닙니다. 만일 그런 데이터만 보여 줬다면, 이 프로젝트는 어느 장소가 더 인기 있는 곳인지 특정 장소의 인기도만 보여 줄 뿐일 것입니다.

영화문화지도는 특정 영화의 촬영 장소와 관련한 메타데이터를 보여 줍니다. 예를 들어, 보통 관객들은 〈웅문객잔〉(1967)이 사막에서 촬영됐을 것이라고 생각하겠지만 실제로는 대만 중부의 화연산(火炎山)에서 촬영된 영화입니다. 이 프로젝트는 이 서비스를 사용하는 사람과 영화 사이에 영화의 정서적 울림을 끌어내는 연결고리를 형성해 3차원 지도로 변환시켜 보여 줍니다. 각 영화에는 고유한 타임라인이 있습니다. 사용자는 특정 시대의 영화가 대만의 동부 또는 북부 지역에서 주로 촬영됐다는 사실을 발견할 수 있습니다. 이러한 관찰 뒤에는 어떤 이야기와 역사적 의미가 숨어 있습니다. 예를 들어, 어떤 시기에 진과스(金瓜石)가 인기 있는 촬영지로 부상했습니다. 영화문화지도는 영화 제작자와 이러한 장소 사이의 연관성을 분석할 수 있는 수단을 제공합니다. 타이베이에 사는 사람들이라면 에드워드 양의 타이베이 영화지도가 특히 흥미로울 것입니다. 그의 영화에 등장하는 TGI 프라이데이 둔화(敦化) 지점이나 대타이베이 북구가스주 식유한공사(大台北區瓦斯股份有限公司)의 거대한 가스 탱크와 같은 장소가 더 이상 존재하지 않는 상황에서 양 감독의 내러티브는 특정 시대를 반영하고 있습니다. 영화가 추억을 불러일으킨다면, 문화지도 역시 그 추억을 불러일으킬 수 있을 것입니다.

TFAI의 신임 원장으로서 자료 활용과 큐레이션 측면에서 TFAI의 미래를 위한 주요 비전과 프로젝트로 어떤 점을 중요하게 보고 계신가요?

TFAI의 상영 시설.



One of the cinemas at TFAI.

The TFAI's Film Culture Map project represents an innovative approach to exploring film history through the lens of geographic information. Initially inspired by the creation of a Music Culture Map, the Film Culture Map was developed to annotate film locations, key historical events, and facts, thereby creating a multidimensional understanding of film history.

The project owes much of its success to specialist Liu Hsin-Mei, who dedicated significant effort to its development. Rather than simply mapping popular filming locations, the Film Culture Map provides a more nuanced narrative. It includes metadata about the films shot at each location, offering insights into why certain places were chosen and their significance in the context of the films. For instance, it reveals surprising facts, like the filming of *Dragon Inn* (1967) on Huoyan Mountain in central Taiwan, contrary to popular belief that it was shot in a desert. This level of detail not only illuminates the physical setting of the films but also fosters an emotional connection between the viewer and the film.

Furthermore, the map allows users to observe trends and patterns in film locations over time, highlighting the historical and cultural significance behind these choices. The map tells stories of why certain areas, such as Jinguashi, became popular filming locations during specific periods. It also dissects the connections between filmmakers and these places.

A notable aspect of the map is how it resonates with local residents, especially in the case of Edward Yang's Taipei film map. By featuring locations that are no longer present, like the TGI Friday's Dunhua branch or the Great Taipei Gas giant gas tank, Yang's films capture a specific time in Taipei's history. The Film Culture Map thus serves as a bridge between the cinematic narratives and the evolving landscape of Taiwan, enabling a deeper understanding and appreciation of both the films and the locations they depict. This innovative approach not only enriches the experience of film enthusiasts but also contributes to the preservation and interpretation of cultural heritage.

As the new director of TFAI, what are your key visions and projects for the institute's future in terms of material utilization and curation?

As the new director of the Taiwan Film & Audiovisual Institute (TFAI), my vision is centered on the paramount mission of discovering and fostering cultural identity. I believe that when the members of TFAI align with a shared cultural identity, our work becomes a sacred endeavor, crucial in helping the Taiwanese people forge a connection with their nation and land. This sense of identity is nurtured by connecting people with time and space, a goal achiev-



The library at TFAI.

저는 TFAI의 가장 중요한 임무 가운데 하나가 문화적 정체성을 발견하는 것이라고 생각합니다. TFAI의 모든 구성원이 공통의 문화적 정체성을 받아들이는 때, 자신이 맡은 임무가 대만 사람들이 국가와 국토에 대한 정체성을 확립하는 데 중추적인 역할을 하는 신성한 일이라는 것을 깨닫게 될 것입니다. 시간과 공간 너머로 사람들을 연결하는 것은 이러한 정체성을 확장시키는 방법이며, 관객들은 TFAI에 소장돼 있는 영화들을 보며 과거의 순간과 접촉해 자신의 정체성을 확장합니다. TFAI는 보존, 복원, 연구 및 홍보를 통해 이러한 문화적 기억을 되살리려고 노력합니다. 이 사명은 우리의 소명일 뿐만 아니라 우리의 고유한 브랜드이기도 합니다.

둘째, 문화적 기억은 한 국가의 문화유산의 토대이며, 문화유산이 없는 산업 발전은 따뜻함과 정서적 깊이가 결여될 것입니다. 문화적 기억은 전 국민의 공유 자산이 돼야 하므로, TFAI의 핵심 역할은 이러한 기억을 회복하고 모든 사람과 공유하는 것입니다. 문화적 기억을 바탕으로 문화 자산을 홍보하고 문화 활동에 참여함으로써 우리의 문화적 DNA를 재발견할 수 있습니다.

문화재는 산, 바다, 도시, 마을에서 찾을 수 있습니다. 최근 수년 동안 이루어진 대만의 역사적 가옥 복원 사업을 예로 들어 보겠습니다. 그렇게 복원된 건물이 영화 속 모습과 똑같지는 않더라도, 이 복원 작업은 문화적 기억을 바탕으로 진행됐기 때문에 여전히 중요한 의미를 지니고 있습니다. 이렇게 복원된 역사적 가옥을 가지고 무엇을 할 수 있을까요? 최근 많은 문화 활동이 다시 부활하고 있으며, 일본의 각 지역에서 열리는 축제는 우리에게 큰 영감을 주고 있습니다. 문화재나 현장에서 문화 활동이 재현될 때, 문화의 정신이 재발견될 것입니다. 그리고 이러한 정신의 본질은 문화적 창의성의 원천이 됩니다.

이 과정에서 브랜드 마케팅과 시각 교육을 하나로 통합하는 것도 중요합니다. 이 기본 원칙이 TFAI를 재창조하는 저의 접근 방식입니다. 곧 개관할 새 박물관이 하드웨어라면, 앞서 언급한 핵심 원칙은 모든 TFAI 직원들이 구현해야 할 소프트웨어라고 생각합니다.

저는 TFAI의 틀거리가 이미 올바른 궤도와 운영 모델을 찾았다고 생각합니다. 앞으로의 개발 방향을 보여 주는 청사진도 명확합니다. 첫째, TFAI가 독점적으로 소장하고 있는 컬렉션이나 공감을 불러일으킬 수 있는 아이템을 발굴해 TFAI만의 문화적 본질을 확립하는 것입니다. 둘째, '사람', '사건'과 '사조'를 활용해

able through the archived films at TFAI that transport audiences back to moments in the past. The institute's roles in preservation, restoration, research, and promotion are vital in reviving these cultural memories, distinguishing our brand and mission.

Further, I view cultural memories as the cornerstone of a nation's cultural heritage, essential in developing industries that resonate with warmth and emotional depth. TFAI's central role is to recover and share these memories, laying the foundation for rediscovering our cultural DNA through the promotion of cultural assets and engagement in cultural activities.

This vision extends to the appreciation of cultural assets in various forms, whether they are from mountains, seas, cities, or towns. The restoration of historical houses in Taiwan, for example, reflects the significance of building upon cultural memories. These sites, though altered, still hold importance as they embody the essence of cultural spirit, which is the source of cultural creativity.

Integrating brand marketing and visual education is also pivotal in my approach to reinventing TFAI. The upcoming new museum represents the physical infrastructure, while the core principles I've outlined are the software that every TFAI colleague should embrace.

Looking ahead, TFAI's development blueprint includes exploring exclusive collections and items of resonating quality to establish a unique cultural essence. We plan to expand our cultural path in film and audiovisual culture using "people," "affairs," and "trends," with curation as one of the methods. This approach will construct a cultural map of Taiwan's film and audiovisual landscape, aiming to achieve "culture-driven regional revitalization" and "international dissemination of culture." This vision for TFAI is not just about maintaining a trajectory but about navigating the future with clear, steadfast steps, upholding our cultural mission.

As the new director of TFAI, what are your key visions and projects for the institute's future in terms of material utilization and curation?

For me, the paramount mission of TFAI is to discover cultural identity. When all members at TFAI embrace a shared cultural identity, you realize that your work is sacred because your efforts play a pivotal work in helping Taiwanese people forge an identity tied to their nation and land. Connecting people with time and space is a way to cultivate such a sense of identity, and TFAI's archived films can achieve this by transporting audiences back to moments in the past. Through preservation, restoration, research and promotion, TFAI is able to revive these cultural memories. This mission is not only our calling but our distinctive brand.



영화 및 시청각 문화를 탐구할 수 있는 문화적 경로를 확장하는 것입니다. 그리고 큐레이션은 그 경로를 찾아가는 방법 중 하나가 될 것입니다. 긴밀하게 얹혀 있는 경로를 따라가며 대만의 영화 및 시청각 문화지도를 구축할 것입니다. 이 지도의 궁극적인 목표는 '문화가 주도하는 지역 활성화'와 '문화의 국제적 전파'입니다. 이것이 제 마음속의 브랜드 지도입니다. TFAI는 문화적 사명을 짊어지고 있으며, 이 지도를 따라 굳건한 발걸음으로 미래를 개척해 나갈 것입니다.



Secondly, I believe that cultural memories are the foundation of a nation's cultural heritage (see Figure 1), and developing industries without cultural heritage would lack warmth and emotional depths. Cultural memories should be a shared asset for the entire population, therefore TFAI's central role is to recover and share these memories with everyone. With cultural memories as the foundation, we can then facilitate the rediscovery of our cultural DNA through the promotion of cultural assets and engagement in cultural activities.

Cultural assets can come from mountains, sea, cities and towns. Consider the restorations of historical houses in Taiwan in recent years as an example. Even though the buildings may not look the same as they appeared in films, they still hold significance because they are built upon cultural memories. You might wonder, what can these restored historical houses do? Recently, many cultural activities are returning to form, and the Matsuri in Japan has provided us with great inspiration. When cultural activities reappear in cultural assets or fields, the cultural spirit is rediscovered. The essence of such spirit serves as the source of cultural creativity.

Throughout this process, it is also crucial to integrate brand marketing and visual education. This fundamental principle guides my approach in reinventing TFAI. If the upcoming new museum is the hardware, then I believe the aforementioned core principle is the software that every TFAI colleague should embody.

I believe TFAI's framework has already found the right trajectory and operational model. Looking ahead, we also have a clear development blueprint. Firstly, by exploring collections exclusively owned by TFAI or items which have a resonating quality, we can establish a cultural essence unique to TFAI. Secondly, we will use "people," "affairs (types) and trend" to expand our cultural path in film and audiovisual culture, with curation being one of the methods. The closely interwoven paths will construct a cultural map of Taiwan's film and audiovisual landscape. The ultimate objectives of this map are "culture-driven regional revitalization," and the "international dissemination of culture." This is the brand map in my mind (see Figure 2). TFAI shoulders a cultural mission, and we shall follow this map and navigate the future with steadfast steps.

리즈런

대만국립영화시청각문화센터(TFAI) 대표(CEO)로 재정, 법률, 경영, 문화 산업 등 다양한 분야에서 경력을 쌓아 왔다. 대만 국제협력발전기금회 및 원주민국가종합개발기금 자문위원, 문화창조산업개발법 개정위원회 멤버, 대만설계연구원(TDRI) 정책자문, 타이베이금융연구발전기금회 이사, 여러 회사의 독립 이사를 역임했다. 대만문화콘텐츠진흥원(TAICCA) 설립에 기여했으며, 대만 문화기억은행 프로젝트를 적극 지원하고 있다. 현재 TFAI 대표로서 대만 영화 및 시청각 유산을 혁신하고 활성화하는 데 집중하고 있다.

Dr. Lee Chih-Jen (Louis C. Lee)

Head of Taiwan Film and Audiovisual Institute (TFAI), holds a Juris Doctor and has a diverse background in finance, law, and cultural industries. His roles include advisory positions in Taiwan ICDF, directorship in Taipei Financial Research Foundation, and significant contribution to the Taiwan Creative Content Agency (TAICCA). As TFAI CEO, he is dedicated to revitalizing Taiwan's film and audiovisual heritage.

ARSENAL
RETROSPEKTIVE
MICHELANGELO ANTONIONI
NEUES KINO AUS PORTUGAL

KINO

**아르제날-영화 및 비디오
아트 연구소**

**Arsenal-Institut für
Film und Videokunst**

아르제날-영화 및 비디오 아트 연구소

아르제날-영화 및 비디오아트 연구소는 1963년 3월 30일에 '독일 시네마테크의 친구들'로 설립됐고, 2008년에 현재 기관명으로 변경됐다. 1970년에 개관한 전용 상영 공간 '아르제날'에서 따온 이름이다. 아르제날은 매일 영화를 상영하고, 심포지엄과 워크숍을 개최하며, 약 1만 편의 방대한 영화 컬렉션을 보유하고, 2000편의 영화를 배급해 왔고, 1971년부터 베를린국제영화제의 포럼 섹션을 조직, 운영하는 등 다양한 활동을 펼쳐 왔다. 아르제날이 조직하고 프로그램을 담당하는 베를린국제영화제의 포럼은 정치, 미학, 역사 등에 있어 확연하게 비판적인 관점을 가진 독립 섹션으로 50년간 굳건히 베를린국제영화제에 개성을 부여하고 있으며, 2006년부터는 신설된 포럼 익스팬디드 섹션 역시 담당해 영화, 설치미술, 퍼포먼스 등 영화의 외연을 넓히며 영화의 존재론을 재정의하는 프로그램을 선보이고 있다. 복원과 아카이빙 프로젝트도 활발한데, 특히 2011년부터 2013년까지 방대한 아카이브 자료를 연구자, 철학자, 예술가, 영화감독 등 다양한 외부 인력에 열어 주어 영화 아카이브에 새로운 활력을 불어넣기 위한 프로젝트 '리빙 아카이브'를 진행하며 큐레이팅 관행에 새로운 차원을 열고, 지평을 넓혀 준 바 있다. 아르제날이 아키비스트이자 큐레이터로서 끊임없이 이어 왔던 고민과 그로부터 건져 올린 눈부신 성과를 들어 보도록 하자.

인터뷰: 슈테파니 숄테 슈트라트하우스(아르제날 예술감독)

아르제날-영화 및 비디오아트 연구소의 설립과 독특한 기관명에 담긴 영감에 대해 소개 부탁드립니다.

대단히 감사합니다. 인터뷰 요청을 받고 나서, 계속 바쁜 시기라 이제야 인터뷰를 하게 됐습니다. 그동안 관심 가지고 계속 기다려 주셔서 감사합니다. 준비해 주신 질문들을 흥미롭게 살펴봤습니다.

Arsenal-Institut für Film und Videokunst

The Arsenal - Institute for Film and Video Art, established on March 30, 1963, as the 'Friends of the German Cinematheque,' was renamed in 2008. Drawing its name from its cinema, 'Arsenal,' opened in 1970, the institute showcases daily film screenings, organizes symposia and workshops, boasts a vast collection of about 10,000 films, and has distributed 2,000 titles. Since 1971, it has managed the Forum section of the Berlinale, a critical component of the festival for over 50 years, focusing on political, aesthetic, and historical perspectives. Additionally, the Forum Expanded, starting in 2006, pushes the boundaries of cinema, incorporating installation art and performance, thus redefining cinematic ontology.

Notably, from 2011 to 2013, the Living Archive project revitalized the film archive by granting access to its extensive materials to researchers, philosophers, artists, and filmmakers. This initiative opened new dimensions and expanded the horizons of curatorial practices, offering a counterpoint to potential homogeneity. In this interview, we explore Arsenal's ongoing challenges and remarkable achievements in archiving and curatorial work.

Interview with Stefanie Schulte Strathaus
(Artistic Director of Arsenal)

Could you elaborate on the establishment of Arsenal - Institut für Film und Videokunst, detailing its founding history, early endeavors, and the inspiration behind its distinctive name?

Thank you very much. Thank you for your invitation, your interest and your patience. We are in a very busy time right now and I apologize for the delays. But now we have finally met and I have received all your interesting questions.

아르제날이라는 이름은 1929년 우크라이나의 감독 알렉산드르 도브젠코가 만든 영화 <무기고>(Arsenal)에서 영감을 받아 만들었습니다. 그러나 'Arsenal'이라는 단어는 도브젠코의 영화를 지칭할 뿐만 아니라 '컬렉션' 또는 '무기고'를 뜻하기도 합니다. 아르제날이 처음 설립된 1963년에는 '독일 시네마테크의 친구들'이라는 이름으로 불렸고, 1970년에 영화관을 개관하고 '아르제날'이라는 이름을 얻었습니다. 당시는 학생 운동이 활발했던 시기로, 게릴라 영화가 중요한 역할을 했습니다. 그리고 '아르제날'의 첫 번째 철자가 'A'라서 영화관 프로그램 안내란에서 제일 앞자리를 차지하고 싶은 전략도 같이 작용했습니다.

1963년이라면 도이치 키네마테크가 설립된 바로 그해에 아르제날도 설립된 거로군요. 아르제날의 창립자들이 품은 비전은 어떤 것이었을까요?

말씀하신 것처럼 아르제날은 1963년 개관했습니다. 개인의 필름 컬렉션을 기반으로 독일 영화 아카이브를 구축하기 위해 설립된 기관인 도이치 키네마테크도 그해 함께 개관했습니다. 아르제날의 설립자인 에리카 그레고어와 울리히 그레고어는 게로 간데르트, 헬무트 코이트너, 프리드리히 루프트, 카레나 니호프, 한스위르겐 폴란트, 라이놀트 E. 툴, 칼 베그너와 함께 영화를 단순히 보존하는 것이 아니라 적극적으로 상영해야 한다는 것에 뜻을 모았습니다. 당시 독일에는 아모스 포겔이 뉴욕에 설립한 시네마 16과 같은 대안 영화관이 없었습니다. 이러한 공백을 메우기 위해 이들은 처음에는 '독일 시네마테크의 친구들'이라는 이름의 단체를 결성했습니다. 이 단체는 아카이브 기획을 지원했을 뿐만 아니라 영화관의 필요성도 강력하게 주장했습니다. 설립 이후 대중에게 대안 영화관으로 확실히 각인됐던 아르제날은 2008년 아르제날-영화 및 비디오아트 연구소로 이름을 바꾸게 되었습니다.

초창기 아르제날은 전용 극장 없이 어떤 방식으로 영화를 상영했나요? 그리고 이 기간 동안 어떤 영화를 중점적으로 프로그램했을까요?

초기 7년 동안 아르제날의 전용 상영관이 없었을 때, 아르제날은 베를린 전역의 다양한 장소에서 영화를 상영하기보다 예술 아카데미(Akademie der Künste)를 주요 상영관으로 활동했습니다. 이때 아르제날의 관심은 새로 설립된 독일 영화 아카이브

1976년 아르제날 스태프 기념사진.



A commemorative photo of the Arsenal staff from 1976.

1999년 아르제날 스태프 기념사진.



A commemorative photo of the Arsenal staff from 1999.

Now to address the first question: How and when was Arsenal founded, what are the first activities and what is the story behind the name Arsenal? The name of the cinema was actually inspired by the film *Arsenal*, which was shot by the Ukrainian director Alexander Dovzhenko in 1929. However, the term "Arsenal" not only refers to the film, but also means "collection" or "arsenal." The association, which at the time was still called "Friends of the German Cinematheque," was founded in 1963, opened its movie theater in 1970, and named it "Arsenal." It was the time of the student movement, in which militant cinema played an important role. Strategically, the "A" in "Arsenal" also contributed to the fact that the cinema was listed first in program announcements.

I see that Arsenal was founded in 1963, the same year the Deutsche Kinemathek was established. What was the initial vision of its founders?

Arsenal was inaugurated in 1963 alongside the Deutsche Kinemathek, an institution aimed at creating a German film archive from a private collection. Founders Erika and Ulrich Gregor, along with Gero Gandert, Helmut Käutner, Friedrich Luft, Karen Niehoff, Hansjürgen Pohland, Reinold E. Thiel, and Carl Wegner, championed the idea that films should be actively showcased, not just preserved. At that time, Germany lacked alternative cinemas like those in New York, for example, Amos Vogel's Cinema 16. To fill this void, they formed an organization initially named 'Friends of the German Cinematheque.' This group not only supported the archival initiative but also strongly advocated for the need for a cinema. It wasn't until 2008 that this association was rebranded as Arsenal - Institute for Film and Video Art, a name already popularly associated with its cinema, Arsenal.

In Arsenal's early years, how did they manage to screen films in Berlin without a dedicated theater, and what was the focus of their film selections during this period?

For its initial seven years, Arsenal operated without a dedicated movie theater, instead showcasing films at various locations across Berlin, predominantly at the Akademie der Künste. Their interest extended beyond the newly established German film archive to encompass international cinema as well. This period saw a significant focus on films from Eastern Europe and other continents. Notably, militant cinema from Latin America, including works by Santiago Álvarez, was brought to West Berlin through sometimes challenging routes from Leipzig in the former GDR. These films were often featured at festivals and

아르제날은 1970년 베를린 쇠네베르크구 벨저슈트라세에서 문을 열었고, 2000년 포츠담 광장으로 옮겨왔다.



Arsenal began operations in 1970 on Welserstraße in Berlin's Schöneberg district and relocated to Potsdamer Platz in 2000.

아르제날 필름수장고.



The film vault of Arsenal.

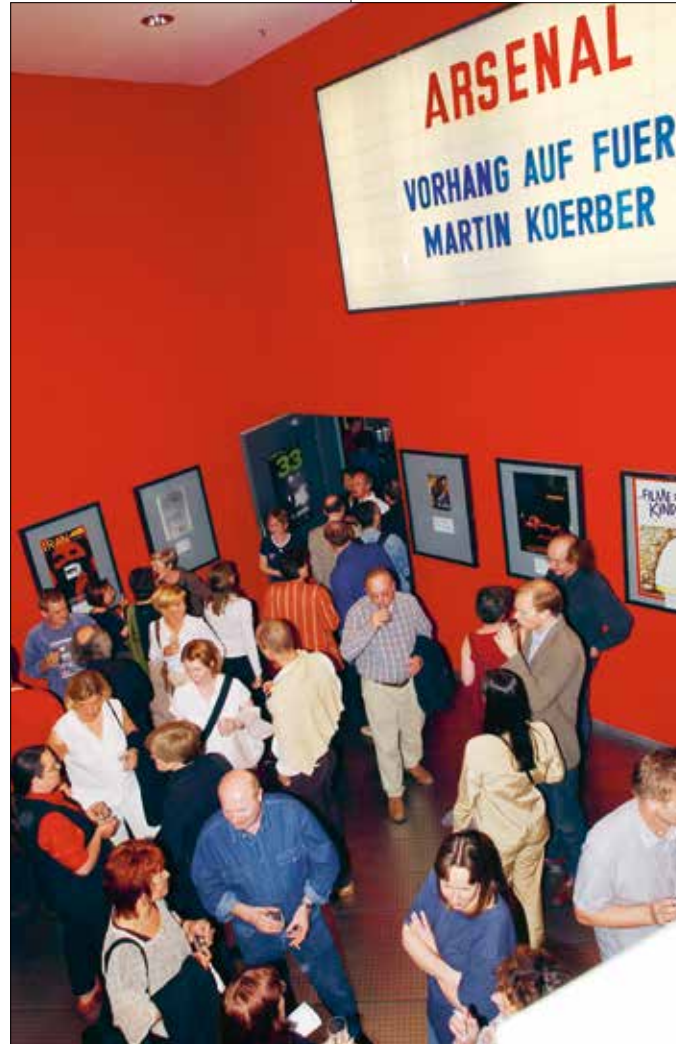
(Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)와 달리 독일 영화를 넘어 전 세계 영화로 확장되었습니다. 이 시기에는 동유럽을 비롯한 다른 대륙의 영화에 상당한 관심을 기울였습니다. 특히 산티아고 알바레스의 작품을 비롯한 라틴 아메리카의 게릴라 영화가 구동독의 라이프치히를 거쳐, 때로는 험난한 경로를 통해 서베를린까지 반입되었습니다. 이 영화들은 영화제에서 상영된 후 검열을 피하기 위해 '독일 시네마테크의 친구들'에 보관되었습니다. 당시에는 영화, 아카이브 작업, 정치 운동이 복잡하게 얽혀 있었습니다.

'독일 시네마테크의 친구들'이라는 이름으로 활동하며 7년이 지나던 1970년, 아르제날은 베를린국제영화제에서 포럼 섹션을 조직하게 됩니다. 포럼 섹션의 프로그램을 아르제날이 전적으로 맡게 된 과정이 궁금합니다.

1970년 베를린국제영화제에서 일부 선정위원들이 베트남 전쟁에 대한 우하인 미하엘 페르회벤 감독의 <오케이>(o.k.)를 반미 영화라고 판단해 논란이 일어났습니다. 이 영화를 배제하려는 시도는 격렬한 시위를 불러일으켰고 결국 그해 영화제가 취소되는 사태로 이어졌습니다. 베를린영화제 관계자들은 영화제를 이어 나가고 미래를 보장하기 위해 아르제날의 설립자 에리카와 울리히 그레고어에게 독립, 정치, 실험 영화 등을 품을 수 있는 새로운 섹션 프로그램을 기획하도록 했습니다. 이 기획은 '국제청년영화포럼'(International Forum of Young Cinema)을 탄생시켰고, 이 포럼은 베를린영화제의 정기적이고 필수적인 독립 섹션으로 자리 잡았습니다. 그해부터 해외 영화의 프린트에 독일어 자막이 입혀진 상영본이 제작돼 영화제 이후에도 아르제날 및 기타 장소에서 상영할 수 있게 되었습니다. 영화, 아카이브, 배급을 융합하는 이 모델은 영화제 상영, 배급, 아카이브 전반에 걸쳐 영화 제작자 및 영화와의 지속적인 관계를 촉진하는 데 효과적으로 작용했습니다.

베를린영화제 포럼 프로그램에 직접 오랫동안 참여하신 것으로 알고 있습니다. 아르제날에 어떻게 합류하게 됐는지, 그리고 포럼 프로그램을 이끌게 되기까지의 여정을 설명해 주시겠습니까? 아직 학생이던 1991년 아르제날에서 일을 시작했고, 1994년 정규직 프로그래머로 임명되었습니다. 2001년부터 2019년까지 포럼 선정위원회에서 활동했습니다. 2006년에는 안젤름 프랑케와 함께 포럼 익스팬디드를 공동 설립해 17년 동안 이끌었습니다. 시

아르제날 상영관 로비.



Lobby of the Arsenal cinema.

then kept with the 'Friends of the German Cinematheque' as a safeguard against censorship. Thus, cinema, archival work, and political activism were intricately intertwined.

After seven years as 'Friends of the German Cinematheque,' Arsenal took on organizing the Forum section at the 1971 Berlin Film Festival. Can you describe how this opportunity arose and its significance?

In 1970, a controversy erupted at the Berlin International Film Festival over Michael Verhoeven's *O.K.*, a Vietnam War parable seen by some jury members as anti-American. Their attempt to exclude it sparked protests, leading to the festival's cancellation. To secure the festival's future, Berlin's officials enlisted Erika and Ulrich Gregor to curate a program of independent, political, and experimental films. This initiative birthed the 'International Forum of Young Cinema,' which became an integral, independently organized segment of the Berlin Film Festival. Starting that year, German-subtitled versions of international films were created, allowing screenings at Arsenal and other venues post-festival. This model of integrating cinema, archive, and distribution proved effective, fostering enduring connections with filmmakers and films across festival showcases, distribution, and archiving.

I understand you've had a long involvement with the Berlin Film Festival's Forum. Can you describe your journey from starting at Arsenal to eventually leading the Forum?

I began my journey at Arsenal in 1991 as a student and was appointed a full-time programmer in 1994. From 2001 to 2019, I served on the Forum Selection Committee. In 2006, I co-founded Forum Expanded with Anselm Franke and led it for 17 years. My role evolved over time; I became a board member in 2004 and was appointed artistic director in 2022. Since assuming the directorship, I've stepped back from programming for both Forum and Forum Expanded, though Arsenal still organizes them. Barbara Wurm now directs the Forum, while Uli Ziemons and Ala Younis lead Forum Expanded.

In your view, how have the Forum's foundational principles, especially showcasing groundbreaking cinema, evolved over time? Also, how does this align with your approach to filmmaking diversity and expanding cinema through Forum Expanded?

Our core ideas have remained steadfast while evolving. A key aspect is showcasing innovative, contemporary films that bring fresh perspectives to cinema, society, and politics. Emphasiz-

간이 지남에 따라 제 역할도 점점 커져서 2004년에 이사회 멤버가 됐고, 2022년에 예술감독으로 임명됐습니다. 이사직을 맡은 이후 저 자신은 포럼과 포럼 익스팬디드 섹션 프로그램을 직접 관여하고 있지는 않지만, 여전히 아르제날이 포럼 섹션을 기획하고 있습니다. 현재 바르바라 부름이 포럼 프로그램을 담당하고 있고, 올리히 치몬스와 알라 유니스가 포럼 익스팬디드의 프로그램을 이끌고 있습니다.

포럼 프로그램의 기본 원칙, 특히 새로운 영화를 소개하는 원칙이 시간이 지남에 따라 어떠한 변화를 겪었나요? 또한 이러한 변화와 포럼 익스팬디드는 어떤 관계에 있을까요?

포럼이 변화해 가는 동안에도 우리의 핵심 아이디어는 확고하게 유지돼 왔습니다. 그 핵심은 영화, 사회, 정치에 새로운 관점을 제시하는 혁신적이고 동시대적인 영화를 선보이자는 것입니다. 무엇보다 다양성과 다양한 시각을 강조하는 것이 필수적입니다. 우리는 어느 나라에서 만들어졌는지를 생각하기보다, 그 영화의 언어가 전달하는 아이디어와 맥락을 우선시합니다. 우리가 생각하는 핵심적인 가치는 세상에 영향을 미치고 변화시키는 것을 목표로 하는 혁신적인 영화 제작에 대한 믿음입니다. 포럼 익스팬디드는 이러한 신념을 더욱 밀고 나간 확장판이라고 보시면 됩니다. 영화 상영을 설치미술 및 공연과 같은 예술 형식과 결합시켜 영화의 경계를 확장합니다.

포럼 익스팬디드가 2006년 영화, 공연, 시각 예술의 결합에 초점을 맞춰 시작된 이후, 이 포럼 익스팬디드가 어떻게 발전해 왔는지, 그리고 최근 몇 년 동안 현실 세계, 일상, 정치와 영화를 잇기 위해 어떻게 고민해 왔는지 설명해 주십시오.

2006년에 설립된 포럼 익스팬디드는 처음에 영화, 상영 공간, 시각 예술의 교차점에 초점을 맞췄습니다. 2000년대 초반, 우리는 영화감독들이 갤러리 공간으로 이동하고 예술가들이 영화와 비디오를 사용하는 사례를 목격했습니다. 이렇게 미디어 간의 경계는 점점 더 모호해졌습니다. 우리의 목표는 영화의 영화관이라는 '블랙박스'와 미술관이라는 '화이트 큐브' 사이의 관계를 탐구하고 전시, 공연 등을 통해 전통적인 영화 상영 공간을 뛰어넘는 것이었습니다.

최근 몇 년간 영화와 예술의 경계가 더욱 유동적으로 변



ing diversity and various viewpoints is essential to us. We prioritize the ideas and contexts conveyed by a film's language over its country of production. At our core is the belief in innovative filmmaking that aims to make an impact or change the world. Forum Expanded takes this further, pushing cinema's boundaries with formats like installations and performances.

Could you discuss the evolution of Forum Expanded since its 2006 inception, focusing on the blend of film, performance, and visual art, and how it has adapted to reflect the real world, everyday life, and politics in recent years?

When it was founded in 2006, Forum Expanded initially focused on the intersection of film, cinema and visual art. In the early 2000s, we saw filmmakers moving into gallery spaces and artists using film and video. The boundaries between these media became increasingly blurred. Our goal was to explore the relationship between the "black box" of cinema and the "white cube" of art galleries and to go beyond traditional cinema spaces through exhibitions, performances and more.

Over the years, as the boundaries between film and art became more fluid, our focus shifted to how images relate to the real world, regardless of whether they were created for cinema or art galleries. The aim is to reconnect cinema with real experiences, everyday life and politics. In the last decade, this has become increasingly important and reflects our current times, where we need to think about how our work in culture and cinema relates to global events.

Could you describe some of the unique exhibitions you've organized at Forum Expanded?

Over the years, we have organized numerous exhibitions, including both solo and group exhibitions. One particularly memorable event was an installation by the late Brazilian artist Hélio Oiticica. He created a series of interactive cinema installations that required physical participation, such as walking on soft surfaces or touching objects.

In the installation *Cosmococa/CC4 Nocagions* (1973), viewers were placed in the water to view slides from there. They showed magazine covers with a trail of cocaine running across them. We recreated this installation by renting a spa with a special saltwater pool. The visitors had to bring bathing suits. They lay on their backs in the pool, ears underwater, with music playing, and watched the slide projections on the ceiling. This immersive experience was quite extreme as it moved the movie experience into a swimming pool, taking people out of their comfort zone and making them an active part of the movie event.

해 왔고, 우리는 영화관이나 미술관을 위해 만들어진 이미지가 현실 세계와 어떻게 관련되는지에 차츰 초점을 맞추게 되었습니다. 그런 작업을 통해 영화를 실제 경험, 일상, 정치와 다시 연결하는 것이 우리의 목표입니다. 지난 10년 동안 이 작업은 점점 더 중요해졌으며, 문화 및 영화 분야의 작업이 글로벌 이벤트와 어떻게 연관되는지 생각해야 하는 우리가 살고 있는 지금 이 시대의 풍경을 반영하고 있습니다.

포럼 익스팬디드에서 선보였던 전시와 상영 가운데 기억에 남는 프로젝트가 있다면 소개 부탁드립니다.

수년에 걸쳐 개인전과 그룹전을 포함한 수많은 전시와 상영을 선보였습니다. 특히 기억에 남는 전시 중 하나는 브라질의 저명한 예술가인 고(故) 엘리우 오이치시카의 설치 작품이었습니다. 그는 부드러운 표면 위를 걸거나 물체를 만지는 등 신체적 참여가 필요한 일련의 인터랙티브 시네마 설치물을 만들었습니다.

〈코스모코카/CC4 노카지온스〉(Cosmococa/CC4 Noca-gions, 1973)라는 설치 작품에서는 관객이 슬라이드를 보려면 물속에 들어가야 합니다. 슬라이드를 통해 코카인 흔적이 남아 있는 잡지 표지가 보입니다. 우리는 특수 해수풀이 마련돼 있는 스파를 빌려 이 설치물을 재현했습니다. 관람객들은 수영복을 가져와야 했습니다. 관람객들은 풀 안에서 등을 대고 누운 채, 물속에 귀를 대고 음악을 들으며 천장에 투사되는 슬라이드를 감상했습니다. 영화 관람을 수영장으로 옮겨 온 이 몰입형 체험은 관객들을 편안한 공간에서 벗어나 영화 이벤트에 적극적으로 참여하게 하는 매우 익스트림한 경험이었습니다.

아르제날은 인도 페미니스트 영상 집단인 유간타(Yugantar)의 작품들을 몇 년에 걸쳐 복원해 2019년에 베를린국제영화제 포럼 익스팬디드에서 최초 상영했습니다. 그리고 2023년 새로 제작된 다큐멘터리 작품을 포함해 미술관에서 전시로 재탄생시켰습니다
유간타의 복원된 영화들은 2019년 상영된 이후, 2023년 다시 포럼 익스팬디드의 일환으로 베를린의 실험적인 아트센터인 SAVVY 컨템포러리에서 전시·상영됐습니다. 자신들이 직접 큐레이팅한 작품을 전시하는 예술 공간인 SAVVY 컨템포러리가 우리와 협력해 포럼 익스팬디드의 일부분으로 참여, 유간타 작품을 전시·상영한 것은 포럼 익스팬디드 프로그램 역사에서 매우 예외

2022년 베를린국제영화제 포럼 익스팬디드에서 상영된 그레이스 은디리투 감독의 〈블랙 뷰티: 샤먼의 영화를 위하여〉의 상영 모습.



Photographs of Grace Ndiritu's *Black Beauty: For a Shamanic Cinema* at the 2022 Berlinale Forum Expanded by photographer Corinna Mehl.



Arsenal spent several years restoring the work of the Indian feminist video collective Yugantar, which premiered in the Forum Expanded at the 2019 Berlinale. In 2023, the films were shown again as an exhibition at the art gallery, including a newly produced documentary on the collective.

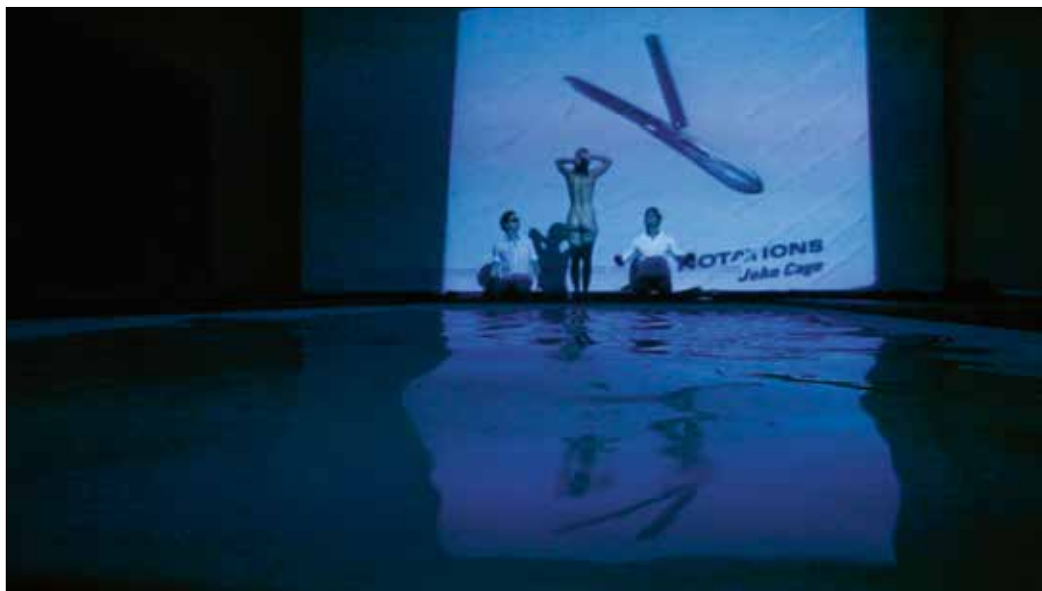
Yugantar was exceptional in that the collective's work was exhibited at SAVVY Contemporary, an art space that had been showing its own exhibitions for years as part of Forum Expanded in dialog with us. Otherwise, we do not focus on individual artists or collectives. Instead, we invite a broad and diverse range of artists and filmmakers from around the world.

Our focus is on group exhibitions, but we also try to create dialogues through joint discourse programs, which is very important.

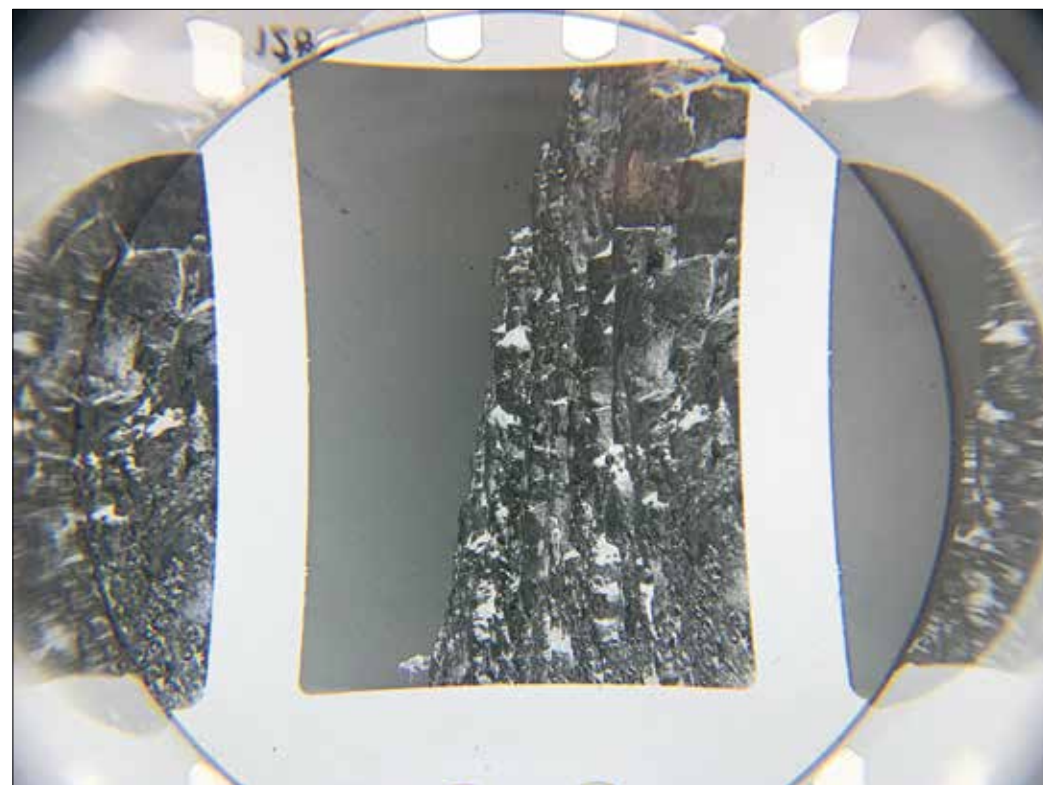
Do you have any memorable experiences programming Forums Expanded for over 15 years?

I remember being in Cairo during the Arab Spring to find new works for Forum Expanded. I had many appointments with artists and filmmakers in one day. But suddenly there were very violent riots outside, so I couldn't leave the house. I couldn't meet with filmmakers and artists as arranged and stayed in a room where a new movie theater was being built. There was

브라질의 저명한 예술가 엘리우 오이치시카의 1973년
설치 작품 <코스모코카/CC4 노카지온스>를 2013년
베를린국제영화제 포럼 익스팬디드에서 재연했다.



The 2013 Berlin International Film Festival Forum Expanded featured a reenactment of the prominent Brazilian artist Hélio Oiticica's 1973 installation *Cosmococa/CC4 Nocagions*.



적인 경우였습니다. 이 경우를 제외하면, 일반적으로 우리는 개별 예술가들이나 단체에 초점을 맞춘 프로그램을 구성하지 않습니다. 그렇게 특정 단체에 집중하기보다 전 세계의 폭넓고 다양한 아티스트와 영화감독을 우리 포럼에 초대합니다. 그룹 전시에 보다 중점을 두긴 하지만, 합동 담론 프로그램을 통해 작품 간, 아티스트 간 대화를 나누려고 노력하고 이는 매우 중요합니다.

포럼 익스팬디드 프로그래머를 오랜 기간 역임해 오시면서 인상적인 경험이 있나요?

'아랍의 봄' 기간 동안 포럼 익스팬디드에 출품할 새로운 작품을 찾기 위해 카이로에 갔던 기억이 납니다. 하루는 예술가, 영화 제작자들과 약속이 많이 잡혀 있었죠. 그런데 갑자기 밖에서 격렬한 폭동이 일어나서 집 밖으로 나갈 수 없게 됐습니다. 약속했던 영화감독과 예술가들을 만나지 못한 채, 새 영화관을 건설 중이던 실내 공간에 머물렀습니다. 거기에 마침 휴대용 16mm 영사기가 있었습니다. 누군가 1970년대 단편 영화 두 편을 가져온 것이었습니다. 저는 시간을 보내야 했기 때문에 이 영화들을 봤는데 매우 흥미로웠어요. 그러고는 영화감독과 예술가들을 만나지 못한 채 베를린으로 돌아와야 했죠. 이집트의 불안한 상황에서 볼 수 있는 영화가 이 영화들뿐이라면 베를린에서 상영해야 할 영화도 이 영화들뿐이라고 생각했습니다. 종종 우리가 손에 쥔 것만 가지고 상황에 적응해야 할 때가 있습니다. 그래서 우리는 이 영화들을 상영하고 왜 지금 이런 상황에서 1970년대 영화만 상영할 수 있고 새로운 영화는 상영할 수 없는지에 대해 패널 토론을 했습니다. 동시에 카이로에서 당시 일어나고 있는 사건들과 1960-1970년대 카이로 사회의 이미지를 연결할 수 있었습니다. 이를 통해 큐레이터의 작업과 당대의 정치적 맥락 사이의 밀접한 관계를 확인할 수 있었습니다.

포럼과 포럼 익스팬디드는 영화의 미래를 강조하지만, 동시에 복원된 예전 영화나 고전 영화도 포함하고 있으며, 회고적인 성격도 가지고 있습니다. 프로그램에서 이러한 균형을 어떻게 유지하시나요?

우선, 포럼과 포럼 익스팬디드 모두에서 예전 영화를 상영하는 이유는 모든 영화는 보는 순간 새로운 영화라고 믿기 때문입니다. 1960년에 나온 영화를 지금 보면 그 순간 저에게는 새로운

영화가 되는 것이죠. 물론 우리는 새로운 형식의 영화에 관심이 많고 영화의 미래를 향해 시선을 두고 있는 것도 사실이지만, 과거를 바라보는 것도 마찬가지입니다. 우리는 과거, 현재, 미래를 구분하지 않으려고 노력합니다. 아르제날은 필름 복원 작업도 하고 있습니다.

아르제날 아카이브의 복원 작업은 영화사의 정전보다는 덜 알려진 작품에 중점을 두는 것처럼 보입니다. 이 과정에서 예술가 및 연구자들과의 협업이 어떻게 동시대적 맥락을 제공하는 데 기여하는지 궁금합니다.

아르제날의 필름 아카이브는 약 1만 편의 필름을 보유하고 있습니다. 저는 아르제날에서 10년쯤 전에 복원 작업을 시작했을 때, 그리고 점점 더 많은 영화가 디지털로 복원되고 있던 이 시기에는 더욱더 디지털 복원작을 고르는 데 무척 신중을 기합니다. 일반적으로 특정 수요를 충족하기 위해 영화사에서 정전으로 잘 알려진 영화를 복원하는 경향이 있습니다. 하지만 잘 알려지지 않은 독립 영화가 풍부한 우리 아카이브는 복원에 있어도 특별한 기회를 만들어 냈습니다. 우리는 주변부 영화나 정전이 아닌 영화에 집중함으로써 디지털 복원을 영화사를 다시금 구성하는 기회로 만들 수 있다고 생각했습니다. 물론, 저는 어떤 영화의 잠재력을 혼자서 결정하고 싶지 않았습니다. 우리 아카이브는 수십 년간 쌓아온 큐레이터로서의 관행과 협업의 결정체이며, 영화를 통해 쌓아 온 방대한 우정과 연대의 커뮤니티로 이루어진 네트워크를 형성하고 있습니다. 국내뿐 아니라 국제적인 성격의 우리 아카이브는 아르제날이 수년 동안 전 세계 영화인들을 비롯한 수많은 사람과 맺어 온 관계를 보여 줍니다.

그래서 예술가, 영화감독, 음악가, 다양한 분야의 사람들을 우리 아카이브에 초대해 그들이 무엇을 발견하고 흥미를 느끼는지 살펴보기 시작했습니다. 아카이브에서 연구하는 사람들이 아카이브에서 무언가를 가져가기만 하는 것이 아니라 오히려 자신의 지식을 아카이브에 더할 수 있다는 것이 우리의 생각이었죠. 예를 들어, 우리 아카이브에서 연구하는 사람들이 어떤 영화에 대해 미리 조사를 해 보고서 우리 아카이브에 있는 그 영화가 유일한 프린트라고 말해 주는 경우가 많았습니다. 저희는 그런 정보가 필요했습니다. 그 순간 그 영화에 대해 다른 종류의 책임이 더해지는 것이기도 하고요.

a portable 16 mm projector there. Someone had just brought over two short films from the 1970s. I had to pass the time, so I watched these films and found them very interesting. Then I had to return to Berlin without having met the filmmakers and artists. I thought, if these are the only films I could see during the unrest in Egypt, then these are the films we have to show in Berlin. We often have to adapt to the situation with what we have. So, we showed these films and had a panel discussion about why we could only show films from the 1970s in this situation and no new films. At the same time, we were able to link current events in Cairo with images of Cairo society in the 1960s-70s. This showed the close relationship between curatorial work and the political context of the immediate present.

Forum and Forum Expanded are known for their emphasis on the future of cinema, yet they also include historical films. How do you achieve this balance in your programming?

First of all, the reason why we show historical films in both Forum and Forum Expanded is that we believe that every film is a new film the moment we see it. When I see a movie from 1960, I see it in the present, and that makes it a new movie for me at that moment. It's true, of course, that we are very interested in new forms of cinema and that we also look to the future of cinema, but we also look to the past. We try not to make a distinction between the past, present, and future. Arsenal also carries out film restorations.

Could you discuss how the Arsenal archive's restoration efforts prioritize lesser-known films, and how collaborations with artists and researchers enhance these works with a contemporary context?

Our film archive houses about 10,000 films. When we began restorations a decade or so ago, I was cautious about selecting films for digital restoration, especially as this became increasingly common. There was a trend to restore well-known films from the film history canon to meet certain demands. However, our archive, rich in lesser-known independent cinema, presented a unique opportunity. We viewed digital restoration as a chance to reshape film history by focusing on marginalized or non-canonical films. But I didn't want to be the sole decider of a film's potential. Our archive is a culmination of decades of curatorial practice and collaboration, forming a vast network of film friendships and solidarity communities. This international—not just national—nature of our archive showcases the connections our institution has formed over the years with filmmakers and individuals globally.

우리는 잘 알려지지 않았거나 잘 알려지지 않은 영화를 복원한다고 해서 그것만으로 대중의 관심을 불러일으킬 수 없다는 것을 깨달았습니다. 복원된 필름을 가시화하기 위해서는 시대적 맥락이나 이해의 틀이 필요합니다. 작품을 연구하는 예술가, 전시를 기획하는 큐레이터, 책을 집필하는 학자 등 아카이브에 들어오는 사람들은 이러한 현대적 관점을 가져와 영화의 가시성을 높이는 데 도움을 줍니다.

대부분의 국가의 경우처럼 독일도 국가 영화 유산의 복원이나 디지털 변환에만 기금 지원이 있지만, 우리 아카이브는 특히 독일을 넘어서는 국제적인 기획입니다. 우리는 동시대 프로젝트에 대한 협업을 통해 새로운 자금 조달의 길을 열 수 있을 것으로 예상했습니다. 아카이브 작업을 동시대적 맥락에서 새로운 것을 창조하는 행위로 볼 때, 새로운 관점이 나타나고 영화를 더욱 가시적이게 만들 수 있습니다. 우리의 복원 작업은 외부 협력자와의 파트너십을 형성해 진행하는 것까지 포함합니다. 이런 국제적 협력 작업은 종종 전시회와 같은 특정 프로젝트의 경우에 진행됩니다. 이것이 우리의 기본 접근 방식입니다. 영화 선정 기준은 큐레이팅의 일반적인 관행에 기반한 집단적 합의에 따라 결정됩니다.

아르제날의 아카이브 큐레이션과 다채로운 프로그램을 보면, 전 세계 다양한 아카이브 간 국제적인 협업과 네트워킹 사례는 상당히 많을 것으로 보입니다.

우리는 항상 해당 국가의 영화 제작자 또는 저작권자와 협력합니다. 이를 통해 오래된 관계를 다시 이어 갈 뿐만 아니라 새로운 네트워크를 구축하기도 합니다. 세상에는 제대로 아카이브돼 있지 않은 영화가 많습니다. 영화감독, 예술가 또는 연구자들이 오래된 필름 릴을 발견하고 우리에게 조언을 구하는 경우도 있습니다. 이러한 영화들이 우리 아카이브와 연결되는 지점을 발견할 때, 우리는 우리의 컬렉션 또한 방대한 글로벌 아카이브의 일부라는 사실을 다시금 깨닫게 됩니다

우리는 공동의 노력을 믿습니다. 때로는 우리 아카이브 외부의 필름을 디지털 변환하거나 복원하는 작업을 지원하기도 합니다. 우리는 나이지리아에서 수행했던 협력 사업과 같은 구조적 개발도 지원합니다. 프랑크푸르트대학교와 나이지리아의 영화공사, 조스대학교(University Of Jos)와 함께 나이지리아 국립

아르제날 상영장 로비의 모습.



The interior of the Arsenal Cinema lobby.

We began inviting artists, filmmakers, musicians, and experts from various fields to explore our archive, allowing them to discover and highlight interesting aspects. The idea was that these researchers would not only extract from the archive but also contribute their knowledge. For instance, they often identified unique copies of films through prior research—a crucial piece of information for us. Knowing this imparts a different level of responsibility.

We realized that restoring an obscure or lesser-known film doesn't automatically spark public interest. A contemporary context or framework is necessary to make these films visible. People who enter the archive—be it artists researching for their work, curators planning exhibitions, or scholars writing books—bring this contemporary perspective, aiding the films' visibility.

This approach also aids in securing funding for restorations. In Germany, as in many countries, funds are typically allocated for the restoration of national film heritage, but our archive is notably international. We anticipated that collaborations on contemporary projects might open up new funding avenues. Viewing archive work as a creation of something new, with a contemporary context, offers fresh perspectives and makes films more visible.

Our concept involves restoring films in partnership with external collaborators, often for specific projects like exhibitions. This is our fundamental approach. Regarding the criteria for film selection, it's a collective decision, grounded in our curatorial practices.

Given Arsenal's curatorial and archival endeavors, it appears there must be significant cases of international collaboration and networking among archives.

And I would like to add something else: We always work together with the filmmakers, or rights holders, in the respective countries. This revives old connections but also creates new networks. There are so many films lying around in the world that are not properly archived. Occasionally, filmmakers, artists, or researchers come across old film reels somewhere while doing research and then ask us what they should do with them. Often, we see connections to our own archive, and then we realize again that our archive is just one piece of a puzzle in a much larger archive that is spread all over the world.

So, we all need to work together, and sometimes we help others to digitize or restore films that are not from our archive for that reason. Or we support structures; for example, through training programs for employees of the National Film, Video and Sound Archive in Nigeria; together with the Uni-

영화, 비디오 및 사운드 아카이브(the National Film, Video and Sound Archive in Nigeria)에 영화문화 석사 과정을 설립했습니다. 현재 광범위한 아카이브 구축을 개발 중인 카이로 시네마테크와의 협업 또한 국제 협력에 들이는 아르제날의 노력을 보여주는 예입니다.

이러한 협력은 매우 중요합니다. 예를 들어, 기니비사우에서 만든 탈식민 시기 영화는 아르제날 아카이브에 소장된 탈식민 투쟁에 관한 포르투갈 영화에 맥락을 제공합니다. 이러한 상호 연결성은 더 넓은 역사적, 세계적 틀 안에서 우리의 역할을 이해하는 데 도움이 됩니다.

글로벌 아카이브의 순환 회로를 따라 역사 속에서 사라졌던 영화가 부활하는 순간도 경험하셨을 것 같습니다. 그런 경험이 있다면 듣고 싶습니다.

기니비사우가 좋은 예입니다. 포르투갈 출신의 여성 아티스트 필리파 세자르는 2012년에 이 프로젝트에 주목했고, 그 이후로 긴밀히 협력하고 있습니다. 그는 우리 아카이브에서 이 주제를 다룬 포르투갈 영화를 발견한 장본인이기도 합니다. 그는 아카이브에서 기니비사우의 독립 투쟁(1963-1974년)을 다룬, 페르난두 마투스 실바 감독의 1981년 베를린 포럼 상영작 <기니 법률>(Acto dos Feitos da Guiné)의 16mm 포지티브 프린트 필름을 발견했습니다. 이 영화는 다른 기니 영화들에서 가져온 아카이브 자료를 사용했습니다. 필리파는 이 영화를 보고 플로라 고메스 감독의 <모르투 네가>(Mortu Nega, 포르투갈, 1988)와 크리스 마르케의 <태양 없이>(San Soleil, 프랑스, 1983)에서 보았던 조각상 이미지를 떠올렸습니다.

그는 2011년에 영화감독 사나 은하다와 플로라 고메스를 만난 적이 있다고 말했습니다. 그들은 그에게 기니비사우의 게릴라 영화 시대부터 주로 편집되지 않은 영화와 오디오 자료가 보관된 버려진 아카이브를 보여 주었습니다. 그는 사나와 플로라로부터 이 자료가 해방운동 지도자 아밀카르 카브랄이 품었던 탈식민의 비전의 일부로서 기니 영화의 탄생을 증언한다는 사실을 알게 되었습니다. 1967년, 두 사람은 쿠바의 영화 기관인 ICAIC에서 영화 제작을 배울 수 있는 기회를 얻게 됩니다. 1972년 귀국하자마자 그들은 독립 투쟁을 촬영하기 시작했습니다. 이들의 활동은 1970년대 중반 독립 이후 국립영화연구소 INCA의 설립으

2023년 10월, 아르제날과 나이지리아의 조스대학교가 함께 참여하는 영화문화 및 아카이브 연구 석사 과정의 발족식 사진이다.



A photo from the inauguration of the Master of Arts Degree Programme in Film Culture & Archival Studies, a collaboration between Arsenal and the University of Jos in Nigeria, in October 2023.

versity of Frankfurt (which initiated this project), the Nigerian Film Corporation, and the University of Jos, we have set up a master's program in film culture there. We work a lot with the Cinematheque in Cairo, which is currently setting up comprehensive archive structures. So, we see the need for international cooperation. For example, when we see films from the time of decolonization in Guinea-Bissau, it helps us to historically classify a Portuguese film that we have in our archive about the decolonization struggles. This helps us to understand our own role in a broader context.

Have you experienced a moment where a film, once lost to history, was revived through the global archival network? I'd be interested to hear about such instances.

Guinea-Bissau is a good example. Filipa César, a Portuguese artist, brought this project to our attention in 2012 and has been working closely with us on it ever since. She was the one who discovered the Portuguese film on the subject in our archive: When she researched the Arsenal archive she found a 16mm positive print of the Portuguese film *Acto dos Feitos da Guiné* by Fernando Matos Silva which premiered in the Berlinale Forum in 1981, a chronicle of the fight for independence in Guinea-Bissau (1963-1974). The film uses archive material from other Guinean films: Filipa recognized an image of statues that she remembered seeing in Flora Gomes' *Mortu Nega* (Portugal 1988) and Chris Marker's *Sans Soleil* (France 1983).

She told us that she had met the filmmakers Sana N'Hada and Flora Gomes in 2011. They showed her an abandoned archive of primarily unedited film and audio material from the period of militant cinema in Guinea-Bissau. She learned from Sana and Flora that the footage testifies to the birth of Guinean cinema as part of the decolonizing vision of the liberation leader Amílcar Cabral. In 1967, the two of them were given the opportunity to learn film-making at the Cuban film institute ICAIC. Upon their return in 1972, they started filming the independence struggles. Their activities resulted in the foundation of the National Film Institute INCA in the aftermath of Independence in the mid-1970s. But most of the material was destroyed in the civil war of 1998/99.

Filippa saw the film in our archive, which contained images she recognized from these films in Guinea, and made a connection. We applied for funding from the German Foreign Ministry and we got it. We planned to bring the films to Germany for digitization, but just before they could be sent, there was a coup in Guinea. The situation escalated and the films had to leave the country very quickly due to the political uncertainty.

로 이어졌습니다. 하지만 1998-1999년 내전으로 대부분의 자료가 소실됐습니다.

필리파는 기니에서 봤던 영화들의 바로 그 이미지가 담긴 영화가 우리 아카이브에 있는 것을 보고서 연락을 해 왔습니다. 우리는 독일 외무부에 기금 지원을 신청했고 지원금을 받았습니다. 우리는 디지털 변환을 위해 필름을 독일로 가져갈 계획이었지만 필름을 보내기 직전에 기니에서 쿠데타가 일어났습니다. 상황은 악화됐고 정치적 불확실성 때문에 우리는 영화를 빨리 기니에서 가져와야 했습니다.

필리파는 필름을 포장하기 위해 기니비사우에 갔고, 서둘러야 했기 때문에 필름을 거꾸로 붙이기도 했습니다. 필름은 이 상태에서 디지털 변환됐는데, 일부 시퀀스는 위·아래가 뒤집혀 있거나, 시작과 끝이 거꾸로 붙어 있는 경우도 있었습니다. 필리파는 이렇게 배치된 이미지를 처음 본다는 것이 어떤 의미를 지니는지에 관한 아름다운 한 편의 글을 쓰기도 했습니다. 이를 통해 우리는 역사에 대한 다양한 관점이 얼마나 서로 다를 수 있는지 명확하게 본 것입니다. 사운드는 훨씬 나중에야 디지털 변환할 수 있었습니다. 그래서 필리파는 사운드 없이 영화를 상영하고 사나와 플로라를 초대해서 이미지에 대해 이야기하며 자신의 이야기와 기억을 들려주는 아이디어를 떠올렸습니다. 그렇게 영화 상영은 관객과 과거의 직접적인 대화가 됐습니다.

말씀하신 기니비사우와 같이 정치적으로 복잡한 지역에서 아카이빙을 할 때 어떤 어려움이 있는지, 계약 협상, 검열, 아카이브 자료의 배치에 어떻게 대처하고 있는지 말씀해 주시겠습니까?

모든 자료를 디지털로 변환한 후, 그 자료와 디지털 사본을 기니비사우로 가져갔습니다. 원칙적으로 우리는 영화를 디지털 변환한 후에도 해당 영화에 대한 권리가 우리에게 있다고 생각하지 않습니다. 오히려 해당 국가의 영화 제작자에게 그 권리가 있다고 확신합니다. 하지만 우리가 일구어 놓은 배급 구조를 통해 그 영화가 더 넓은 관객을 만날 수 있게 우리가 도울 수 있기 때문에 우리와 배급 계약을 할 것을 제안합니다. 기니비사우의 경우, 쿠데타 발생 이후 저작권자가 누구인지, 누구와 계약을 체결하면 좋을지 불분명해져서 더 상황이 어려웠습니다. 우리가 아카이브를 통해 실천하는 일이 실로 정치적인 일임을 다시 한번 보여줬던 셈입니다. 그런데도 우리는 해결책을 찾았고, 현재 영화 제작

필리파 세자르는 기니비사우에서의 긴박했던 경험을 영화 미학과 결합시켜 새로운 내러티브로 만들어 냈다. 필리파 세자르의 2017년도 작품 <스펠릴>의 한 장면.

Filipa César transforms her intense experiences in Guinea-Bissau into a new narrative by merging them with film aesthetics. A scene from Filipa César's 2017 work, *Spell Reel*.



Filippa was in Guinea-Bissau to pack them and because it had to be done so quickly, she hastily glued them together, sometimes upside down. In this way, the films were digitized, with some sequences upside down or backwards. Filippa has written beautifully about what it means to see images like this for the first time. It becomes very clear how different perspectives on history can be.

It wasn't until much later that we were able to digitize the sound. Filippa therefore had the idea of showing the films without sound and inviting Sana and Flora to speak publicly about the images and tell their own stories and memories. The screening of the films thus became a direct dialog both with the audience and with the past.

자들과 계약을 체결했습니다.

탈식민 아카이브 관행과 관련한 우리 작업의 중요한 측면은 자료가 궁극적으로 어느 곳에 남아야 할 것인지 상대방과 논의하는 것입니다. 원래의 국가에 보관해야 하겠지만, 어떤 경우에는 그곳에는 제대로 보관할 수 없거나 검열의 대상이 될 수도 있습니다. 투명한 협력과 교류, 그리고 각 개별 영화나 아카이브에 가장 적합한 솔루션을 찾는 것이 중요합니다. 기관으로서 모든 것에 대해 일련의 규칙을 가지고 있으면 더 쉽겠지만, 세상은 그렇지 않습니다. 국가마다 상황이 다르고 그 상황은 수년에 걸쳐 변화하기도 합니다.

아르제날은 '아르제날 3'(Arsenal 3)라는 디지털 플랫폼을 운영하고 있습니다. 처음의 설립 취지와 지금 어떻게 운영되고 있는지 궁금합니다.

팬데믹이 발생하기 직전에 이 플랫폼을 구축했습니다. 2019년 당시에는 온라인 영화가 앞으로 점점 더 중요해질 것이라 생각했고, 이에 대비하고 싶었기 때문에 온라인 영화에 대한 아이디어를 실험하고 있었습니다. 아직 아이디어가 완전히 정립되지 않은 상태였고, 과정은 시행착오에 가까웠습니다. 하지만 팬데믹이 발발했을 때 이미 기술적인 구조를 갖추고 있었기 때문에 봉쇄가 시작된 지 일주일 만에 온라인 플랫폼을 론칭할 수 있었습니다. 아르제날 3 덕분에 우리는 관객과 영화감독을 비롯한 영화인들과 계속 연락을 유지할 수 있었습니다. 아주 잘 운영됐고 매우 성공적이었습니다.

아르제날 3를 운영한 지 3년이 지난 현재 시점에서 앞으로의 방향은 어떠한지, 큐레이션 원칙에 있어 변화가 있을지 궁금합니다.

팬데믹이 진정되고 영화관이 다시 문을 열었을 때 온라인 플랫폼의 접근 방식을 재고해야 한다는 것을 깨달았습니다. 온라인 영화관은 오프라인 영화관과 달랐고, 또 아르제날 1관, 2관과 어떻게 연계할지도 고민이었습니다. 첫 번째 아이디어는 아르제날 3를 주석과 같은 역할을 하는 '팟노트 영화관'으로 활용하고 실제 아르제날 1, 2에서 상영한 프로그램과 연관된 영화를 상영해 특정 주제를 더 깊이 있게 탐구하거나 프로그램에 미처 포함되지 않은 관련 영화를 상영하는 것이었습니다.

하지만 이 접근 방식은 예상한 것처럼 잘 작동하지는 않

아르제날 3의 출범 초기 사진이다.
초기에는 매주 프로그램을 마련하고 그 프로그램을 온라인으로 상영했다.



An early photo of the launch of Arsenal 3, the online platform. Initially, weekly programs were prepared and screened online.

Could you talk about the challenges in archiving, particularly in politically complex areas like Guinea-Bissau, and how you handle contract negotiations, censorship, and the placement of archival materials?

After everything had been digitized, we brought the material and the digital copies back to Guinea-Bissau. In principle, we do not assume that we have the rights to the films after we have digitized them; on the contrary, we are convinced that the rights should remain with the filmmakers in the respective countries. However, we do offer distribution contracts as we can help spread the films through our distribution structure. In the case of Guinea-Bissau, this was made more difficult by the coups that took place later, as it was unclear whom we could sign contracts with. It showed once again that our archival practice is political. Nevertheless, we found a solution; today we have a contract with the filmmakers.

An important aspect of our work with regard to post-colonial archive practices is that we discuss with our partners where the material should ultimately remain. It should be in the country of origin, but in some cases, it can't be stored well there or is subject to censorship. It's about transparent cooperation, exchange, and finding the best solution for each individual film or archive. As an institution, it is always easier to have a set of rules for everything, but the world is not like that. The situations are different in every country and also change over the years.

Arsenal also operates a digital platform called Arsenal 3. Can you share its original purpose and how it has evolved since its inception?

We set up this platform shortly before the pandemic. Back then, in 2019, we were just experimenting with the idea of online cinema because we thought it would become more and more important in the future and we wanted to be prepared. We hadn't fully established the idea yet; it was more of a trial and error. But when the pandemic broke out, we already had the technical structure in place and were able to go online just one week after the lockdown began. Arsenal 3 helped us to stay in touch with our viewers and filmmakers. It worked very well and was very successful.

It's been three years since the launch of Arsenal 3. Have there been any changes in its operational direction or curation principles during this period?

When the cinemas later reopened, we realized that we needed to rethink our approach. An online cinema is different to an

있습니다. 사람들은 스트리밍 플랫폼에 질린 것 같았습니다. 그래서 우리는 다음 단계를 생각해야 했습니다. 우리는 디지털 복원된 많은 영화들이 영화제와 영화관에서 한 번 상영된 이후에는 다시 잊힐 위험에 처해 있다는 사실을 깨닫고 아르제날 3를 일종의 공공 도서관으로 활용하기로 결정했습니다.

지금 아르제날 3에서는 1960년대, 1970년대, 1980년대에 수단의 영화 집단이 제작한 수단 단편 영화를 상영하고 있습니다. 엘타예브 마흐디, 이브라힘 샤다드, 술리만 엘누르는 수단 영화사에서 매우 중요한 인물로, 영화 클럽을 운영하고 잡지를 발행하며 많은 영화를 만들었습니다. 하지만 수단에 전쟁이 발발한 이후 이들은 갑자기 수단을 떠나야 했고 현재 카이로에서 망명 생활을 하고 있습니다. 우리는 몇 년 전에 그들의 초기 단편 영화를 복원했고, 현재 아르제날 3의 수입 대부분은 그들의 망명 생활을 지원하는 데 직접적으로 쓰이고 있습니다. 그래서 현재 우리는 이 플랫폼을 이용해 수단의 영화 그룹을 지원하고 있습니다. 특히 전쟁으로 인해 수단의 모든 아카이브가 소실된 상황에서 그들의 영화를 본다는 것은 그들이 작업을 계속하는 데 도움이 됩니다. 이것은 이러한 플랫폼이 사용될 수 있는 또 다른 방법일 것입니다.

교육 프로그램이자 큐레이팅 프로그램인 '리빙 아카이브'의 아이디어는 어떻게 나온 것인가요? 프로젝트 진행 기간 동안 아티스트와 영화감독들은 이 기획에 어떻게 기여했으며, 아르제날은 과거, 현재, 미래에 대한 아카이브의 새로운 비전을 얻었는지 궁금합니다.

'리빙 아카이브'라는 타이틀이 붙여진 첫 번째 프로젝트는 2011년부터 2013년까지 진행됐습니다. 당시 우리는 40명의 예술가, 영화 제작자 등을 초대해 아르제날 아카이브를 조사하고 아카이브에서 발견한 내용을 바탕으로 프로젝트를 개발하도록 했습니다. 특히 이 프로젝트는 아카이브 작업에 대한 다각적인 접근 방식을 고안하는 것에 결정적인 역할을 했습니다. '리빙 아카이브' 프로젝트는 아카이브의 모든 연구자를 잠재적 아키비스트라고 보는 관점에서 출발했습니다. 이 프로젝트의 기본 아이디어는 아카이브를 사용하는 사람들을 통해서만 아카이브가 살아난다는 것입니다. 아카이브는 단순히 과거에 관한 것이 아니라 현재와 미래에 관한 것이기도 합니다. 아르제날의 모든 복원 작업은 현

50년 동안 모아 온 8000편의 영화로 할 수 있는 최대한의 큐레이팅 가능성을 찾기 위한 실험이 '리빙 아카이브' 프로젝트였다. 2011년부터 2년 동안 40여 명의 예술가, 영화 제작자, 영화학자, 큐레이터 등이 참여해서 프로그램을 자유롭게 구상했고, 2013년 6월부터 그 프로그램에 따라 약 300편의 영화를 상영했다.



The "Living Archive" project was an experiment to explore the fullest curatorial possibilities with 8,000 films collected over 50 years. From 2011 for two years, around 40 artists, filmmakers, film scholars, and curators participated in freely designing programs, which led to the screening of about 300 films starting from June 2013.

in-person cinema, and we had to consider how it related to Arsenal 1 and 2. Our first idea was to use it as a 'footnote cinema' and show films on Arsenal 3 that related to the programs shown in our real cinemas 1 and 2, either to explore a particular theme in more depth or to show films that didn't make it into the program.

However, this approach did not work as expected. People seemed to be tired of the streaming platforms. So we had to think about our next steps. We realized that after the first screenings at festivals and cinemas, our digital restorations were in danger of being forgotten again and decided to use Arsenal 3 as a kind of public library for them.

At the moment - and I want to emphasize this - we are showing Sudanese short films made by the Sudanese Film Group in the 1960s, 1970s, and 1980s. Eltayeb Mahdi, Ibrahim Shaddad, and Suliman Elhour were very important in Sudanese film history, they ran a film club, published a magazine, and made many films. Since the outbreak of war in Sudan, however, they were suddenly forced to leave the country and are now living in exile in Cairo. We restored their early short films years ago, and now the majority of Arsenal 3's income goes directly to supporting their work in exile. So, at the moment we are using the platform to support the Sudanese Film Group. Every viewing of the film helps them to continue their work, especially as an entire archive in Sudan has been lost to the war. This is another way in which such a platform can be used.

How do you define your concept of a 'Living Archive'? How did artists and filmmakers contribute to this approach during the project, and how did it affect Arsenal's perception of the past, present, and future?

Actually, the 'Living Archive' is essentially what I described at the beginning of the interview; I just hadn't introduced the term 'Living Archive' yet. The first project we carried out under this name took place from 2011 to 2013. Back then, we invited 40 artists, filmmakers, and others to research our archive and develop projects based on their findings in the archive. This project in particular was crucial for the development of a multi-perspective approach to archive work. It is based on the idea of seeing every researcher in the archive as a potential archivist. The idea of the Living Archive is essentially that the archive only comes to life through the people who use it. An archive is not just about the past, but at least as much, if not more, about the present and the future. Every restoration in our institution is part of a larger project, a curatorial or research project in the present. That is the essence of the concept of the Living Archive.

재 진행 중인 더 큰 프로젝트, 즉 큐레이팅 또는 연구 프로젝트의 일부입니다. 이것이 바로 '리빙 아카이브' 개념의 본질입니다.

현재 리빙 아카이브는 서머스쿨과 같은 기획으로 이어지는 것 같습니다. 서머스쿨의 목적과 운영 방식이 궁금합니다.

매해 8월에 열리는 아르제날 서머스쿨은 참가자 수가 제한돼 있지만 누구나 등록할 수 있습니다. 우리의 목표는 선택한 주제에 대해 3일간 집중적이고 긴밀하게 교류할 수 있도록 하는 것입니다. 이는 시간 제약으로 인해 종종 중도 포기나 지속 가능성 부족으로 이어지는 일반적인 프로젝트와는 대조적입니다.

서머스쿨의 주제는 현재 진행 중인 업무와 관심사에서 직접 도출된 것이므로, 이 프로그램은 참가자를 교육할 뿐만 아니라 아르제날의 싱크탱크 역할도 합니다. 피드백 세션에서 참가자들은 종종 기관을 이끄는 팀과 깊이 있게 교류할 수 있는 기회에 대해 감사를 표하기도 합니다. 서머스쿨 참가자 가운데 많은 사람이 나중에 아르제날의 인턴십이나 직원으로 지원하는데, 이것이 서머스쿨이 참가자들에게 안겨 준 충격과 영향을 반영한다고 생각합니다.

마지막으로 아르제날의 비전과 향후 계획을 말씀해 주시겠어요? 앞으로 아르제날이 어떤 방식으로 발전하고 확장되기를 바라시나요?

2025년 2월, 지금 아르제날이 자리하고 있는 포츠담 광장의 필름하우스 임대 계약이 종료되면 두 번째 이전을 맞이하게 될 것입니다. 2015년부터 우리의 컬렉션을 보관하고 있는 베를린 베딩의 사일런트 그린 쿨투르크바르티어로 이전할 예정입니다. 이번 이전을 통해 처음으로 모든 부서(영화관, 베를린국제영화제 포럼/포럼 익스텐디드, 아카이브, 배급)가 한곳에 모이게 되었습니다. 옛 화장터 자리를 2013년부터 외르크 하이트만과 베티나 엘러캠프가 활기찬 다학제적 문화센터로 재탄생시킨 서쪽 홀에는 아날로그와 디지털 상영이 모두 가능한 180석 규모의 아르제날 전용 영화관이 새로 들어설 예정입니다. 북쪽에는 별도의 출입구와 이벤트를 위한 마당이 계획돼 있습니다.

이 새로운 장소는 다양한 문화 기관 및 프로젝트와 시너지 효과를 발휘할 것입니다. 포츠담 광장보다는 덜 중심적이지만, 더 활기찬 지역 통합도 가능해질 것입니다.

The Living Archive currently seems to lead to summer school and the like. I'm curious about the purpose of this summer school and how it works.

The Arsenal Summer School takes place once a year in August and is open to anyone who registers, although the number of participants is limited. The basic idea is to spend three days in close exchange with a limited number of people and to delve into the subject matter in depth. The projects that we usually rush after rarely leave us time for this, which is often frustrating and not very sustainable.

The topics we choose for the Summer School come from our daily work. They are topics that are on our minds anyway, so we also look for input for them, the Summer School is a school for the participants, but also works like a think tank for all of us. In the feedback rounds, we usually hear that it is very much appreciated to be able to spend so much time with those who do the work of an institution. Summer School participants often apply for internships or jobs at Arsenal later on.

Lastly, could you share your vision and future plans for Arsenal? In what ways do you hope to see Arsenal evolve and expand going forward?

In February 2025, the rental contracts in the Filmhaus at Potsdamer Platz will expire and Arsenal will move to a new location for the second time in its history. In the silent green Kulturquartier in Berlin-Wedding, where the Arsenal archive has been housed since 2015, all departments (cinema, Berlinale Forum / Forum Expanded, archive and distribution) will be united in one place for the first time in its history. In the west hall of the former crematorium, which has been transformed into a flourishing, interdisciplinary cultural center with international appeal since 2013 thanks to the initiative and commitment of Jörg Heitmann and Bettina Ellerkamp, a 180-seat cinema hall will be built for the Arsenal, which will continue to offer all analog and digital screening options. A separate entrance and a small inner courtyard for events will be created on the north side of the building.

The new location offers Arsenal synergy opportunities with numerous cultural institutions and initiatives. Although the location is somewhat less central than Potsdamer Platz, it is much livelier and more integrated into the neighborhood.

Of course, we will use the opportunity to do on an even larger scale what is actually our daily task: to constantly reinvent the cinema. For us, the cinema is a place of social exchange. Especially in times of international crisis, such as the one we are currently experiencing, it is important to maintain

우리는 이 두 번째 이전을 영화에 대한 끊임없는 재해석이라는 저희의 목표를 확장할 수 있는 기회로 보고 있습니다. 우리에게 영화는 사회적 상호작용의 허브이며, 특히 지금과 같은 국제적 위기 상황에서는 더욱 중요합니다. 다양한 교류를 위한 공간을 보존하는 것은 매우 중요합니다. 영화는 이러한 목적을 위해 특히 풍부한 매체가 될 수 있습니다.



spaces that enable this exchange, that offer a safe place for a diversity of perspectives. Film is a very enriching medium for this.

슈테파니 숄테 슈트라트하우스

슈테파니 숄테 슈트라트하우스는 영화학자이자 아르제날-영화 및 비디오아트 연구소의 예술감독이다. 그는 1990년대 초반부터 아르제날에서 일해 왔으며, 2001년부터 2019년까지 베를린국제영화제 포럼 섹션의 선정위원으로 활동했다. 2006년에는 안젤름 프랑케와 함께 포럼 익스팬디드를 출범시켰으며, 2020년까지 프로그램에 참여했다. 최근에는 아카이브 큐레이팅 작업을 아르제날 활동의 필수 영역 가운데 하나로 위치시켰으며, 이를 '리빙 아카이브'라고 명명하고 구체화했다.

Stefanie Schulte Strathaus (Artistic Director of Arsenal - Institute for Film and Video Art)

Stefanie Schulte Strathaus is a film scholar and Artistic Director of Arsenal - Institute for Film and Video Art, where she has worked since the early 1990s. From 2001-2019 she was on the selection committee of the Berlinale Forum. Together with Anselm Franke, she launched the Forum Expanded in 2006, which she directed until 2020. Most recently, she established archival work as an essential area of the Arsenal's work and coined it "the Living Archive."



아시안 필름 아카이브

Asian Film Archive

아시안 필름 아카이브

2005년 싱가포르에 설립된 아시안 필름 아카이브(AFA)는 개별 국가를 넘어 아시아 영화 유산 보존을 위한 비정부기구로 시작해 2014년 국립도서관관리국 산하 기관이 됐다. 특히 동남아시아 영화사에 집중하고 있는 AFA는 다양한 상영 프로그램을 운영해 왔으며, 다른 아시아 아카이브 및 시네마테크와 협력하며, 국제 상영회를 마련하는 등 초국적 큐레이팅 경험을 강화시켜 왔다. 동시에 잘 알려지지 않은 영화를 상영해 역사적 맥락과 연결해 소개하는 적극적인 비판적 개입으로서의 큐레이팅 시리즈 역시 진행하고 있다. 최근 주목할 만한 프로젝트로는 AFA의 활동 분야를 프로그램과 큐레이션을 넘어 제작과 전시로까지 확장한 '모노그래프' 시리즈가 있다. 이 인터뷰에서는 초국적 프로젝트로서 아시아 영화의 보존과 홍보를 발전시키는 데 있어 AFA가 걸어온 길을 돌아보고, AFA의 다양한 큐레이팅 시도에 대해 들어 본다.

인터뷰: 캐런 찬(아시안 필름 아카이브 디렉터)

싱가포르에 위치한 아시안 필름 아카이브(AFA)는 창설 이래 다양한 활동을 펼치며 아시아 영화의 보존과 연구를 주도하고 있습니다. AFA의 설립과 역사에 대해 좀 더 자세히 알고 싶습니다.

AFA는 2005년에 탄 비 티암을 중심으로 시작된 프로젝트로, 그의 열정과 비전을 토대로 탄생했습니다. 이 프로젝트는 아시아 영화의 보존과 연구를 목표로 하며 영화 커뮤니티, 시청각 아카이브 전문가, 영화학자 등 같은 뜻을 지닌 여러 관련자의 협력을 통해 가능케 됐습니다. 자금 조달, 지속성 확보, 아카이브 철학 등 다양한 측면에서 많은 의문과 불확실성이 있었지만, 탄 비 티암의 열정과 헌신, 그리고 초대 이사회 멤버와 국제 자문 패널의 신뢰, 싱가포르 기록보관소(National Archives of Singapore)와 같은 파트너 기관들과의 협력 덕분에 이 모든 것이 가능했습니다. 싱가포르영화위원회(Singapore Film Commission), 국가도서관관리국(National Library Board)과 같은 기관들도 AFA의 공식적인 설립을 지지하고 AFA가 추구했던 영화 보존 계획의 마중물이 돼 주었습니다.

AFA 사무실 1층 전경.



The front view of the Asian Film Archive office on the first floor.

Asian Film Archive

Established in 2005 in Singapore, the Asian Film Archive (AFA) started as a non-governmental organization focusing on Asian film heritage preservation and joined the National Library Board in 2014. AFA has run diverse screening programs, collaborating with other Asian archives and cinemathèques, and conducting international screenings to broaden its transnational curatorial experience. It actively engages in curatorial work, showcasing lesser-known films to recontextualize them historically. The notable "Monographs" series extends AFA's scope beyond programming and curation into production and exhibition. This interview explores AFA's journey in enhancing the preservation and promotion of Asian cinema, shedding light on its various curatorial initiatives.

Interview with Karen Chan
(Executive Director of Asian Film Archive)

Established in 2005, the Asian Film Archive in Singapore has played a pivotal role in preserving and studying Asian cinema. Could you shed light on the founding and historical journey of the Asian Film Archive?

The Asian Film Archive (AFA) was conceived in 2005 based on one man's dream (founder Tan Bee Thiam). This audacious notion of a film archive that crossed national boundaries and saving the cinematic gems of Asian cinema galvanised the film community, audiovisual archivists, film scholars and cinema enthusiasts, and even government agencies. This was despite the many uncertainties of how the institution would be funded, could it be sustained, would it continue to find support, what would its archival philosophy be, and the list of endless questions continued. To the credit of the vision and tenacity of Tan, the faith of the members of the first board and the international advisory panel, the trust from leaders of various partners like the National Archives of Singapore, the Singapore Film Commission, and the National Library Board, the AFA was officially constituted, laying the ground to start preserving films.

우리의 목표는 방대한 규모의 동남아시아 지역 영화를 아카이브하고, 보존하는 것이었고, 이를 위해 다양한 영화 제작사에 필름 기증을 요청했습니다. 우리의 요청에 영화 제작자들은 자신들이 소중히 보유하고 있던 유일한 프린트와 보존 처리되지 않은 수백 편의 영화를 우리에게 맡겼습니다. AFA가 작품을 안전하게 보관·보존할 수 있는 곳이 될 것이라는, 동남아시아 영화인들의 AFA에 대한 신뢰가 보인 순간이었습니다. 이러한 신뢰는 우리에게 큰 영광과 무거운 책임감이 돼 돌아왔습니다.

이후 10년 동안, 우리는 두 명의 주요 팀원과 소수의 인턴 및 자원활동가와 함께 아카이브 개발에 집중했습니다. AFA는 독창적이고 지속 가능한 모델로서 2007년 싱가포르 전국 자원활동가 및 자선사업 상에서 '새로운 비영리 프로젝트 상'을 받으며 인정받았습니다. 또한 청소년, 교육자, 노인을 대상으로 하는 '찾아가는'(outreach) 프로그램을 개발하고 공공 참고 컬렉션을 구축했습니다. 현재, 국가도서관관리국의 산하 기관으로서 열두 명의 팀원과 함께 아시아 영화를 보존하고 대중 관객에게 접근도를 높일 수 있는 방법을 연구하고 발전시키고 있습니다.

아시아 및 동남아시아의 다양한 문화와 역사를 대표하는 방대한 컬렉션을 큐레이팅하는 AFA의 지향은 무엇인가요? AFA의 프로그램과 큐레이팅은 이 지역들의 상호 연결된 영화적 풍경을 이해하는 데 어떠한 도움이 될 수 있을까요?

AFA는 영화 역사를 수호하면서 동시에 국경을 넘어선 다양한 내러티브를 큐레이팅하는 아카이브로서 독특한 역할을 수행하고 있습니다. 국가적으로 중요한 자료에 집중하는 일반적인 공공 아카이브와는 관점과 접근 방식이 다릅니다. 아시아 및 동남아시아 전역의 광범위한 영화를 아우르는 독특한 컬렉션은 다양한 문화적, 역사적, 사회적 맥락을 대표합니다. 이 영화들은 단순한 영화적 보물이 아니라 지리적 배경을 초월한 이야기를 들려주는 문화적 유물입니다. 다양한 영화를 아카이빙함으로써 아시아 및 동남아시아 영화 환경의 풍부한 다양성과 상호 연결성을 강조합니다. 이 컬렉션은 이 지역의 다양한 문화에 걸쳐 공감을 불러일으키는 공통의 경험과 주제에 대한 통찰력을 제공하며, 공동의 영화적 유산에 대한 이해의 깊이를 더해 줄 것입니다.

영화를 보존·복원하는 데 있어 AFA는 가지고 있는 원칙과 국제

AFA 사무실 2층 전경.



싱가포르 내셔널 라이브러리 내부에 위치한 AFA의 컬렉션 존.



The collection zone of the Asian Film Archive, located inside the National Library of Singapore.



The front view of the Asian Film Archive office on the second floor.

To ensure the archive could cope with the volume (should there be an avalanche in response), an open invitation for films to be deposited and archived was made within South-east Asia. Filmmakers answered by submitting hundreds of titles in this one call, with many of the films being sole surviving copies and not preserved. There was clearly a need to be met and it was an honour and a huge responsibility that the filmmakers were willing to put their belief in the AFA as the home for their precious works.

In the ensuing 10 years, the two-man team and a handful of interns and volunteers kept focused on developing the archive. AFA won the New Non-Profit Initiative Award at the 2007 National Volunteers and Philanthropy Awards (Singapore) for original, sustainable, impactful and best practices. It found new outreach programmes for youth, educators, seniors, while establishing a public reference collection. The AFA is now a subsidiary of the National Library Board with a team of 12, that continues the work of saving Asian cinema and developing avenues to facilitate access.

How does the Asian Film Archive curate its extensive collection, representing diverse Asian and Southeast Asian cultures and histories, and what role do these films play in illustrating the region's interconnected cinematic landscape?

The Asian Film Archive (AFA) distinctively serves as both a guardian of film history and a curator of diverse narratives that extend beyond national borders. Our approach diverges from typical public archives, which often concentrate on materials of national significance. Our unique collection encompasses an extensive range of films from across Asia and Southeast Asia, representing a broad spectrum of cultural, historical, and social contexts. These films are not merely cinematic treasures; they are cultural artifacts that narrate stories transcending their geographical origins. By housing such a diverse array of films, we highlight the rich diversity and interconnectedness of the Asian and Southeast Asian cinematic landscapes. Our collections offer insights into shared experiences and themes that resonate across different cultures in this region, fostering a deeper understanding of our collective cinematic heritage.

Given the AFA's commitment to preserving unique and rare films, could you elaborate on the specific strategies you employ to identify and restore these cinematic treasures, and how you ensure their accessibility to a global audience?

필리핀, 싱가포르 합작 컬트 쿵푸 영화
〈그녀의 이름은... 클레오파트라 웡〉
(보비 수아레스 감독, 1978)의 한 장면.
AFA가 2021년 복원했다.



A still from the cult classic martial arts action film *They Call Her...Cleopatra Wong* (1978), directed by Bobby A.Suarez, restored by the Asian Film Archive in 2021.

스리랑카 감독인 다르마세나 파티라자의
1978년도 작품 〈그들이 왔다〉의 한 장면. AFA가
2020년 복원했다.



A still from the Sri Lankan film *Bambaru Avith* (1978), directed by Dharmasena Pathiraja, restored by the Asian Film Archive in 2020.

필리핀의 마이크 드 레온 감독이 연출한 심리 드라마
〈배치 81〉(1982)의 한 장면. AFA가 2016년 복원했다.



A still from the Filipino psychological drama *Batch '81* (1982), directed by Mike de Leon, restored by the Asian Film Archive in 2016.

적인 관객들에게 다가가기 위한 활동들은 어떤 것들이 있는지 궁금합니다.

아시아라고 불리는 이 커다란 대륙에는 한국영상자료원처럼 다양한 필름과 영화 관련 자료의 보존을 효과적으로 수행하고 있는 영화 아카이브가 매우 많이 있습니다. 그래서 우리는 외국의 아카이브에 보관돼 있는 영화들을 중복해서 수집하는 일은 피하려고 합니다. AFA의 컬렉션에는 전 세계에 유일하게 남아 있거나, 다른 아카이브에는 보관돼 있지 않은 작품이 많이 있습니다. 이 영화들은 복원이나 디지털 변환을 거치지 않았다면 접근이 불가능했을 것이고, 시간이 지나면서 사라졌을지도 모르는 작품들입니다. 이러한 지점이 우리 컬렉션의 독특한 측면이라고 말할 수 있을 것입니다. 우리가 모은 영화들은 미래의 관객을 위한 보물창고와도 같은 것입니다. 그런 보물 같은 영화의 예로 스리랑카의 다르마세나 파티라자 감독의 1978년 작 <그들이 왔다> (Bambaru Avith)와 필리핀의 마이크 드 레온 감독의 1981년 작 <배치 81> (Batch '81) 등이 있습니다.

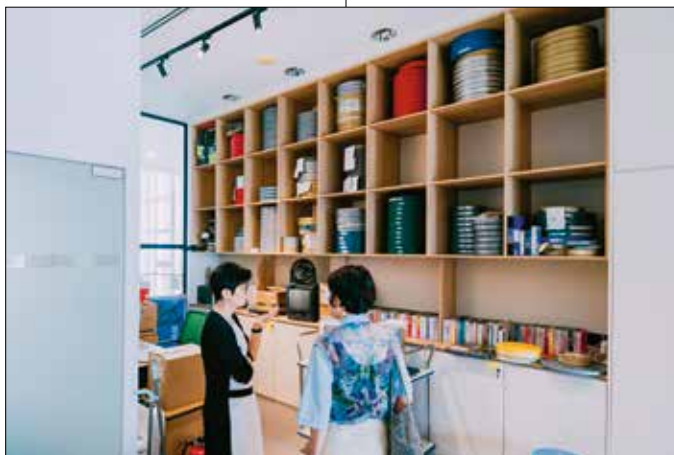
또한 우리는 이러한 영화가 세계 여러 곳에서 상영되는 데도 힘을 기울이고 있습니다. 예를 들어, <배치 81>은 프랑스어권 국가에서 번역돼 상영되고 있고, <그들이 왔다>는 온라인 플랫폼 MUBI를 통해 관객과 만나고 있습니다.

#세이브아워필름(#SaveOurFilm) 프로젝트는 대중 참여 방식으로 진행됐습니다. 이러한 결정의 동기와 대중의 참여를 효과적으로 이끌어 낸 방법은 무엇이었는지 알고 싶습니다.

#세이브아워필름은 단순한 복원을 넘어 보존의 중요한 역할을 강조하는 캠페인입니다. 보존이 기본이 되지 않으면 복원할 수 있는 것도 없다는 것이 저희의 생각입니다. 이 프로젝트는 복원은 필수적이기는 하지만 보존된 필름을 되살리기 위한 수단일 뿐이라는 것을 보여 주기 위한 것입니다. 이 프로젝트를 통해 영화가 안전하게 아카이빙돼 대형 스크린에서 부활하기까지의 여정을 보여 주려는 목적도 있었습니다.

또한 국가 지원 아카이브의 복원 관행에서 탈피해서 대중 관객까지 함께 참여하는 영화 보존 프로젝트 #세이브아워필름에 대중의 참여를 유도해서, 보존의 시급성에 대한 대중의 인식을 높이려는 목적도 있었습니다. 우리는 동료 영화 제작자, 개인 수집가, 기존 컬렉션에 대해 잘 알고 있는 사람 등 더 많은 사

AFA 2층 사무실 내부, 필름 검색 및 디지털 전환 작업실로도 활용.



The interior of the Asian Film Archive's second-floor office, also utilized as a film research and digital conversion workspace.

We are acutely aware of the vastness of Asia and the excellent work of established film archives like KOFA in preserving a myriad of stories. This awareness drives our commitment to avoiding duplication by focusing on films that are either sole surviving copies or were previously not archived in their home countries. Many titles in the AFA collection are unique, making it a treasure trove for future audiences. Examples include *Bambaru Avith* (1978) by the late Sri Lankan director Dharmasena Pathiraja and *Batch '81* (1981) by Filipino director Mike de Leon. These films would have remained inaccessible and potentially lost over time if not for our restoration and digitization efforts.

Furthermore, AFA is dedicated to facilitating the screening of these films globally. For instance, 'Batch '81' has been translated for French-speaking countries, and 'Bambaru Avith' was featured on the online platform MUBI, making these films accessible to international audiences. Our inclusive and expansive approach not only defines our collection but also positions the Asian Film Archive as a key player in the broader dialogue on film preservation and appreciation in Asia.

What motivated the #SaveOurFilm initiative's unique public engagement approach, and how has it effectively mobilized community involvement in film preservation?

#SaveOurFilm is a step beyond mere restoration; it underscores the crucial role of preservation. We've always held that preservation is fundamental—without it, there's nothing to restore. The initiative serves to demonstrate how restoration, while essential, is just a means to revitalize films that were meticulously preserved. It's about showing the journey of a film from being safely kept to being revived on the big screen.

Our approach with #SaveOurFilm, breaking from state-supported archives' private restoration practices, was to heighten public awareness about the urgency of preservation. We've shared personal stories of filmmakers' triumphs and losses to reach a wider audience, including fellow filmmakers, private collectors, and anyone aware of existing collections. These narratives, we hoped, would strike a chord and spur action, especially in the absence of a legal deposit mandate. Our goal was to engage the public directly, demonstrating how their involvement is crucial in the preservation process. This public engagement has been key to the campaign's success, resonating with the community and encouraging a proactive approach to safeguarding our cinematic heritage.

For the Asian Film Archive's 'Releases' program, which spotlights contemporary Asian cinema, what are its core goals



A photo capturing the collection team meticulously inspecting the condition of films.

람에게 다가가기 위해 영화 제작자들의 승리와 실패에 대한 개인적인 이야기를 공유했습니다. 필름 소유자가 우리에게 기탁해야만 하는 법적 의무가 없는 상황에서 이러한 이야기가 공감을 불러일으키고 행동에 박차를 가할 수 있기를 바랐습니다. 우리의 목표는 대중을 직접 참여시켜 보존 과정에서 대중의 참여와 관심이 얼마나 중요한지 보여 주는 것이었습니다. 이것이 캠페인 성공의 핵심이었으며, 커뮤니티의 공감을 이끌어 내고 영화 유산을 보호하기 위한 적극적인 격려 방식이었습니다.

동시대 아시아 영화를 집중 조명하는 AFA의 '릴리즈' 프로그램의 핵심 목표와 운영 원칙은 무엇인지 궁금합니다. 또 가장 최근 상영 프로그램 가운데 주목할 만한 프로그램이 있었다면 소개 부탁드립니다.

사람들은 종종 영화 아카이브가 오래된 고전 영화에만 초점을 맞춘다고 오해합니다. 하지만 AFA는 새로운 현대 영화를 보존할 뿐만 아니라 소개함으로써 이러한 통념에 도전합니다. '릴리즈' 프로그램은 최신 아시아 영화의 중요성과 영화가 사회에 제공하는 독특한 관점을 강조하는 AFA의 입장이 확연히 보이는 프로그램입니다. 이 프로그램은 상업 극장에서 상영될 기회를 얻지 못한 영화를 관객들이 만나 볼 수 있는 플랫폼이 됩니다.

2023년 '릴리즈' 프로그램에서는 이란, 인도, 인도네시아, 타이, 한국, 미국 내 아시아계 디아스포라에 이르기까지 2021-2023년 사이에 제작된 다양한 지역을 아우르는 총 일곱 편의 작품이 관객과 만났습니다. 이 프로그램은 드라마부터 코미디, 실험적인 작품까지 다양한 장르로 구성해 모든 관객이 즐길 수 있는 콘텐츠를 제공했습니다. 이는 진화하는 아시아 영화의 지형을 보존할 뿐만 아니라 홍보하고 부각시키려는 우리의 노력과도 일치합니다.

'릴리즈'를 통해 아시아 영화의 현재 흐름을 파악하고 아시아에서 떠오르는 최신 트렌드와 스타일을 전달하려 애쓰고 있습니다. 동시에 이러한 영화를 모아 볼 수 있는 플랫폼을 제공함으로써 아시아 영화가 예술적, 문화적 중요성을 인정받을 수 있게 하려는 노력이기도 합니다. 이 프로그램의 상영작이 보여주는 다양성은 동시대 아시아 영화의 역동적인 특성을 나타내며, 아시아 지역에서 번성하는 재능과 창의성을 확인하는 계기이기도 합니다. 우리의 목표는 오늘날 아시아와 동남아시아를 정의하

테스트 상영 중인 AFA의 올덤 극장.



The Oldham Theatre at the Asian Film Archive during a test screening.

AFA의 '릴리즈' 프로그램 상영 안내.



An online promotional advertisement for the Asian Film Archive's 'Releases' program screening.

and guiding principles, and could you highlight some notable aspects of its most recent edition?

People often have a misconception that a film archive focuses solely on old and classic films. However, the Asian Film Archive (AFA) challenges this notion by not only preserving but also presenting new and contemporary films. Our 'Releases' program is a testament to this, emphasizing the importance AFA places on current Asian films and the unique perspectives they offer on society. This program provides audiences with a platform to watch films that might not be screened in commercial theaters.

In 2023, 'Releases' showcased a total of seven titles produced between 2021-2023, covering a wide geographical range from Iran, India, Indonesia, Thailand, South Korea, to the Asian diaspora in the United States. The program featured a diverse array of genres, from drama to comedy and experimental, offering something for every viewer. This aligns with our commitment to not only preserve but also to promote and highlight the evolving landscape of Asian cinema.

Through 'Releases,' we aim to capture the current pulse of Asian cinema, offering insights into the latest trends and styles emerging from the region. By providing a platform for these films, we ensure they are recognized and celebrated for their artistic and cultural significance. The variety in the program represents the dynamic nature of contemporary Asian cinema, underscoring the talent and creativity flourishing in the region. Our goal is to contribute to a deeper understanding of the diverse cinematic voices and stories that define Asia and Southeast Asia today.

For your 'Reciprocal' program, which exchanges films with overseas archives, what inspired its inception and how does it function?

'Reciprocal' is AFA's annual collaborative film programme, a brainchild of our Senior Archivist, Chew Tee Pao, spotlighting AFA's archival collections along with those of our partner archives. This initiative was born from the desire to showcase AFA's collections and explore the creative intersections between various archives. The concept involves two collaborating archivists curating a lineup from their respective collections, which resonate with them in unique ways – be it through theme, experimentation, era, or genre. This results in an organic flow as the selected titles juxtapose and interact with each other, highlighting similarities and differences.

For instance, in our first edition in 2022, we partnered with the Thai Film Archive, and in 2023, we collaborated with the

는 다양한 영화적 목소리와 이야기를 더 깊이 이해하는 데 기여하는 것입니다.

해외 아카이브와 영화를 교환하는 '교환상영'(Reciprocal) 프로그램은 어떤 계기로 시작됐고 큐레이션은 어떻게 운영되고 있나요?

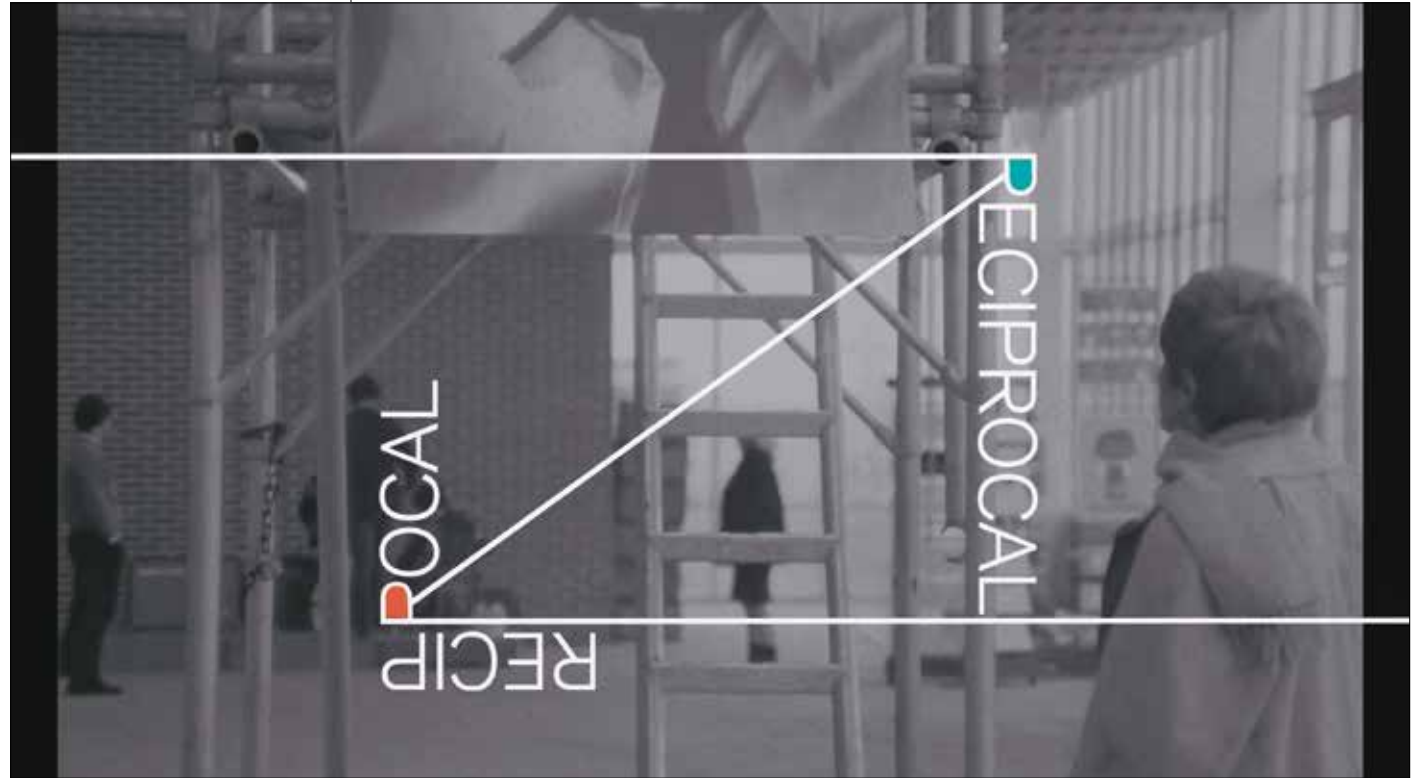
'교환상영'은 AFA의 연례 협업 영화 프로그램으로, 수석 아키비스트인 추 티 파오가 고안했습니다. AFA의 아카이브 컬렉션과 파트너 아카이브의 컬렉션을 집중 조명하기 위해 개발된 프로그램입니다. 이 기획은 AFA의 컬렉션을 선보이고 다양한 아카이브 간의 창의적인 교차점을 탐구해 보고 싶은 열망에서 시작됐습니다. 이 컨셉은 AFA와 상대 아카이브에 있는 두 명의 협력 아키비스트가 각자의 컬렉션에서 주제, 실험, 시대, 장르 등 독특한 방식으로 공감을 불러일으키는 작품을 뽑아서 서로 큐레이팅하는 방식으로 진행됩니다. 그 결과 큐레이팅된 작품들이 서로 나란히 배치되고 상호작용하면서 유사점과 차이점을 강조하는 유기적인 흐름이 만들어집니다.

예를 들어, 2022년 첫 번째 상영 프로그램에서는 타이 필름 아카이브와 파트너 관계를 맺었고, 2023년에는 암스테르담의 아이 필름뮤지엄(Eye Filmmuseum)과 협업했습니다. 이렇게 교환상영하는 것을 계기로 타이, 네덜란드, AFA 컬렉션 사이의 차이점과 유사점을 확인할 수 있었고, 흥미로운 통찰력도 얻을 수 있었습니다. '교환상영'의 각 프로그램은 국가, 지역, 그리고 국제적 영화 자료에 대해 배울 수 있는 기회를 열어 주며, 현대 아키비스트들이 직면한 아카이브 관련 과제와 관련 주제에 대한 새로운 관점을 제시합니다. 영화 상영 후 진행되는 대화 및 질의응답 시간에는 새로운 통찰이 빛나기도 합니다. 이 기획을 통해 우리는 단순히 영화뿐만 아니라 아이디어와 지식을 해외 아카이브와 교환하고 있으며, 결과적으로 컬렉션과 세계 영화 유산 모두에 대해 더욱 넓고 깊은 이해를 얻고 있습니다.

그 외에도 잘 알려지지 않은 영화를 탐구하는 프로그램으로 '오프 더 카탈로그'(OTC)가 있는데, 이 프로그램을 시작하게 된 계기는 무엇이며, 이 독특한 프로젝트에 관련된 연구 및 큐레이션 과정은 어떻게 진행되는지 설명해 주시겠어요?

OTC는 AFA의 컬렉션 중 상영 프로그램에 거의 소개되지 않는 잘 알려지지 않은 영화를 소개하기 위해 기획됐습니다. 그렇다

2023년 AFA의 '교환 상영' 프로그램, '아시안 필름 아카이브 x 아이 필름뮤지엄'의 트레일러.



The trailer for the 2023 "Reciprocal" program, "Asian Film Archive x Eye Filmmuseum."

Eye Filmmuseum in Amsterdam. The differences and similarities between the Thai, Dutch, and AFA collections brought forth fascinating insights. Each edition of RECIPROCAL opens up opportunities to learn about national, regional, and international film materials, offering new perspectives on archival challenges and topics relevant to contemporary archivists. This initiative, promising insightful dialogues and Q&A sessions post-screenings, has enabled us to not only exchange films but also ideas and knowledge with overseas archives, enriching both our collections and our understanding of global cinematic heritage.

What inspired 'Off the Catalogue's' inception to explore lesser-known films, and could you describe the research and curation process involved in this unique project?

'Off The Catalogue,' or OTC, was conceived to highlight lesser-known titles in AFA's collection that often don't make it into curated programs. It showcases our diverse collection, distinct from typical national compilations. The programming of OTC

보니 국가별 컬렉션이나 영화감독별 컬렉션을 기반으로 구성되는 일반적인 프로그램과는 다른 다양한 컬렉션을 선보이고 있습니다. OTC의 프로그래밍은 프로그래머의 컬렉션에 대한 친숙도에 따라 크게 달라집니다. 제작 당시의 맥락에서 영화를 보고 이해해야 하는데, 영화의 다양한 문화적, 언어적 배경 때문에 이 작업은 한층 복잡해지기 때문입니다.

OTC는 기존의 경계를 뛰어넘어 주류 영화사의 번두리에 머물러 있던 영화를 재발견하고 재맥락화하고자 하는 우리의 욕심에 대한 응답입니다. 이 기획을 통해 새로운 관점과 대화를 제공하고, 새로운 내러티브를 지닌 영화사를 구축할 수 있습니다. 이 과정에는 주제 선정에 있어 엄격한 연구와 담론이 포함되며, 각 영화의 역사적, 문화적 맥락을 철저히 탐구하고 전달할 수 있도록 노력합니다. OTC의 구성과 실행에는 세심한 큐레이션이 필요하며, 영화 애호가와 학자 모두가 공감할 수 있는 의미 있고 깊이 있는 프로그램을 만드는 데 중점을 둡니다.

지금까지 진행된 OTC 프로그램 가운데, 한국의 독자들에게 그 기획과 의미를 소개해 주고 싶은 프로그래밍이 있다면 소개를 부탁드립니다.

관객들의 흥미를 불러일으켰을 뿐 아니라 감성까지도 자극했던 프로그램으로 1970년대 쿵푸 영화 프로그램을 꼽을 수 있습니다. 이 프로그램에서는 싱가포르 영화사 가운데 유일한 쿵푸 영화인 〈혈지환〉(血指環 Ring of Fury, 토니 여우, 제임스 서바스천 공동감독, 1973)을 비롯해서, 홍콩 영화 〈흑룡〉(黑龍 Black Dragon, 1974), 〈주방장 라모〉(They Call Him Chop-Suey, 1975)와 지금은 고인이 된 필리핀 영화감독 보비 수아레스가 제작과 감독을 맡은 〈그녀 이름은... 클레오파트라 웡〉(They Call Her... Cleopatra Wong, 1978)에 이르기까지 1970년대에 만들어진 쿵푸 영화를 한 달간 상영했습니다. 1970년대 리샤오룽(이소룡) 영화의 영향을 받아 만들어진 이 쿵푸 영화들은 시작부터 끝까지 액션으로 가득 차 있습니다. 캄피한 측면도 있는 이 영화들의 스토리나 내러티브가 꼭 잘 짜였다고 말하긴 힘들지만요.

이 영화들은 개봉 당시에는 인기를 끈 상업 영화였지만, 진지한 논의의 대상으로 받아들여지지는 않았습니다. 특히 상영작 가운데 〈혈지환〉, 〈주방장 라모〉, 〈그녀 이름은... 클레오파트라 웡〉 등 세 편의 영화는 AFA에서 복원한 작품으로, 당시 남아

AFA의 '오프 더 카탈로그' 프로그램 상영 안내.



An online promotional advertisement for the Asian Film Archive's 'Off the Catalogue' program screening.

depends significantly on the programmer's familiarity with the collection. It requires watching and understanding the films in the context of their creation, a task made more complex by the films' varied cultural and linguistic backgrounds.

OTC is a response to our ambition to go beyond traditional boundaries, seeking to rediscover and recontextualize films that have remained on the fringes of mainstream cinematic history. This initiative enables us to craft new narratives in film historiography, offering fresh perspectives and dialogues. The process involves rigorous research and discourse in topic selection, ensuring each film's historical and cultural context is thoroughly explored and conveyed. The organization and execution of OTC require meticulous curation, with an emphasis on creating a meaningful and depth-filled program that resonates with both film enthusiasts and scholars.

Could you highlight any 'Off The Catalogue' programs that you believe would be particularly interesting to our Korean readers?

There is a month of OTC programmes that was particularly fun, yet poignant – a selection of 1970s martial arts films including Singapore's only kungfu film, *Ring of Fury* (1973, Tony Yeow and James Sebastian), *Black Dragon* (1974), *They Call Him Chop-Suey* (1975), and *They Call Her... Cleopatra Wong* (1978), produced or directed by the late Filipino filmmaker Bobby A. Suarez. The films are action packed, taking their inspiration from the 1970s Bruce Lee films.

These campy films did not necessarily have the best story narratives, but they were entertaining and did not take themselves too seriously. Furthermore, *Ring of Fury*, *They Call Him Chop-Suey* and *They Call Her... Cleopatra Wong* are three titles restored by AFA and hold dramatic background stories about either the rescue of the surviving film elements or about what was thought to be lost and discovered in European archives. It was especially significant regarding *They Call Her... Cleopatra Wong* as it took AFA years to locate elements of the film that we thought was lost forever. Finding copies in Filmarchiv Austria and Danish Film Institute that eventually made the restoration of the film possible is truly a celebratory story of why archives should exist and must work together to save more cinematic heritage that would otherwise be lost.

For the AFA's Monographs project, which offers contemporary reinterpretations of archived materials, could you share its genesis and underlying objectives?

In 2020, as the world faced lockdowns, including Singapore,

있는 영화의 프린트 가운데 일부분이 발견되거나, 유실된 것으로 알고 있던 필름이 유럽의 필름 아카이브에서에서 발굴되기도 하는 극적인 사건을 지니고 있습니다. 특히 <그녀의 이름은... 클레오파트라 왕>은 이미 유실됐다고 생각했던 영화였습니다. 우리가 이 영화의 남아 있는 부분을 조각조각 찾아 모으는 데 몇 년의 시간을 들였기 때문에 이 영화의 복원은 그 의미가 남달랐습니다. 우리는 오스트리아 필름아카이브(Filmarchiv Austria)와 덴마크 필름 인스티튜트(Danish Film Institute)에 보관돼 있던 필름을 찾아내어 결국 영화를 복원할 수 있었습니다. 이 복원 사례야말로 아카이브가 존재해야 하는 이유를 잘 설명하고 있다고 생각합니다. 유실 가능성이 있는 더 많은 영화 유산을 보존하기 위해 필름 아카이브가 서로 협력해야 하는 이유를 잘 보여 주는 사례라고 할 수 있겠죠.

2020년 AFA는 아시아의 열 명(팀)의 감독을 모아 <모노그래프>(Monograph) 단편전을 제작했습니다. 영화사 관련 아카이브 자료를 현대적으로 재해석한 역사적이면서도 개인적인 이 필름 에세이 단편들을 제작하게 된 배경과 진행 과정이 궁금합니다.

2020년, 싱가포르를 포함한 전 세계가 봉쇄된 상황에서 AFA 역시 문을 닫아야만 했습니다. 그리고 그때 <모노그래프> 프로젝트가 시작됐습니다. 이 프로젝트는 영화 제작과 상영이 제한됐던 팬데믹의 시기에 구상된 아시아 영화에 관한 비디오 에세이와 텍스트 에세이가 결합해서 만들어진 단편 영화 컴필레이션 제작 기획입니다. 팬데믹 시기, 영화 제작 커뮤니티와 접촉을 유지하고, 아시아의 영화를 홍보하며, 작가들이 각자의 아시아 지역의 맥락에서 무빙 이미지에 대해 토론할 수 있는 플랫폼을 제공하는 등 다양한 목표를 가지고 기획됐습니다.

<모노그래프>는 아카이브 자료를 세심하게 재배치하고, 맥락을 재구성하고, 새로운 의미를 부여함으로써 큐레이션의 경계를 확장해 나갑니다. 어찌 보면 이 경계 확장이야말로 큐레이션의 본질을 담고 있다고 해야 할 것입니다. 이 프로젝트의 제작에는 개인 및 지역의 역사와 아카이브가 활용됐습니다. 다양한 고립과 고독의 상태에서 제작된 이 작품들을 보고 있으면 새로운 탐구의 길과 실험 영화 감독, 혹은 에세이스트들의 영화와 맺고 있는 개인적인 관계가 드러납니다. 이 어려운 시기에 <모노그래프>는 텍스트와 실험적 접근 방식을 결합하고 과거와 현재를

2021년 <내 이름은... 클레오파트라 왕>의 상영을 축하하며 제작된 티셔츠.



A T-shirt designed in celebration of the 2021 screening of *They Call Her... Cleopatra Wong*.

2021년 <내 이름은... 클레오파트라 왕>의 상영 당시, 올덤 극장 로비.



The Oldham Theatre lobby during the 2021 screening of *They Call Her... Cleopatra Wong*.

and AFA had to close, we initiated the Monographs project. It's a series of commissioned videos and text essays on Asian cinema, conceived during a period when film production and screenings were limited. The aim was manifold: to maintain engagement with the film community, promote Asian cinema, and provide a platform for writers to discuss moving images within the region's context.

Monographs encapsulate the essence of curation, pushing its boundaries by meticulously rearranging, recontextualizing, and imbuing new meanings into archived materials. The project's creation involved drawing upon personal and regional histories and archives. The works, produced in various states of isolation and solitude, reveal new avenues of inquiry and the essayists' personal connections to cinema. In these challenging times, Monographs stands as a testament to cinema's power to unite personal and collective narratives, combining textual and experimental approaches, and bridging past and present. It's more than preservation; it's about breathing new life and interpretations into these materials for modern audiences, enriching their meanings in the process.

How does the 2023 Monographs series explore the interplay of memory and history, and what themes are being highlighted in this iteration?

있는 개인적, 집단적 내러티브를 통합하는 영화의 힘을 증명하는 증거가 됐다고 생각합니다. 이는 단순히 보존을 넘어 현대의 관객을 위해 이러한 자료에 새로운 생명과 해석을 불어넣고 그 과정에서 의미를 풍부하게 하는 것입니다. 이러한 2020년 프로젝트의 성공을 바탕으로, 2023년에 두 번째 <모노그래프> 시리즈가 제작됐습니다.

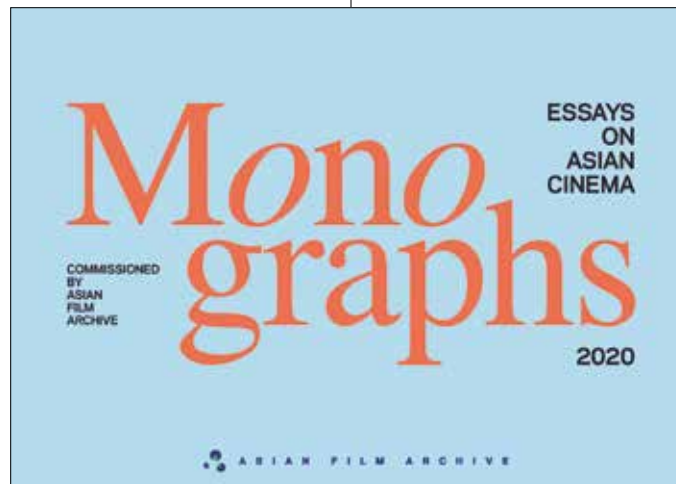
2020년의 <모노그래프>가 기억과 역사의 상호작용을 탐구했다면, 2023년 <모노그래프> 프로젝트의 단편들은 어떤 주제를 중점적으로 다루고 있나요?

<모노그래프 2023: 침전, 전환, 동요>(Monographs 2023: sinking, shifting, stirring)는 변화하는 생태 및 사회 정치적 지형에 대응해 기후와 환경에 대한 인간과 비인간적 관계를 재구성하려는 시도입니다. 지질학적 변화의 주기를 연상시키는 이 단편선은 환경에 대한 영화적 표현이 붕괴, 변형, 재탄생의 주기를 거치는 문화적, 맥락적 패러다임을 통해 어떻게 매개되는지 보여줍니다. 히말라야에 있는 빙하로 덮인 한 마을에 대한 명상에서부터 사변적인 환경 관련 픽션에 이르기까지, 이 비디오 에세이들은 개인적, 역사적, 문화적 의미의 다양한 지층이 어떻게 아시아의 다양한 풍경에 접목하는지 보여 줍니다.

‘침전’이라는 모티프로 묶인 작품들은 동시대의 브이로그, 비디오아트, 여행기, 무성 영화, 국가의 후원을 받은 작품 등 다양한 지형을 가로지르며 현재 환경 위기의 엄중함에 관해 고민합니다. 환경의 측면에서 ‘전환’이 관찰됨에 따라 이 모티프 아래 묶인 비디오 에세이들은 구름과 모래가 보여 주는 감각적 시각성부터 언더그라운드 시네마 네트워크, 철새 이동에 이르기까지 다양한 규모의 전환에 접근합니다. ‘동요’라는 모티프로 묶인 비디오 에세이들은 권력 체계 내에서 영토화 관행을 조사하는 정치적 관점을 살펴보고, 그 틈새에서 전복의 공간을 암시합니다.

<모노그래프 2023>은 설치, 전시 기획 작품입니다. 우선 비디오 에세이 작가와 문자를 표현 수단으로 활용하는 전통적 의미의 에세이 작가들이 비디오 에세이와 문자 에세이를 전시하고, 각각의 에세이에는 영감을 준 영화가 별개로 존재합니다. 관객들은 에세이 작가들에게 영감을 준 영화들을 관람하기 전에 비디오 에세이와 문자로 쓰인 에세이를 감상하고 읽어 볼 수 있습니다. 영화 프로그램 가운데 <섬>(엘리 허경란, 2015), <보이지 않는 잠자는

역사, 기억, 대중문화의 교차점에서 만들어지는 영화적 시간을 보여 주는 비디오 에세이 컴필레이션 프로젝트 <모노그래프 2020>의 포스터.



The poster for the video essay compilation project *Monographs 2020*, showcasing cinematic time at the intersection of history, memory, and popular culture.

In response to changing ecological and socio-political landscapes, *Monographs 2023: sinking, shifting, stirring* reimagines human and non-human relationships to the climate and environment. Evoking cycles of geological transformation, the anthology acknowledges how cinematic representations of the environment are mediated via cultural and contextual paradigms that move through cycles of dissolution, transformation, and rebirth. From meditations on a glacial Himalayan town to speculative eco-fictions, the essays unearth how various strata of personal, historical and cultural meanings are grafted onto the multitudinous landscapes of Asia.

The works under “sinking” traverse across the diverse terrain of contemporary vlogs, video art, travelogues, silent cinema and state sponsored productions, grappling with the weight of current environmental crises. As “shifting” in the environment is observed, the essays approach changes on different scales - from the sensorial visibility of clouds and sand, to the underground cinema networks, and migratory movements. Other essays under “stirring” lean towards a political lens in surveying territorialisation practices within systems of power, hinting at spaces of subversion within their fissures.

Monographs 2023 is presented as an installation exhibition where visitors can linger to watch the videos and read the essays before deciding to watch any of the films that inspired the essayists. Amongst the screened films is a Korean short film programme that includes the following: 보이지 않는 잠자는 여인, 뒤집힌 배 그리고 나비 (*Invisible Sleeping Woman, Capsized Boat, and Butterfly*, 2016) by Young Mee Roh; 레드필터가 철회됩니다 (*The Red Filter is Withdrawn*, 2021) by Minjung Kim; and Island (2015) by Ellie Kyungran Heo.

As intended for Monographs, we hope the series will generate new conversations and create imaginative possibilities for those encountering the works.

How does the Asian Film Archive make its avant-garde approach accessible to a broader audience, and are there any new curatorial projects in the pipeline?

The Asian Film Archive (AFA) is grounded in its mission to Save, Share, and Explore the Art of Asian Cinema. Our steadfast goal is to preserve Asian cinematic heritage, share the diverse gems we’ve preserved, and delve into the creative diversity of this art form. While these three cornerstones guide us, we remain open to experimentation and evolution, especially in responding to new generational perspectives. This awareness of our mission enables us to effectively communicate our purpose and aims to a wide range of audiences, from students to film researchers and enthusiasts.

여자, 뒤집힌 배 그리고 나비)(노영미, 2016), <레드필터가 철회됩니다>(김민정, 2021) 등 한국 단편 영화도 포함돼 있습니다.

<모노그래프>의 제작 의도대로, 이 시리즈가 작품을 접하는 관람객들 사이에 새로운 대화를 불러일으키고 상상력을 자극하는 계기가 되기를 바랍니다.

AFA의 필름 보존과 큐레이팅 방식은 <모노그래프> 단편선 연작에도 확인되듯, 아방가르드한 측면이 있습니다. 이러한 전위적인 접근이 더 많은 관객에게 다가갈 수 있는 방법은 무엇이 있을까요? 계획 중인 프로그램도 말씀해 주세요.

AFA의 기반이라면 아시아 영화의 예술을 보존·공유·탐구한다는 사명일 것입니다. 우리가 지켜 온 확고한 목표는 아시아 영화 유산을 보존하고, 보존된 다양한 보석 같은 작품을 공유하며, 이 예술 형식이 담을 수 있는 창의적 다양성을 탐구하는 것입니다. 이제 가지 초석이 우리의 활동 원칙이지만, 특히 새로운 세대의 관객에 대응하기 위해 실험과 진화에 열린 자세를 유지하고 있습니다. 이러한 사명 의식을 바탕으로 학생부터 영화 연구자, 애호가까지 다양한 청중에게 우리의 목적과 목표를 효과적으로 전달할 수 있다고 생각합니다.

더 많은 관객의 참여를 유도하기 위해 끊임없이 혁신하며 아방가르드한 접근 방식과 대중 관객 사이의 간극을 좁히려고 애쓰고 있습니다. 다양한 아카이브, 광범위한 범위, 시대와 조류의 흐름에 빨리 반응하는 프로그래밍을 통해 영화 애호가와 일반 대중 모두가 공감할 수 있는 아카이브 자료를 중심으로 대화를 이끌어 내는 것을 목표로 합니다. 이를 위해 접근성이 뛰어나면서도 생각을 자극하는 전시와 이벤트를 기획하고, 스토리텔링과 주제적 연관성에 중점을 두어 컬렉션을 역사적 기록에서 생생한 이야기로 전환하려 시도합니다.

앞으로 AFA는 영화 아카이빙과 큐레이션의 경계를 확장하는 여러 프로젝트를 계획하고 있습니다. 여기에는 다문화 전시회를 위한 국제 영화 아카이브와의 협업, 영화 접근성 향상을 위한 디지털화 프로젝트, 영화 유산에 대한 이해를 높이기 위한 교육 프로그램 등이 포함됩니다. 팬데믹으로 인해 협력적 파트너십의 중요성이 강조되는 가운데, 2024년에는 다양한 목표를 달성하기 위해 여러 기관과 협력할 수 있게 돼 기대가 큼니다. 저희 프로그래머들은 다른 예술 형식에서 영감을 얻고 있으며, 다른 크리에

문학, 설치미술, 영화 등 다양한 예술 양식의 병렬과 통합을 거치며 관객이 만들어 내는 또 다른 내러티브의 가능성, <모노그래프 2023>.



Monographs 2023, exploring audience-created narratives through the fusion of art forms like literature, installation art, and cinema.



To engage a broader audience, we continuously innovate, bridging the gap between our avant-garde approach and public interest. Our diverse archives, expansive scope, and agile programming aim to spark dialogues around archival materials that resonate with both film enthusiasts and the general public. This involves curating accessible yet thought-provoking exhibitions and events, focusing on storytelling and thematic relevance to transform our collections from historical records into vibrant narratives.

Looking ahead, AFA is planning several projects that expand film archiving and curation's boundaries. These include collaborations with international film archives for cross-cultural exhibitions, digitization projects for greater film accessibility, and educational programs to deepen film heritage understanding. The pandemic has emphasized the importance of collaborative partnerships, and in 2024, we're excited to work with various organizations to achieve diverse objectives. Our programmers are drawing inspiration from other art forms, and through collaborations with other creatives, we aim to grow new audiences and expand artistic opportunities. Stay tuned for more updates on these exciting programs at asianfilmarchive.org.

As Director of the Asian Film Archive and President of SouthEast Asia-Pacific AudioVisual Archives Association (SEAPAVAA), how do your dual roles influence the Archive's direction and impact your personal journey?

SEAPAVAA has been instrumental as a platform for networking, sharing knowledge, and discussing best practices among archivists in the Southeast Asia-Pacific region, and it has served as a training ground for many, including myself. In my dual roles

컬렉션 존에서의 〈모노그래프 2023〉 설치, 상영 모습.



Installation view of *Monographs 2023*. at the collection zone.

이터와의 협업을 통해 새로운 관객을 늘리고 예술적 기회를 확대하는 것을 목표로 하고 있습니다. 이 흥미진진한 프로그램에 대한 더 많은 소식을 asianfilmarchive.org에서 계속 지켜봐 주세요.

AFA의 디렉터이자 동남아시아-태평양시청각아카이브협회(SEAPAVAA)의 회장으로서 두 가지 역할을 겸임하는 것이 아카이브의 방향과 개인적인 여정에 어떤 영향을 미치고 있나요?

동남아시아-태평양 지역의 아카이브 전문가들이 네트워킹하고 지식을 공유하며 모범 사례를 논의하는 플랫폼으로서 SEAPAVAA는 중요한 역할을 해 왔으며, 저를 포함한 많은 사람들에게 교육의 장이 돼 왔습니다. 저는 SEAPAVAA와 AFA에서 두 가지 역할을 겸임하면서 업계와 비즈니스 경험을 활용해 두 조직의 운영과 방향성에 도움이 되도록 노력하고 있습니다. 각 기관에서 배울 점이 많지만, 이러한 교훈을 적절히 적용하려면 섬세한 균형이 필요합니다.

특히 각 역할의 고유한 경계, 에티켓, 관행을 준수하는데 있어 SEAPAVAA와 AFA의 수장을 맡는 것은 지속적인 학습 과정이었습니다. 한 맥락에서 적용되는 관행이 다른 맥락에서는 항상 적합하지 않을 수 있기 때문에 이러한 균형 잡힌 행동은 매우 중요합니다.

25년 전 시작된 '우연한 아키비스트'로서의 제 여정은 AFA와 SEAPAVAA에서의 경험에 의해 크게 형성됐습니다. 이러한 역할은 제 개인적인 성장에 크게 기여했으며, 긍정적인 변화에 영향을 미치고 건설적인 발전을 활성화하는 영광을 안겨 주었습니다. 이 여정은 AFA의 방향성에 영향을 미쳤을 뿐만 아니라 제 개인적, 직업적 삶을 풍요롭게 해 주었고, 아카이브 작업 분야에서 적응력, 지속적인 학습, 협력적 노력의 중요성을 일깨워 주었습니다.

캐런 첸

캐런 첸은 필름 리터러시와 보존에 관해 가르치면서 새로운 세대들에게 아시아 영화 유산을 소개하고 아카이빙의 중요성을 인식시키고 있다. 다양한 출판물에 글을 써 왔으며, 가장 최근에는 『기억 지키기: 아시아-태평양 지역의 영화와 아카이빙』(Keeping Memories: Cinema and Archiving in the Asia-Pacific, 2022)이라는 책에 공동저자로 참여했다. 그는 여러 위원회의 일원으로 활동하며 대학, 업계 네트워크, 그리고 학술회의에서 발표를 해 왔다. 그는 현재 동남아시아-태평양시청각아카이브협회(SEAPAVAA)의 회장으로 두 번째 임기를 수행하고 있으며, 싱가포르 영화위원회 자문위원회에서도 활동하고 있다. 그 이전에는 싱가포르 기록보관소, 국립예술위원회, 그리고 미국 뉴욕의 자연사박물관에서 일한 경력이 있다.



at SEAPAVAA and AFA, I leverage my industry and business experiences to benefit both organizations operationally and directionally. While there's much to learn from each institution, applying these lessons appropriately requires a delicate balance.

Being at the helm of both SEAPAVAA and AFA has been a continuous learning process, especially in observing the unique boundaries, etiquettes, and practices of each role. This balancing act is crucial to ensuring that the practices applicable in one context may not always be suitable in another. My journey as an 'accidental archivist,' which began over 25 years ago, has been significantly shaped by my experiences with AFA and SEAPAVAA. These roles have contributed enormously to my personal growth, offering me the honor of effecting positive change and activating constructive progress. This journey has not only impacted the direction of AFA but also enriched my personal and professional life, reminding me of the importance of adaptability, continuous learning, and the impact of collaborative efforts in the field of archival work.

Karen Chan

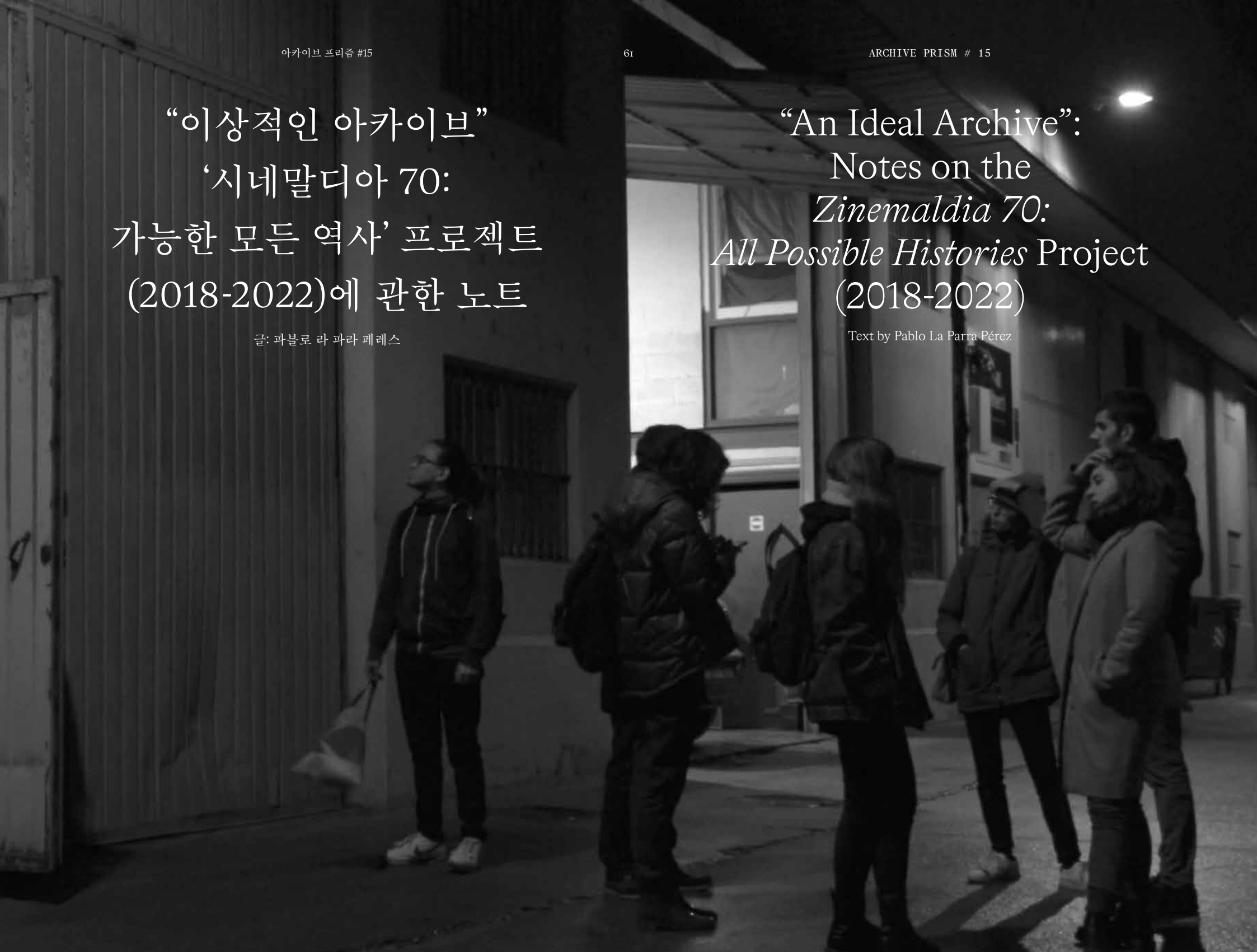
Karen Chan teaches about film literacy and preservation, exposing new generations to Asian cinema heritage and to appreciate the urgency of archiving. She contributes to different publications, most recently in *Keeping Memories: Cinema and Archiving in the Asia-Pacific* (2022). She presents at and sits on various committees in universities, industry networks, and conferences. Karen is in her second term as President of the Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association and is serving on the Singapore Film Commission advisory committee. She has previously worked at the National Archives of Singapore, National Arts Council, and the Natural History Museum in NYC, USA.

“이상적인 아카이브”
‘시네말디아 70:
가능한 모든 역사’ 프로젝트
(2018-2022)에 관한 노트

글: 파블로 라 파라 페레스

“An Ideal Archive”:
Notes on the
Zinemaldia 70:
All Possible Histories Project
(2018-2022)

Text by Pablo La Parra Pérez



“이상적인 아카이브” '시네말디아 70: 가능한 모든 역사' 프로젝트 (2018-2022)에 관한 노트

파블로 라 파라 페레스(엘리아스 케레헤타 시네 에스콜라¹)

1. 역주: 엘리아스 케레헤타 시네 에스콜라(Elías Querejeta Zine Eskola)는 스페인 바스크 지역의 기푸스코아(Gipuzkoa)시에 설립된 영화 보존, 큐레이팅 이론 개발, 실습, 실험 영화 제작 등을 목표로 만들어진 대학원 과정의 영화학교다. 학교 이름은 2013년에 타계한 스페인의 유명 영화 제작자 엘리아스 케레헤타를 기리기 위해 그의 이름을 따서 만들었다. 참고로 엘리아스 케레헤타는 〈별집의 정령〉, 〈남쪽〉, 〈까마귀 기르기〉 등 빅토르 에리세 감독의 영화를 제작한 것으로 널리 알려져 있다.

2. 역주: 시네말디아(zinemaldia)는 바스크어로 영화제를 뜻한다.

3. <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en>

4. Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 22.

2018년 산세바스티안국제영화제(SSIFF)와 영화학 대학원인 엘리아스 케레헤타 시네 에스콜라(EQZE)는 연구 및 아카이브 프로젝트 ‘시네말디아 70: 가능한 모든 역사’(Zinemaldia 70: All Possible Histories)를 시작했다. 이 프로젝트의 목표는 산세바스티안국제영화제가 70년의 역사를 거치며 쌓아 온 아카이브를 보존하고 연구하며, 일반 사용자가 그 아카이브를 쉽게 사용할 수 있도록 접근성을 높이는 것이었다.

1953년에 설립된 산세바스티안국제영화제는 영화, 정치, 사회 분야에서 일어난 주요 변혁을 반영하는 데 적극적으로 참여해 왔으며, 국제 영화제 커뮤니티에서 중요한 영화제로 명성을 쌓으며 오늘에 이르렀다. 그러나 시네말디아 70² 프로젝트가 입안되고, 시작하기 전까지 그동안 쌓아 온 풍부한 아카이브 유산을 보호하고 연구하기 위한 진지한 제도적 기획이 진행된 적은 없었다. 그러던 가운데 아카이브의 장기 보존을 보장하고, 디지털 포털 ‘아르티시보아’(Artxiboa)를 통해 온라인은 물론 오프라인에서 영화제의 자료 컬렉션에 접속할 수 있는 방법을 마련하는 등 영화제 70주년을 맞이한 2022년 산세바스티안국제영화제의 첫 아카이브 프로젝트가 설정한 목표를 달성했다.³ 이 기획은 산세바스티안국제영화제 사상 전례 없는 기획으로 새로운 작업 과정과 비평적 내러티브를 통합하는 성과를 남겼다. 이 글에서는 시네말디아 70 프로젝트의 도전 과제, 도구, 진행 과정을 간결하고 선별적인 노트 형식으로 소개하고, 그 프로젝트 진행 노트를 통해 아카이브 작업이 지닌 혁신적 잠재력이 무엇인지 비춰 보려 한다.

출발지

마레이커 더 팔크는 영화제에 관한 자신의 고전적인 저서에서 “광범위하고 잘 보존돼 있으며 접근이 용이한 영화제 아카이브”, 즉 영화제의 “이상적인 아카이브”를 찾는 것은 매우 어렵다고 말한다.⁴ 영화제 아카이브는 여러 곳에 분산돼 있거나, 기본적인 보존, 정리, 접근성 관련한 정책적 대책이 부족하거나, 보존할 가치가 없다고 판단해서 버려지거나, 기본적인 기준만 충족했다라면 피할 수 있었던 과실이나 사고로 인해 단순히 소실되는 경우가 많다. 우리 역시 SSIFF 관련한 ‘이상적인 아카이브’를 만들 수 있는 특별한 기회가 있다는 것을 확인하고서 시네말디아 70 프로젝트를 시작하기로 결정했다. 모든 아카이브 작업은 순기능이든 역기능이든 복잡한 자료 전달 사슬에 의존한다. 우리의

“An Ideal Archive”: Notes on the Zinemaldia 70: All Possible Histories Project (2018-2022)

Pablo La Parra Pérez (Elías Querejeta Zine Eskola)

1. <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en>

2. Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 22.

In 2018, the San Sebastian International Film Festival (SSIFF) and the graduate film school Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) launched the research and archive project *Zinemaldia 70: All Possible Histories*. Our goal was to preserve, research, and make accessible the festival's historical archive. Established in 1953, the SSIFF has been the reflection and an active player in major cinematographic, political, and social transformations, and it is widely considered a significant player in the international film festival circuit nowadays—and yet, until the establishment of *Zinemaldia 70*, no serious institutional initiative had been undertaken to protect and study its rich archival heritage.

In 2022, coinciding with the celebration of the festival's 70th anniversary, the project fulfilled its proposed goals: the long-term preservation of the archive is now guaranteed, and the collections are accessible in-person and online through the digital portal *Artxiboa*.¹ Also, the initiative has consolidated new work processes and critical narratives unprecedented in the SSIFF's history. In this essay, I present—necessarily in the form of succinct and selective notes—some of the challenges, tools, and processes of the *Zinemaldia 70 project*, underlining the transformative potential of archive work.

Points of Departure

As Marijke de Valck famously put it in her classic book on film festivals, finding “extensive, well-kept, and accessible festival archives”—what she terms “an ideal archive”—is rare.² Often, festival archives are dispersed in different locations, lack basic preservation, organization, and accessibility policies, or are simply lost, either because they were not deemed worthy of preservation or because of malpractice or accidents, often avoidable if basic standards were met. We decided to launch the *Zinemaldia 70* project because we realized we had the unique opportunity to create an ideal archive of the SSIFF. Any archival endeavor relies on a complex chain of material transmission, however virtuous or problematic. In our case, we could start our project thanks to the invisible work of generations of staff who, over the years, were sensible enough to keep a huge number of materials in a warehouse on the outskirts of San Sebastian. [1] [2] [3] [4]

Preliminary on-site inventories revealed that the archive was virtually intact: it included comprehensive materials from the festival's foundation in 1953 to the present.

경우, 산세바스티안 외곽의 창고에 엄청난 양의 자료를 보관해 온 여러 시대에 걸친 현명했던 직원들의 보이지 않는 노력 덕분에 이 프로젝트를 시작할 수 있었다. [1] [2] [3] [4]

예비 현장 조사 결과, 아카이브에는 1953년 영화제 시작부터 현재까지 포괄적인 자료들이 거의 온전한 상태로 보존돼 있는 것으로 확인됐다. 이 자료는 주로 종이 문서(빠진 자료 없이 완벽히 갖춰진 행정 및 언론 관련 자료 아카이브, 영화제 다이어리, 포스터 등), 사진 자료, 몇 벌의 필름 프린트들(주로 수상작의 상영용 프린트)로 구성돼 있었다.⁵ 영화 컬렉션의 소유권에 대한 문제는 프로젝트와 관련은 있지만 우선적인 것은 아니었다. 시네말디아 70 프로젝트에서 핵심적인 소장품이라고 생각했던 것은 풍부한 비필름 소장품(종이와 사진)이었고, 완벽하다 싶을 정도로 잘 보존된 소장품 덕분에 SSIFF 아카이브는 국제적인 의미를 지닌 컬렉션이 됐다. 다시 말해, 우리는 영화 문화의 아카이브를 만들어야 한다는 과제를 떠안게 됐던 것이다. 현대 영화 연구에서 가장 복잡한 이론적 전개를 펼치고 있는 이론가들이 옹호하는 “영화 없는 영화사”를 쓰기 위한 회귀하고, 특별하게 관련성 있는 자료의 아카이브가 세상에 나타나게 된 것이다.⁶ 그 의미는 이 글의 한계 너머로 훨씬 더 발전돼 마땅하다. 그것은 의심의 여지가 없는 것이지만, 이 글에서는 영화 아카이브의 계층 구조와 전략 계획에서 부수적인 위치를 차지하고는 하는 비영화 1차 자료가 지닌 결정적인 중요성을 입증해 보려 한다.

기관 간 협업

프로젝트의 도구와 방법론에 관한 몇 가지 노트를 선보이기 전에 시네말디아 70 프로젝트의 제도적 구조부터 설명해야 할 것이다. 2015년, SSIFF는 본래 담배공장이었던 타바칼레라(Tabakalera) 건물로 본부를 이전하고, 그 건물에 새로 입주한 다양한 문화 기관과 공존하며 국제적인 현대문화센터로 탈바꿈시켰다. [5] [6] 이 새로운 환경 속에서 입주한 문화 기관들은 전례 없는 발전을 경험했고, 2017년 탄생한 EQZE는 그 발전을 가장 잘 설명하는 사례일 것이다. 타바칼레라 내에 위치한 EQZE의 학술 및 연구 활동은 같은 건물에 위치한 기존의 전문 기관 세 곳과 연계된 세 가지 영역, 즉 큐레이티십(SSIFF와 연계), 아카이빙(바스크 필름 아카이브와 연계), 영화 제작(아티스트 레지던시, 상영, 정기 전시 프로그램으로 구성된 타바칼레라 문화 프로젝트와 연계)에 초점을 맞추고 있다. [7] [8]

3. For an overview of the characteristics and volume of each collection, see: <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/visit-and-use-the-archive/the-collection/>

4. Eric Smoodin, “As the Archive Turned: Writing Film Histories without Films,” *The Moving Image* 14, no. 2 (2014): 96–100.

These consisted mainly of paper documentation (exhaustive administrative and press archives, festival diaries, posters), photographic objects, and a small film collection (mainly exhibition prints of awarded films).³ The patrimonial interest of the film collection, although not irrelevant, was secondary. The SSIFF archive is a collection of international relevance thanks to the exceptional richness and completeness of non-film holdings (paper and photo), which were at the heart of the work undertaken in the *Zinemaldia 70* project. In other words, we faced the challenge of creating *an archive of film culture*: a rare, extraordinarily relevant resource for writing those “film histories without films” advocated by some of the most sophisticated developments in contemporary film studies.⁴ With this observation—which would undoubtedly deserve some further development beyond the limits of this essay—I want to vindicate the crucial importance of non-filmic primary sources, which often occupy a subsidiary position in the hierarchies and strategic plans of film archives.

Interinstitutional Collaboration

Before developing some notes on the tools and methodology of the project, it is essential to highlight the institutional architecture of *Zinemaldia 70*. In 2015, the SSIFF relocated its headquarters to the Tabakalera building, a former tobacco factory turned into an international center for contemporary culture in which the festival coexists with a constellation of different cultural institutions. [5] [6] This new environment allowed for unprecedented developments, best illustrated by the creation of EQZE in 2017. Also located in Tabakalera, EQZE’s academic and research activity focuses on three areas connected to three preexisting professional institutions also based in the building: curatorship (in connection with the SSIFF itself), archiving (with the Basque Film Archive), and filmmaking (with Tabakalera cultural project, which comprises regular programs of artist residencies, screenings, and exhibitions). [7] [8]

Zinemaldia 70, a joint initiative by SSIFF and EQZE, was the first major project planned by the school’s new Department of Research. Powerful as this unusual alliance was, we understood that the challenges of the project were beyond the capacities of a film festival and an academic and research center alone. Therefore, our primary goal was to build, not without difficulties, a solid, *interinstitutional federation of skills and resources*, making the most of Tabakalera’s unique environment.

5. 각 컬렉션의 특징과 분량에 대한 개요는 다음 페이지를 참고하라. <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/visit-and-use-the-archive/the-collection/>

6. Eric Smoodin, “As the Archive Turned: Writing Film Histories without Films,” *The Moving Image* 14, no. 2 (2014): 96–100.



1. '시네말디아 70' 프로젝트의 아카이브 정리 과정을 담은 단편 다큐멘터리 <우리는 몇 년도에 있는가?>(클라라 루스, 2021) 가운데 한 장면.
2-4. 산세바스티안 영화제 70년의 역사가 쌓아온 기록들.
5-6. 1913년부터 2003년까지 1990년 담배 공장으로서 사용되던 건물이 5년간의 개조를 거쳐 미디어연구소, 영화관, 전시장, 예술가를 위한 레지던스, 영화대학원 등 복합 현대문화센터로 탈바꿈했다.
7. '시네말디아 70' 프로젝트를 진행했던 영화대학원 엘리아스 케레헤타 시네 에스콜라(EQZE)의 전경.
8. EQZE의 강의 시간.

1. A still from the short documentary ¿Cuáles son nuestros años? (dir. Clara Rus, 2021), capturing the archival organization process of the 'Zinemaldia 70' project.
2-4. The accumulated records of the San Sebastian International Film Festival's 70-year history.
5-6. Tabakalera, a building that served as a tobacco factory from 1913 to 2003 underwent five years of renovation to transform into a contemporary cultural center housing a media research institute, cinemas, exhibition spaces, residences for artists, a film graduate school, and more.
7. The facade of the Elias Querejeta Film School (EQZE), which conducted the 'Zinemaldia 70' project.
8. A lecture session at EQZE.

시네말디아 70은 SSIFF와 EQZE의 공동 프로젝트로, EQZE의 신설 학과인 연구학과에서 기획한 첫 번째 주요 프로젝트였다. 이렇게 이루어진 이례적인 연합의 힘은 강력했지만, 우리는 영화제와 학술 및 연구 센터의 역량만으로 이 프로젝트의 과제를 해결할 수 없다는 것을 잘 알고 있었다. 따라서 우리는 여러 기관이 한데 입주해 있는 타바칼레라의 독특한 환경을 최대한 활용해 기관 간 연합을 이루고, 그 사이에서 기술과 자원을 최대한 활용하는 것을 주요 목표로 삼았다.

첫 번째 협정은 바스크 필름 아카이브와 체결했고, 자료가 보관돼 있는 건물에 있는 모든 자료를 보존하는 것이 그 협정의 내용이었다. 컬렉션의 온전함과 분산 방지를 보장하는 것은 아카이브 기준에서만뿐만 아니라 상징적인 이유로도 가장 중요했는데, SSIFF가 산세바스티안 시민들에게 차지하는 상징적인 위상을 고려할 때 컬렉션을 다른 곳으로 이전하는 것은 불가능했다. 두 번째 협정은 타바칼레라의 창작 도서관이자 기술 및 디지털 문화 연구소인 미디어랩과 맺어졌다. 미디어랩의 아키비스트들은 SSIFF의 웹 및 디지털 프로젝트 부서와 협력해 아카이브의 분류 체계, 자료 설명 방식, 접근성 전략을 개발하기 위해 함께 일했다. 마지막으로 바스크 지역에서 가장 큰 규모의 사진 컬렉션을 보유하고 있으며 SSIFF와 관련된 수천 장의 자료를 소장하고 있는 민간 기관인 쿠틀사(Kutxa)재단이 이 프로젝트에 참여했다. 이 제휴를 통해 각 기관이 소장하고 있는 사진에 관한 지식과 자원을 교환할 수 있었고, 그 결과 두 기관의 컬렉션을 아트시보아 포털에서 공동으로 발표할 수 있었다.⁷ 또한 이 프로젝트는 스페인 국립 복권의 후원을 받았다. 내가 이렇게 기관 사이의 결합을 언급하는 것은 아카이브 및 문화 관련 프로젝트가 전통적인 방식으로 자금을 유치하고 안정성을 확보하는 데 점점 더 어려움을 겪고 있는 지금, 기존의 제도와 규율의 경계를 넘어 서로 다른 기관들 간의 새로운 동맹을 상상해야 한다고 생각하기 때문이다.

아카이브 작업

시네말디아 70 프로젝트의 주요 관심사 중 하나이자 가장 뛰어난 성과라면 아카이브 작업과 컬렉션에 관한 비판적 연구를 분리하지 않았다는 것이다. 적어도 지난 20여 년 동안 많은 학자가 실무와 이론 사이의 엄격한 분리, 즉, ‘아카이브적 양극성’에 관한 위험을

The first agreement we reached was with the Basque Film Archive to preserve all the materials in their archival facilities, which are also located in the building. Guaranteeing the integrity and non-dispersion of the collection was of utmost importance not only for archival criteria but also for symbolical reasons—given the SSIFF’s iconic stature to San Sebastian citizens, relocating the collection elsewhere was out of the question. Second, we reached an agreement with Medialab, Tabakalera’s creation library and technology and digital culture lab. Medialab’s archivists worked with us to develop the archive’s classification scheme, description protocols, and accessibility strategy in collaboration with the SSIFF’s Department of Web and Digital Projects. Finally, Kutxa Foundation, a private institution that owns the largest photographic collection in the Basque Country, including thousands of materials related to the SSIFF, joined the project. This alliance allowed us to exchange knowledge and resources on our respective photographic holdings, leading to the joint presentation of both collections in the *Artxiboa* portal.⁵ Additionally, the project attracted sponsorship from the Spanish National Lottery. I point at this interinstitutional cluster to underline how—in a moment in which archive and cultural projects face increasing difficulties in attracting funding and stability through traditional means—we must imagine new alliances between heterogeneous actors well beyond established institutional and disciplinary boundaries.

Archive work

One of the main concerns of the *Zinemaldia 70* project—and, given the results, arguably one of its most outstanding achievements—was not to separate archive work from critical research on the collection. Although for at least two decades, significant contributions have warned of the risks of perpetuating strict separations between practice and theory as “archival polarities,”⁶ a problematic division of labor segregating “technical” work from “intellectual” or “artistic” elaborations persists in many archival projects and discourses.

Archive work was carried out by a team of restorer-conservators formed by Anna Ferrer Homs, Andrea Sánchez, and Lorena Soria, all alumni of the Film Preservation Studies program at EQZE. The materials were damaged by the atmospheric conditions of the warehouse (high humidity resulted in abundant fungal infections, among other problems) and physical storage (overcrowded boxes

5. <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/digital-collections/photographs/photographs-results/>

6. Joan M. Schwartz and Terry Cook, “Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance,” *Archival Science* 2 (2002): 181.

7. <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/digital-collections/photographs/photographs-results/>

경고해 왔지만,⁸ 여전히 많은 아카이브 프로젝트와 담론에서
'기술적' 작업과 '지적' 또는 '예술적' 정교함을 분리해서 생각하는
분업의 문제가 지속되고 있다.

아카이브 작업은 EQZE의 필름 보존 연구 프로그램
졸업생인 아나 페레르 움스, 안드레아 산체스, 로레나 소리아로
구성된 복원 및 보존 전문가 팀이 맡았다. 자료들은 창고의
대기 조건(높은 습도로 인한 곰팡이 감염 등 여러 가지 문제)과
보관상자의 물리적 문제(산성도가 높고 과밀하게 내용물이 들어가
있는 상자, 대량 존재하는 녹슨 금속 부속, 사진에 묻어 있는 접착제
등)로 인해 손상돼 있었다. 복원, 보존 팀은 수천 장의 종이 문서,
사진, 포스터를 세척하고, 안정화시키고, 수선했다. 그렇게 접근이
불가능하고 사용할 수 없던 대량의 자료가 분류, 분석, 디지털
변환 되어 오래 보관할 수 있는 문서 컬렉션으로 전환했다. 우리는
곧 이 복원 팀이 보존에 대해 자신들이 가지고 있는 전문 지식
외에도, 전체 아카이브를 말 그대로 하나씩 넘겨 가면서 확인하는
과정에서 컬렉션에 대한 정교하고 포괄적인 질적 지식을 축적해
가고 있다는 사실을 깨달았다. 이러한 이유로 우리는 이 복원
팀에 사진 컬렉션과 같은 중요한 섹션의 카탈로그 작업을 맡겼다.
문서화 작업에는 다양한 연구 전략(2차 자료 활용부터 예전에
근무했던 영화제 관계자의 증언까지)이 필요했지만, 프로젝트의
비판적 정신에 부합하는 (예를 들어, 성평등적 용어의 사용과
고안을 포함하는) 목록 설명 방식의 정의도 필요했다. 따라서
목록 작성 작업은 기술적이고 중립적인 작업이라기보다는 특정
실무 공동체와 아카이브 작업에서 축적된 지식을 활용해야 하는
비판적이고 집단적인 노동이 됐다.

디지털 카탈로그 도구 자체의 개발에 대해 간략히
언급하는 것도 의미가 있을 것이다. 영화제 자체적으로 전문적인
아카이브 업무를 수행한 적은 없었기 때문에 이 작업은 처음부터
다시 시작해야 했다. 기존 도구와 자원에 대한 비판적 분석은 물론
중요했다. 그리고 미디어랩의 다큐멘터리 전문가와 SSIFF의 웹
전문가이자 디지털 프로젝트를 담당하는 블랑카 마린이 이끄는
팀 간의 협업이 매우 중요했다. 지난 10년 동안, 시네말디아 70
프로젝트가 시작되기 훨씬 전부터, 마린의 팀은 방대한 양의
정보를 관리하고, SSIFF의 주요 웹사이트에 표시되는 내용을
관리하며, 매일의 업무 과정(영화의 등록, 선택, 관리부터 영화제
기간 동안 다양한 장소에서의 사진작가 배치에 이르기까지)에

with high acidity levels, massive presence of rusting metal
elements, photographic albums with adhesives, etc.). The team
cleaned, stabilized, repaired, and installed thousands of paper
documents, photographs, and posters, turning an inaccessible
and unusable mass of materials into a long-lasting collection
of documents ready to be cataloged, analyzed, and digitized.
We soon realized that, in addition to their expertise in
preservation, these technicians, through whose hands literally
the entire archive was passing item by item, were accumulating
a sophisticated (and comprehensive) qualitative knowledge
of the collection. For this reason, we entrusted them with the
cataloguing of important sections, such as the photographic
collection. Documentation tasks involved different research
strategies (from the use of secondary sources to the testimony
of senior members of the festival staff), but also the definition
of protocols aligned with the critical spirit of the project (for
example, to develop a non-sexist cataloging language). Rather
than a technical, allegedly neutral task, cataloging thus emerged
as a critical, collective labor involving a specific community
of practice and the accumulated knowledge that archive work
generated.

Even briefly, mentioning the development of the
digital cataloging tools themselves is relevant. This task had
to be undertaken from scratch since the festival had not
previously assumed professional archive duties. The critical
analysis of preexisting tools and resources was crucial, as
well as the collaboration between Medialab's documentalists
and the team led by Blanca Marín, the SSIFF's web specialist
and responsible for digital projects. Over the last decade, well
before the *Zinemaldia 70* project started, Marín's team created
a powerful database to manage a vast amount of information,
administrate the contents displayed on the SSIFF's main
website, and develop applications used in everyday work
processes (from the inscription, selection, and control of
films to the distribution of photographers in different venues
during the festival event). We saw an enormous potential
in these digital tools for our archive project. For instance,
all the digital materials the festival generated yearly (press
conference recordings, photographs, daily newspapers, and
so on) were documented and stored on the database, although
using disparate and inconsistent criteria. We thus worked
to adapt this platform to archival standards and needs. We
have not used third-party cataloging software to describe
archive collections, but a native tool rooted in the database.

사용되는 애플리케이션을 개발하기 위해 강력한 데이터베이스를 구축했다.

우리는 아카이브 프로젝트에서 이러한 디지털 도구가 엄청난 잠재력을 발휘하리라 생각했다. 예를 들어, 영화제에서 매해 생성되는 디지털 자료(기자회견 녹음, 사진, 일간지 등)는 전부 일관성 없는 기준을 사용해 문서화되고, 데이터베이스에 저장돼 있었다. 따라서 우리는 이 플랫폼을 아카이브 표준(ISAD-G)과 요구 사항에 맞춰 조정할 수 있도록 노력했다. 아카이브 컬렉션을 설명하는 데 외부에서 만든 카탈로그 소프트웨어를 사용하지 않고 데이터베이스에 뿌리를 둔 기본 도구를 사용했다. 또한 영화제 데이터 전체를 동일한 데이터베이스에 집중함으로써, 서로 다른 자료들 사이에서 복잡하게 연결된 모습과 그 모습을 웹 시각화를 통해 볼 수 있게 됐다. 이러한 작업은 다양한 컬렉션에 걸쳐 기술자(descriptors)를 적용하는 것과 함께 이루어지고 있다.

예를 들어 칸영화제가 시네마테크 프랑세즈에 아카이브 기능을 위임한 것과 달리, SSIFF 영화제가 아카이브 관리를 기관 업무의 일부로 포함시켰다는 사실은 함축하고 있는 개념적 의미의 범위가 매우 넓다. 영화제는 일반적으로 급진적이고 절대적인 현재 시제라는 독특한 시간성 속에서 작동한다. 영화제는 매해 바쁜 연례 의식으로 탄생하고 소멸하는 행사인 것이다. 반대로 아카이브는 차분한 템포, 시간 속에서 지속되는 과정의 계획, 과거를 돌보는 것이 현재에 결과를 가져오는 행동이라는 신념에 기반한다. SSIFF가 시네말디아 70의 원칙으로 이러한 구조를 채택한 것은 시네말디아 70의 주요 유산 중 하나다. 이 프로젝트의 중요한 연구 구성 요소를 탐구하며 이를 자세히 살펴보도록 하자.

무지의 종말

영화제 연구라는 새로운 분야의 등장, 혹은 ‘꽃을 피우고 있는 분야’의 출현은 분석에 있어 완전히 새로운 방법론적 도구를 제공했을 뿐만 아니라, 전통적인 영화제가 가진 한계와 무비판적인 특성을 드러냈다. 전통적인 영화제 스스로가 자신의 역사를 설명하는 데 있어서의 한계와 무비판적 특성은 미디어 보도나 공식 출판물의 형태로 나타났으며, 그 내용도 화려함이나 스캔들과 같이 사소한 측면에 초점을 맞춘 연대기부터 영화제 몇 주년을 기념하는 화보집에 가까운 기념 도서 발간에 이르기까지 걸쳐 있다. 전통을 이런 식으로 묶어 두면, 과거와의 관계를 현대적 관심사로부터 분리시킨 채,

This grants full autonomy to design and improve it, adapting international standards (ISAD-G) to ongoing necessities detected by the cataloging teams. Also, by centralizing all the festival's data in the same database, complex connections and web visualizations between disparate materials can emerge, as is already happening with the ongoing implementation of descriptors across collections.

The fact that the SSIFF has incorporated the care of an archive as part of its institutional duties (unlike, for example, Cannes, which delegated its archival functions to Cinémathèque Française) has far-reaching conceptual implications. Film festivals typically operate in a peculiar temporality, a radical and absolute present tense: the festival is an event that is born and dies yearly as a hectic annual ritual. On the contrary, an archive implies a pensive tempo, the planning of processes sustained in time, and the conviction that taking care of the past is a gesture with consequences in the present. The adoption of these principles by the SSIFF is one of the main legacies of Zinemaldia 70, one that I would like to delve into by exploring the critical research component of the project.

The End of Innocence

The emergence of the “burgeoning field” of film festival studies⁷ not only made available a whole new set of methodological tools of analysis but also revealed the limitations and uncritical nature of traditional festival genres, either in the form of media coverage or official publications—from chronicles focusing on trivial aspects of glamour and scandals to anniversary coffee-table books. The result of these traditions is an *uncritical memory* that can only establish a relationship with the past in terms of nostalgia, detached from contemporary concerns. The decision to constitute an archive, however, necessarily entails a different, critical spirit. To recall an observation by Stuart Hall that guided our work from the beginning, “the moment of the archive represents the end of a certain kind of creative innocence, and the beginning of a new state of self-consciousness, of self-reflexivity.”⁸ In other words, by activating an archive project, our goal was not to perpetuate traditional, uncritical representations of the SSIFF but to encourage critical approaches and to shed light on lesser-known aspects of its history.

This brings me to the concept of “living archive,” a term that has become a cornerstone of many recent projects,

9. Marijke de Valck and Skadi Loist, “Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field,” in *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, ed. Dina Iordanova and Ragan Rhyne (St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009), 179–215.

7. Marijke de Valck and Skadi Loist, “Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field,” in *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, ed. Dina Iordanova and Ragan Rhyne (St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009), 179–215.

8. Stuart Hall, “Constituting an Archive,” *Third Text* 15, no. 54 (2001): 92.

향수의 측면에서만 설정하게 된다. 그래서 결국 무비판적인 기억으로 남겨진다. 그러나 아카이브를 구성하기로 한 결정에는 반드시 다른 비판적 정신이 수반돼야 한다. “아카이브의 순간은 어떤 종류의 창조적 무지가 종말을 맞이하고, 새로운 자의식의 상태가 도착하는 것을, 즉 자기반성의 시작을 의미한다”는 스튜어트 홀의 관찰을 다시 한번 상기해 보자.¹⁰ 다시 말해, 아카이브 프로젝트를 활성화함으로써 우리는 전통적이고 무비판적인 채 남아 있는 SSIFF의 재현을 영속화하는 것이 아니라 비판적 접근을 장려하고 덜 알려진 역사의 측면을 조명하자는 목표를 세웠던 것이다.

이러한 생각에 이르고 나서 우리가 이끌었던 개념은 “리빙 아카이브”(living archive)였다. 이 용어는 최근 많은 프로젝트의 주춧돌 같은 개념이 되고 있고, 시네말디아 70도 (베를린의 아르제날이 추진했던 것과 같은) 그러한 프로젝트에서 영감을 얻었다.¹¹ 앞서 언급했듯이 아카이브 작업(과거)과 영화 큐레이팅(현재) 및 영화 제작(미래)을 결합하고자 ‘영화의 세 가지 시제의 학교’라고도 불리는 우리의 영화학 학교 EQZE와 공동 기획한 프로젝트에서 “리빙 아카이브”라는 개념은 아카이브와 현재 사이의 비판적 대화를 열기 위한 학제 간 전략을 통해 구체화됐다.

프로젝트가 진행되는 동안 EQZE의 대학원생들이 매해 나의 지휘 아래 연구팀에 합류했다. 학생들이 EQZE에 오기까지 밟아 온 다양한 경로와 배경은 아카이브에 대한 혁신적인 접근 방식을 개발하는 데 도움이 됐고, 진행 중인 아카이브 프로젝트 작업과 관련해서 서로 생각을 나누고 유익한 의견을 교환했다. 2018년부터 2022년 사이에 네 가지 연구 초점이 설정되고 개발됐다. 1970년대 후반 스페인 민주화 전환기 동안의 SSIFF의 민주화, 프랑코 독재 시절, 영화제 초기 몇십 년 동안의 영화 검열 작동 방식, 시각 아카이브에 대한 페미니즘적 재해석, 그리고 1983년부터 1985년 사이 기관에서 주최한 실험적 비디오 축제에 관한 연구 등이 그 네 가지 주제였다.

위에서 언급했듯이, 중요한 연구는 필연적으로 기술적 결정과 교차할 수밖에 없다. 아카이브의 방대한 양으로 인해 모든 소장 자료를 디지털화하는 것은 예산적으로나 기술적으로 불가능하다고 가정하고 큐레이팅 작업의 기준을 정해야 했다. 사진 컬렉션에만 집중하기 위해 두 가지 주요 기준을 설정했다. 한편으로는 (예를 들어 포토카(Fotocar)의 소장품처럼) 네거티브 필름이 파손된 것으로 알려진, 지역의 사진 스튜디오의 자료를

9. Madeleine Bernstorff, Stefanie Schulte Strathaus, and Ulrich Ziemons, eds., *Living archive: archive work as a contemporary artistic and curatorial practice* (Berlin: b_books, 2013).

10. Stuart Hall, “Constituting an Archive,” *Third Text* 15, no. 54 (2001): 92.

11. Madeleine Bernstorff, Stefanie Schulte Strathaus, and Ulrich Ziemons, eds., *Living archive: archive work as a contemporary artistic and curatorial practice* (Berlin: b_books, 2013).

some of which inspired *Zinemaldia 70*, such as those promoted by Arsenal Berlin.⁹ In our case, as a project co-organized with EQZE—also known as “the school of the three tenses of cinema,” one that intertwines archive work with film curating and filmmaking, as mentioned above—the notion of the living archive was articulated through interdisciplinary strategies to open critical dialogues with the present.

For the project’s duration, a group of graduate students from EQZE joined a research team under my direction every year. Their different trajectories and backgrounds contributed to developing innovative approaches to the archive, always in a dialectical and fruitful exchange with ongoing archive work. Four research foci were established and developed between 2018 and 2022: the democratization of the SSIFF in the years of the Spanish democratic transition in the late Seventies, the functioning of film censorship at the festival during the first decades of the festival’s history under Franco’s dictatorship, a feminist re-reading of the visual archive, and the experimental Video Festival that hosted the institution between 1983 and 1985.

As stated above, critical research inevitably intersected with technical decisions. A clear example is the challenge posed by the selection of materials to be digitized: assuming that, due to the gigantic volume of the archive, the digitization of all holdings was budgetarily and technically impossible, the project had to adopt curatorial criteria. To just focus on the photographic collection, we established two main criteria. On the one hand, we prioritized materials from local photographic studios (such as Fotocar) that we knew had destroyed their negatives: we, therefore, inferred that the objects preserved in our archive, mostly positive paper copies, might potentially be unique images and granted them high priority for digital restoration. On the other hand, our research teams undertook several campaigns to review the photographic collection object by object to define content-based, critical criteria for digitization. This in-depth examination allowed us to conclude that the traditional visual history of SSIFF (reproduced in countless media, exhibitions, and anniversary books) was limited to a minimal repertoire of images—great filmmakers at iconic locations in the city, stars on the red carpet, and exclusive parties with big names. This narrow imagery obscured the diversity of people and stories the archive preserved. Thus, our selection, digitization, and publicity strategies prioritized images that deviated from the dominant

우선적으로 고려했다. 따라서 아카이브에 보존된 대상 그대로가, 대부분 포지티브 인화된 사진이 사실상 유일하게 남은 이미지일 것이라고 가정하고 디지털 복원의 우선순위를 높게 부여했다. 다른 한편으로, 연구팀은 디지털 변환을 위한 콘텐츠 기반의 중요한 기준을 정하기 위해 사진 컬렉션을 하나씩 검토하는 작업을 여러 차례 진행했다. 이러한 심층조사를 통해 SSIFF의 (수많은 미디어, 전시회, 기념 서적에서 나타났던) 전통적인 시각적 역사가 도시의 상징적인 장소에서 유명 영화 제작자, 레드 카펫 위의 스타, 유명 인사가 참석하는 비공개 파티 사진 등 아주 좁은 이미지 레퍼토리로 제한됐다는 결론을 내릴 수 있었다. 이렇게 좁은 이미지 범위는 아카이브가 보존한 다양한 사람들과 이야기들을 가려 버렸다. 따라서 우리가 선택한 디지털 변환 및 홍보 전략은 지배적인 역사에서 벗어난 이미지에 우선순위를 두게 됐다. 우리는 영화제의 주역들의 “영화-지리학”을 지배적인 유럽-미국 축을 넘어 확장했으며, LGTBQ+ 예술가들의 존재와 활동을 강조하고, 공식 경쟁 부문 상영작 가운데 경쟁한 최초의 여성 영화감독들, 축제에 참여한 다양한 전문직 여성들(기자, 각본가, 프로듀서 등)을 기리며, 그리고 우리가 (보통 영화제에서 크게 가시적이지 않고 여성화된 노동을 제공하는) 영화제의 “돌봄 노동”이라고 부를 수 있는 존재에 대한 비판적인 페미니즘 시선을 채택했다.

EQZE가 추진하는 학제적이고 확장된 연구 개념에 따라 연구한 결과물은 학술 출판,¹² 학술회의 발표,¹³ 전시회,¹⁴ 영화¹⁵ 및 공공 프로그램 등 다양한 형식으로 발표됐다. 특히 후자는 주목할 만하다. 매해 조직되는 이 프로그램에서 우리 연구팀과 초청된 예술가와 연구자들이 연구 관련 사항을 논의하고 각자가 구조, 복원한 문서들을 발표했다. [9] 청중들이 이 프로그램에 보인 따뜻한 반응은 아카이빙과 기억의 작업이 전문가 위주의 난해한 논의 과정이 아니라 현재의 사회 활성화를 위한 공간이기도 하다는 것을 보여 주었다. 예를 들어, 2019년에 우리는 1978년에 발표된 선구적인 페미니스트 영화 시리즈에 참여했던 세 명을 초청해 강연을 부탁했다. 그 세 명은 영화감독 비비언 오스트로프스키, 세실리아 바르톨로메, 그리고 활동가 아나 우레타였는데, 이들이 연사로 나선 영화관은 40년 전에 함께 그 영화를 만들었던 모든 페미니스트 활동가들의 만남의 장소가 됐다. 영화관이 사회적 연대와 축하의 공간으로 변모한 순간이었다. [10]

histories: we expanded the “cine-geography” of the festival’s protagonists beyond the dominant Euro-American axis, highlighted the presence and activism of LGTBQ+ artists, and adopted a critical feminist gaze to honor the first women filmmakers competing in the Official Selection, the diversity of professional women who participated in the festival (journalists, screenwriters, producers), and what we could call the festival’s “care jobs” (the often invisible, and feminized, work of hostesses, maids, and stewards).

In line with the interdisciplinary and expanded conception of research promoted by EQZE, the dissemination of research results adopted different formats, including academic publications,¹⁰ conference presentations,¹¹ exhibitions,¹² films,¹³ and public programs. The latter are particularly noteworthy. In the programs organized yearly, our own research teams and invited artists and researchers discussed research concerns and presented rescued documents. [9] The warm reception that audiences gave to these programs demonstrated that the work of archiving and memory is not an obscure task for specialists but a space for social activation in the present. For example, when, in 2019, we invited three speakers who participated in a pioneering feminist film series in 1978—filmmakers Vivian Ostrovsky and Cecilia Bartolomé and activist Ana Ureta—the public program became a meeting point for all the feminist militants who had participated in the organization of that event four decades before, turning the film theater into a space of sociability and celebration. [10]

Archive-based, critical research in the *Zinemaldia 70* project has made it possible to problematize some clichés of what I previously called “uncritical memories”—the SSIFF has not been an exception to this tradition. One of the major concerns of our archive project has been the accountability for a past linked to the Franco dictatorship. In contrast to the “myth of origin” that explains the festival foundation solely as the initiative of a group of local entrepreneurs, our research evidenced that its inception was the result of a much more complex process, in which the international geopolitical scenario of the Cold War intermingled with the need of Franco’s dictatorship to have an “international showcase” to whiten its image abroad. Something similar happened with the (rarely discussed) problem of Francoist censorship in the festival. Classic narratives looked away by simply stating that the festival was always a space of “liberalization.” Archive

12. Pablo La Parra-Pérez, “El festival fuera del palacio. Una aproximación al ‘68 tardío’ del Festival de San Sebastián,” in *Una cultura cinematográfica en transición. España, 1970-1986*, ed. Fernando Ramos Arenas (Valencia: Tirant Humanidades, 2021), 361–89.

13. Pablo La Parra-Pérez, “Out of the Box: Notes on the Archive and Research Project ‘Zinemaldia 70: All Possible Histories’ (2018-2022)” (2022 NECS Conference: Epistemic Media: Atlas, Archive, Network, Bucharest, 2022).

14. 예컨대, 2020년 파블라 라 파라 페레스가 바스크 동시대 예술 박물관에서 큐레이팅한 전시 ‘축제는 24회를 맞이했습니다: 마음에 들지 않습니다’를 참고하라. <https://www.artium.eus/en/exhibitions/item/61110-the-festival-has-had-24-editions-we-don-t-like-it>

15. See the short film *Our Years* (2021) directed by Clara Rus, which portrays the encounter between the archive and the first student research team she was part of: <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/research/our-years/>

10. Pablo La Parra-Pérez, “El festival fuera del palacio. Una aproximación al ‘68 tardío’ del Festival de San Sebastián,” in *Una cultura cinematográfica en transición. España, 1970-1986*, ed. Fernando Ramos Arenas (Valencia: Tirant Humanidades, 2021), 361–89.

11. Pablo La Parra-Pérez, “Out of the Box: Notes on the Archive and Research Project ‘Zinemaldia 70: All Possible Histories’ (2018-2022)” (2022 NECS Conference: Epistemic Media: Atlas, Archive, Network, Bucharest, 2022).

12. See, for instance, the exhibition “The Festival Has Had 24 Editions: We Don’t Like It” curated by Pablo La Parra-Pérez in Artium, Museum of Contemporary Art of the Basque Country in 2020: <https://www.artium.eus/en/exhibitions/item/61110-the-festival-has-had-24-editions-we-don-t-like-it>

13. See the short film *Our Years* (2021) directed by Clara Rus, which portrays the encounter between the archive and the first student research team she was part of: <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/research/our-years/>



2022년 70회 산세바스티안국제영화제에서 열린 '시네말디아 70: 가능한 모든 역사' 프로젝트의 발표회.

The presentation of the 'Zinemaldia 70: All Possible Histories' project at the 70th San Sebastian Film Festival in 2022.



2019년 67회 산세바스티안국제영화제에서 열린 라운드테이블 '리빙 아카이브: 1978년 여성 제작 영화의 순환'. 세실리아 바르톨로메(영화 제작자), 비비언 오스트로프스키(영화 제작 및 배급, 시네팜므 인터내셔널 공동설립자), 아나 우레타(도노스티아 여성의회 멤버) 등이 참여했다.

The 67th San Sebastian International Film Festival roundtable in 2019, "Living Archive: on the 1978 Cycle of Cinema Made by Women," featuring Cecilia Bartolomé (filmmaker), Vivian Ostrovsky (filmmaker and distributor, co-founder of Ciné-Femmes International), and Ana Ureta (member of the Donostia Women's Assembly).

시네말디아 70 프로젝트를 통해 수행했던 것은 아카이브에 기반한 비판적 연구였다. 이 연구 덕분에 나는 내가 이전에 ‘무비판적 기억’(uncritical memories)이라고 불렀던 클리셰에 관련한 문제를 제기할 수 있게 됐고, SSIFF도 이러한 클리셰의 전통에서 예외는 아니었다. 이 아카이브 프로젝트의 주요 관심사 중 하나는 프랑코 독재와 관련된 과거에 대한 책임 문제였다. SSIFF 영화제의 설립을 지역 기업가들의 주도에 의한 것이라고만 설명하는 ‘기원의 신화’가 널리 퍼져 있다. 하지만 우리가 아카이브를 통해 연구한 바로는 냉전이라는 국제 지정학적 시나리오와 프랑코 독재정권이 해외에서의 독재 이미지를 희석시키기 위해 활용했던 것이 SSIFF였음이 드러났다. 프랑코 정권은 ‘국제적인 쇼케이스’를 필요로 했던 것이고, 그러한 복잡한 과정의 결과로 SSIFF가 성립했음이 입증됐다. 영화제에서 (거의 논의되지 않은) 프랑코 검열 문제도 비슷한 흐름으로 결론이 났다. 기존의 서사는 단순히 영화제가 항상 “자유화”의 공간이었다고 말하며 이 문제를 외면했다. 하지만 아카이브 조사에 따르면 상황이 그렇게 간단하지 않았다. 정권의 전략적 홍보 공간이었던 산세바스티안에서는 스페인의 다른 지역에서는 상업 상영관에서 보기 힘든 (혹은 불가능한) 국제 영화를 접할 수 있었다. 그러나 이러한 ‘통제된 자유화’는 가혹한 검열 관행과 공존했는데, 영화제는 표준 국가 검열을 준수했을 뿐만 아니라 종종 공식 검열보다 더 엄격한 자체적인 억압 메커니즘을 개발하기도 했던 것이다.

아카이브에 기반한 비판적 접근 방식은 SSIFF 역사 가운데, (민주적 기억과 제도적 책임의 기본적 실천이라고 생각하는) 이러한 어두운 측면을 조명하는 데 도움이 됐을 뿐만 아니라, 영화제의 일부 현대적 특징과 관심사에 역사적 깊이를 부여하는 데도 기여했다. 예를 들어, 우리의 아카이브 프로젝트는 현재 SSIFF가 성별 평등을 촉진하기 위해 기울이는 노력을 영화제 역사에 남겨진 선구적인 기획과 연결했다. 1978년에 산세바스티안의 페미니스트들에 의해 조직되고 SSIFF에서 주최된 여성 영화 시리즈와 같은 프로젝트가 그 예인 것이다.¹⁶ 또한 산세바스티안 시민들과의 강한 정서적 유대감, 해마다 지역 관객들로 극장을 가득 채우는 관객 친화적인 접근 방식 등 영화제의 현대적 정체성 중 일부가 1970년대 후반 엘리트주의 전통을 깨기 위해 발전시킨 기존의 민주적 요구와 공간적 실험의 결과라는 점을 기록하기 위해서도 노력했다.¹⁷

research showed that things were not that simple. As a strategic space of visibility for the regime, in San Sebastian, one could access international films that were hard (or impossible) to see on commercial screens elsewhere in Spain. However, such a “controlled liberalization” coexisted with harsh censorship practices: the festival not only complied with standard state censorship but also developed repressive mechanisms of its own, often stricter than the official ones.

Our archive-based, critical approach served not only to shed light on these somber aspects of the festival’s history (that we saw as a basic exercise in democratic memory and institutional accountability) but also to give historical depth to some of its contemporary features and concerns. For example, our project connected the SSIFF’s efforts in the present to promote gender equality with pioneering initiatives in the festival’s history, such as the aforementioned women’s film series organized by local feminists and hosted by the SSIFF in 1978.¹⁴ Likewise, we endeavored to document how some of the festival’s contemporary identity traits (e.g., its strong emotional connection with the San Sebastian citizens and its audience-friendly approach, with theaters packed with local spectators year after year) are nothing but the result of democratic grassroots demands and spatial experiments that the festival developed in the late Seventies to break with its elitist tradition.¹⁵

The research strategy consolidated throughout the *Zinemaldia 70* project has continued and expanded after the public presentation of the archive in 2022: the Research section of *Artxiboa* now includes documentation and original contents from all the work and public programs carried out to date together with new digital content,¹⁶ while the brand-new José-Ángel Herrero Velarde Grants have funded six research on the collection with the aim to have an impact in international scholarship. Now that the archive is a living and open space, constantly growing and exposed to the gaze and reinterpretation of all kinds of users, the promise contained in the subtitle of the *Zinemaldia 70* project in which it originated makes full sense: now is the time to tell *all the possible histories* hidden in its boxes.

16. María Palacios Cruz and Pablo La Parra-Pérez, “It Would Be Nice to Think That Their Paths Might Have Crossed,” *Historiak*, 3, 2022, <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/research/it-would-be-nice-to-think-that-their-paths-might-have-crossed/>

17. Pablo La Parra-Pérez and Ekain Olaizola Lizarralde, “Reinventing Film Festival Space: Notes on the Radical Geography of the Barrios y Pueblos Project at the San Sebastian Film Festival (1977-1985),” *Mediapolis: A Journal of Cities and Culture*. From the Archive, no. 1.6 (February 3, 2021), <https://www.mediapolisjournal.com/2021/02/reinventing-film-festival-space/>.

14. María Palacios Cruz and Pablo La Parra-Pérez, “It Would Be Nice to Think That Their Paths Might Have Crossed,” *Historiak*, 3, 2022, <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/research/it-would-be-nice-to-think-that-their-paths-might-have-crossed/>

15. Pablo La Parra-Pérez and Ekain Olaizola Lizarralde, “Reinventing Film Festival Space: Notes on the Radical Geography of the Barrios y Pueblos Project at the San Sebastian Film Festival (1977-1985),” *Mediapolis: A Journal of Cities and Culture*. From the Archive, no. 1.6 (February 3, 2021), <https://www.mediapolisjournal.com/2021/02/reinventing-film-festival-space/>.

16. <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/research/>

18. <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/en/research/>

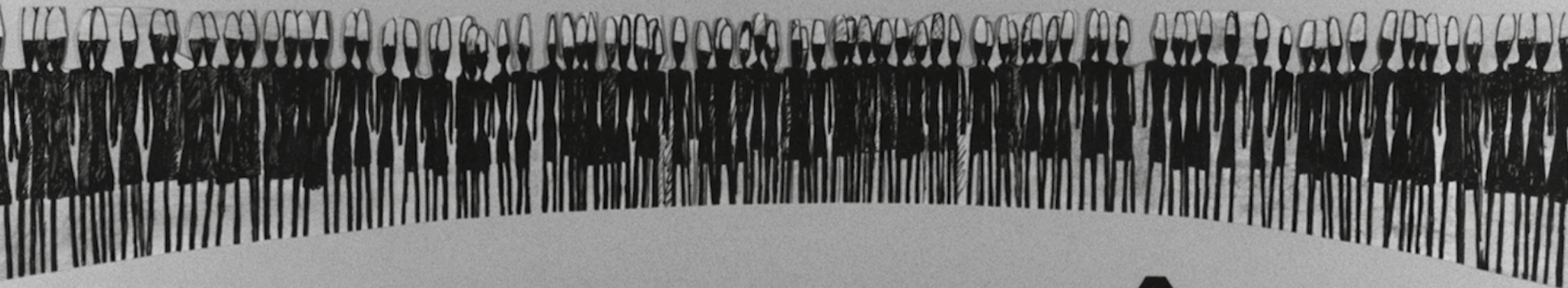
시네말디아 70 프로젝트 전반에 걸쳐 통합된 연구 전략은 2022년 아카이브 공개 이후에도 지속되고 확장됐다. 아트시보아의 연구 섹션에는 현재까지 수행된 모든 작업 및 공공 프로그램의 문서 및 원본 콘텐츠와 새로운 디지털 콘텐츠¹⁸가 포함돼 있으며, 새로운 호세앙헬 에레로 벨라르데 기금은 아카이브된 자료 관련한 6건의 연구에 자금을 지원하고, 국제 학계에 발표해 알리고자 했다. 이제 아카이브는 모든 사용자의 시선과 재해석에 노출돼 끊임없이 성장하는 살아 있는 열린 공간이며, 아카이브가 시작된 시네말디아 70 프로젝트의 부제에 담긴 약속, 즉 이제 그 상자에 숨겨진 ‘모든 가능한 역사’를 이야기할 때라는 약속이 그 의미를 완전히 갖게 됐다.

파블로 라 파라 페레스

파블로 라 파라 페레스는 뉴욕대학교에서 게릴라 영화를 주제로 박사 학위를 받았고, 산세바스티안에 있는 영화학교 엘리아스 케레헤타 시네 에스콜라에서 교수로 재직하며 연구학과를 이끌고 있다. 2018년부터 2022년까지 산세바스티안국제영화제와 협력해 영화제 아카이브 연구 및 보존에 중점을 둔 프로젝트인 ‘시네말디아 70: 가능한 모든 역사’를 감독했다. 그의 작업은 시각 문화, 역사, 정치 등 학문 경계를 넘나들며 진행된다. 페레스는 ‘축제는 24회를 맞이했습니다: 마음에 들지 않습니다’(El Festival ha tenido 24 ediciones: No nos gusta)와 같은 전시와 프로그램을 기획했으며, 바르셀로나와 타바칼레라 국제 현대문화센터에서 강좌와 예술 연구 프로젝트를 이끌고 있다.

Pablo La Parra Pérez

Pablo La Parra Pérez, an art historian with a PhD from New York University, specializes in militant cinema. He leads the research department at Elías Querejeta Zine Eskola in San Sebastián and teaches there. From 2018 to 2022, he directed "Zinemaldia 70: All the Possible Histories," a project in collaboration with the San Sebastián International Film Festival, focusing on researching and preserving the festival's archive. His work intersects visual culture, history, and politics, often bridging disciplines. Pérez has curated exhibitions and programs, like "El festival ha tenido 24 ediciones: No nos gusta" at Artium, and led courses and artistic research projects in Barcelona and Tabakalera - International Center for Contemporary Culture.



SOLEIL Ô



역사를 큐레이팅하고 기억을
아카이빙한다는 것:
아나벨 아벤투린이 영화 내러티브를
재사유하는 방식에 관해

Curating Histories, Archiving
Memories: Annabelle
Aventurin's Journey in Reframing
Cinematic Narratives

아나벨 아벤투린은 영화 아키비스트이자 큐레이터다. 파리제8대학에서 영화 큐레이팅, 아카이빙 과정을 전공하고, 여러 영화 아카이브를 거치며 탈식민적 영화사에 관한 관심을 발전시켰다. 프랑스 공산당의 영상 자료를 복원하고 아카이빙하는 시네아카이브(Ciné-Archives)에서 일하며 진행했던 메드 혼도 감독의 작품 복원은 특히 지금까지 그의 아키비스트이자 큐레이터로서의 커리어를 정의하는 중요한 프로젝트였다. 탈식민적 관심과 주류 영화사에서 누락된 목소리의 발굴과 재순환 등 메드 혼도의 영화 복원이 지닌 의미는 그에게 그저 단순한 고전 영화의 복원 이상의 의미를 지니고 있었다.

그리고 그 경험은 아키비스트와 큐레이터 경험을 넘어서서 자신의 할머니의 개인사와 탈식민의 역사를 교차시킨 작품 <왕은 내 사촌이 아니다>(The King Is Not My Cousin, 2022)를 직접 감독하기까지 이어졌다. 이 인터뷰는 아키비스트이자 큐레이터가 자신의 역사를 아카이빙하고 큐레이팅해서 내놓은 하나의 작은 역사의 경로다. 아키비스트이자 큐레이터이면서 자신의 역사를 다시 한번 영화사 속에 위치 잡기로 결정하기까지 수없이 이어졌을 고민과 미학적, 철학적, 정치적 결정을 들어 보기로 하자.

Annabelle Aventurin, a film archivist and curator, sharpened her skills at the University of Paris VIII, focusing on film curation and archiving. With a passion for postcolonial film history, she has made significant contributions to various archives, especially the Ciné-Archives, which archives and restores the films of the French Communist Party. Her career highlight includes restoring the works of director Med Hondo. This task extended beyond mere restoration, delving into postcolonial themes and bringing marginalized voices to the forefront of mainstream film history. Inspired by this experience, Aventurin directed *The King Is Not My Cousin* (2022), a film merging her grandmother's

personal history with broader postcolonial narratives. This interview sheds light on the myriad aesthetic, philosophical, and political considerations influencing Aventurin's unique approach to integrating her personal history into the wider context of film, offering an in-depth look at the nuanced facets of her archival and curatorial endeavors.

인터뷰: 아나벨 아벤투린(필름 아키비스트, 큐레이터)

영화 아키비스트이자 큐레이터가 되기까지 다양한 일들을 경험하신 것으로 알고 있습니다. 지금의 위치에 오기까지 거쳤던 중요한 영화 관련 직무를 말씀해 주시겠습니까?

전공 공부와 졸업 이후 경험했던 일들이 현재 아카이브 전문가이자 큐레이터로서 저의 위치와 여정을 형성했습니다. 파리8대학에서 '영화 및 시청각 유산 진흥' 과정을 전공하고 INA(프랑스 국립시청각연구소)에서 연구원으로 있었습니다. Femis(프랑스 국립 전문영상 및 음향 연구소)와 시네아카이브에서 근무하면서 아카이브 컬렉션을 직접 다룰 수 있었고, 이러한 자료에 대한 이해와 감상을 더욱 깊게 할 수 있었습니다. 또한 프랑스 텔레비전과 다양한 영화제, 특히 FID 마르세유 영화제에 참여하고 파리 DOC에서 FLiMM 페스티벌을 공동 창립한 것은 제 시야를 넓히는 데 중요한 역할을 했습니다. 이러한 경험 덕분에 시청각 자료의 역사적 맥락에 대해 깊이 이해할 수 있는 기회를 가지게 됐고, 더 나아가 현대적 환경에서 시청각 자료의 진화하는 의미를 탐구하는 데도 도움이 됐다고 생각합니다.

영화와 관련한 다채로운 직업적 배경은 아키비스트로서 관점을 형성하는 데, 특히 역사적 보존과 현대적 재해석의 균형적 시각을 가지는 데 있어 어떤 도움이 됐나요?

아나벨 아벤투린이 시네아카이브에서 8mm 필름을 디지털 변환할 때 사용했던 필름 스캐너.



The film scanner used by Annabel Aventurin for digital conversion of 8mm films at Ciné-Archive. Photo by Rhodo Tchokokam.

Interview with Annabelle Aventurin (Film Archivist, Curator)

You've established yourself as an archivist and curator of film programs, having traversed a diverse range of backgrounds to reach this point. Could you share with us the journey that led you to your current role?

My development as an archivist and curator has been significantly shaped by my academic and professional experiences. Studying at the University of Paris 8 and training at INA provided a solid foundation in understanding and promoting cinematographic and audiovisual heritage. My tenure at institutions like Femis and Ciné-Archives allowed me to engage hands-on with archival collections, further deepening my understanding and appreciation for these materials.

Additionally, contributing to French television and various film festivals, notably FIDMarseille, and co-founding the FLiMM festival at DOC in Paris, have been pivotal in expanding my perspective. These experiences have not only enriched my understanding of the historical context of audiovisual materials but also helped me explore their evolving significance in contemporary settings.

Considering your diverse background, how has it shaped your archivist philosophy, particularly in balancing historical preservation with contemporary reinterpretation?

지금까지 제가 해 온 일들에 대해 깊이 성찰하게 하는 질문입니다. 제가 거쳐 온 다양한 배경이 아카이브 전문가로서 제 관점을 발전시키는 데 결정적인 역할을 했다고 생각합니다. 저는 자료의 역사적 맥락을 보존하는 것과 동시대 관객이 공감할 수 있는 방식으로 재해석할 수 있게 초대하는 것 사이에서 섬세한 균형을 유지하려고 노력합니다. 지금껏 아키비스트에 이르는 길을 걸어오면서 보존과 (그것을 대중에게 알리는) 선전과 진흥이라는 서로 얹힌 영역을 탐색해 왔으며, 어느 한 측면이 다른 측면 없이는 성공할 수 없다고 굳게 믿고 있습니다. 이러한 신념은 아카이브의 컬렉션 관련 여러 단계의 업무를 거치며 만들어졌습니다.

우선은 컬렉션 내에 어떤 자료가 아카이빙돼 있는지 확인하는 작업부터 시작합니다. 또 지금까지 컬렉션 내에 포함된 적이 아예 없는 아이템을 매핑(mapping)하는 작업도 진행됩니다. 어떤 컬렉션도 완벽한 상태로 갖춰진 경우는 거의 없다는 점을 염두에 두어야 합니다. 예를 들어, 제작과 배포가 상당히 활발히 진행된 영화는 그 사본이 여러 곳에 흩어져 있을 것입니다. 다음 단계는 이러한 요소들을 색인하고, 아카이브 연구자들이 공감할 수 있는 분류체계를 사용해 쉽게 검색할 수 있도록 체계적인 목록 작성 방식을 확립하는 것입니다. 색인화 작업이 끝나면 아이템에 대한 설명뿐만 아니라 종합적인 콘텐츠 분석이 함께 이루어지는 목록화 작업이 진행됩니다. 이 단계는 아날로그 필름 요소에 가치를 더하는 데 필수적인 작업입니다.

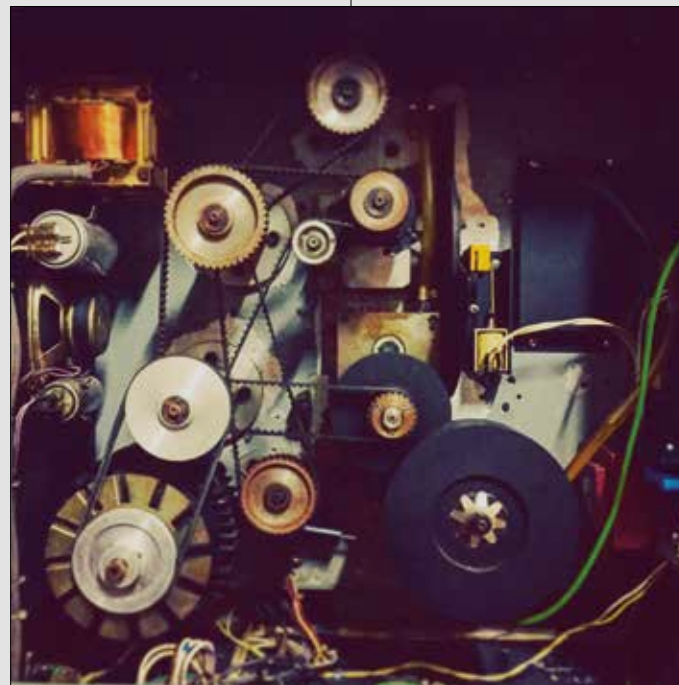
선전이나 진흥이 어떤 보존 기관의 고유 임무는 아닐 수 있지만, 앞서 이야기했듯이, 저는 이 두 가지를 분리하는 것이 어렵다고 생각합니다. 이런 점에서 프로그래밍과 큐레이팅 관련 저의 배경과 관심은 지금 전념하고 있는 아카이브 업무로 이동해 오는데 지대한 영향을 주었습니다. 귀한 가치를 지닌 영화 작품들의 보존과 적극적인 홍보, 진흥의 역할이 서로 얹혀 있습니다.

아키비스트로서 관점이나 방법론을 형성하는 데 중요한 역할을 한 특별한 큐레이션 경험이나 프로젝트가 있었다면 공유해 주세요. 저는 제가 어린 시절 접했던 영화 관람의 경험이 얼마나 다층적이었고 다면적이었는지 종종 되돌아봅니다. 저는 아주 어린 나이에 동네 비디오 가게에서 비디오테이프를, 그리고 나중에 DVD를 빌려 보면서 영화의 세계에 처음 발을 들여놓았습니다. 이 경험은 본질적으로 제가 접한 첫 번째 큐레이션 경험이라고 할 수 있는 것입

라탱 지구에 위치한 예술영화관 라 필모테크.



La Filmothèque Quartier Latin. Par ManoSolo13241324 — Travail personnel, CC BY-SA 4.0, HYPERLINK "<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=106535389>" <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=106535389>



Thank you for posing a question that encourages me to thoughtfully consider my work, a reflection that isn't always a natural part of my process. My varied background has been crucial in developing my approach as an archivist. I aim to maintain a delicate balance between preserving the historical context of materials and reinterpreting them in a way that resonates with contemporary audiences. Throughout my career, I've navigated the intertwined realms of conservation and promotion, firmly believing that one aspect cannot thrive without the other. This belief has guided the multiple critical stages involved in working with a collection.

Initially, the task involves identifying elements within the collection, or even mapping them out if they haven't been consolidated previously. It's important to note that a collection is rarely complete. For instance, a film with substantial production and distribution will have copies scattered across various locations. The following step is indexing these elements, establishing a systematic listing approach to ensure easy retrieval, often using a classification system that resonates with archival researchers. After indexing, comes cataloging, which entails not just a technical description of the item but also a comprehensive content analysis. This step is vital for adding value to the film elements.

While promotion might not be an inherent part of a conservation institution's mission, as I mentioned, I find it challenging to separate this dual focus. In this regard, my background and interest in programming significantly influence my archivist practices, intertwining the roles of preservation and active promotion of these valuable cinematic works.

In your career as an archivist, have there been any specific curatorial or programming projects that played a pivotal role in shaping your approach and perspective in this field? I often reflect on how my early exposure to cinema was layered and multifaceted. My initial foray into the world of films began at a very young age, through actively renting video cassettes and later DVDs at a local video store. This experience was, in essence, my first introduction to curation. The video club offered a diverse range of films in various categories, allowing me to explore different styles of cinema – from commercial to European, Asian, and American movies.

Growing up in a household with older siblings, I was also quickly drawn into the realm of more 'serious' films. The video club was my first significant influence in this regard. As

니다. 비디오 가게에는 다양한 카테고리의 다양한 영화가 있어서 상업 영화부터 유럽, 아시아, 미국 영화에 이르기까지 다양한 스타일의 영화를 접할 수 있었습니다. 언니, 오빠와 함께 자라면서, 저는 좀 더 '진지한' 영화의 영역에 빠르게 빠져들었습니다. 이런 점에서 비디오 가게는 저의 첫 영화적 영향력의 원천이지요. 10대 시절, 저는 한 달에 20유로를 내고 이용권을 구입해 파리와 교외에 있는 수많은 영화관을 이용할 수 있는 특권을 누렸습니다. 교외에 있는 고향에도 영화관이 있었지만, 그곳에서 상영하는 영화는 주로 프랑스어 더빙판이었어요. 그래서 저는 종종 (기차로 15분 거리에 떨어져 있던) 파리, 특히 라탱 지구의 에콜르 거리로 가서 프랑스어 자막이 있는 원어로 된 영화를 보곤 했습니다. 그곳의 극장에서는 현대 영화뿐만 아니라 오래된 예술 영화도 상영하곤 했습니다.

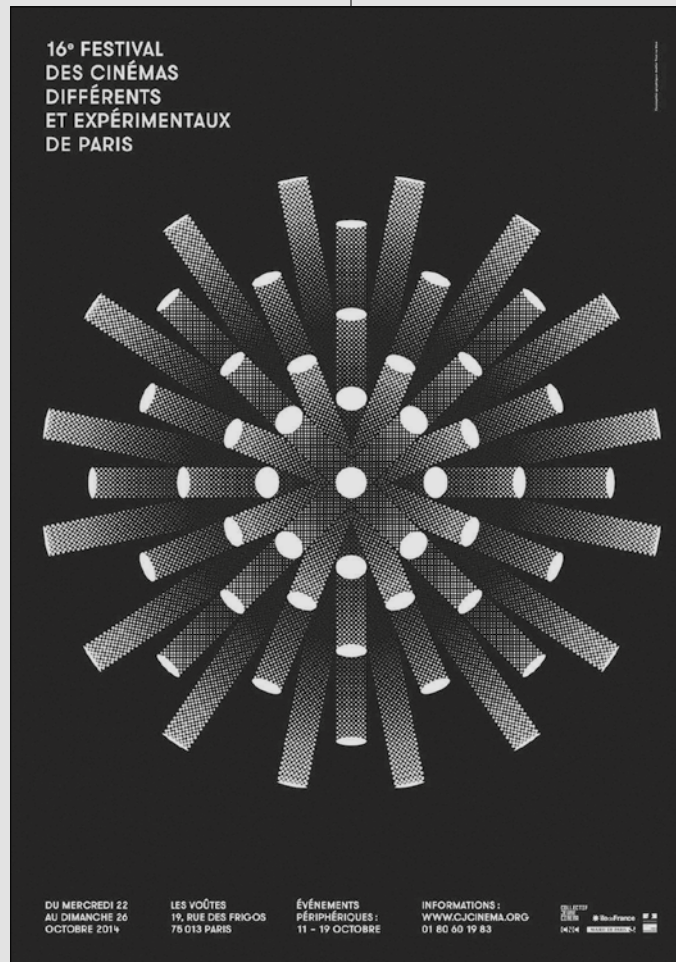
이 여정은 제 영화적 지평을 크게 넓혀 주었습니다. 대학 시절 내내 시네마테크 프랑세즈 영화 도서관을 방문하기도 했고, 영화에 대한 열정을 채우기 위해 불법 다운로드에 의존하기도 하면서 다양한 영화의 세계에 계속 빠져들었습니다.

영화 큐레이션과 아카이빙 관련 통찰력을 기르는 데 영감을 준 시네마테크나 영화제 프로그램이 있었나요?

영화의 세계에 더 깊이 파고들면서 상영 프로그램과 영화제는 제 영화적 관점을 형성하는 데 중추적인 역할을 했습니다. (일종의 영화감독들의 협동조합인) 콜렉티브 쥘 시네마(Collectif Jeune Cinema)¹와 그들이 개최하는 파리 이색, 실험 영화제(Le festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris)는 제가 실험적이고 변방의 영역에 위치한 채 주변부적인 위치를 차지하는 영화를 만나 보는 데 중요한 역할을 했습니다. 2014년 시네마 뒤 레엘(Cinéma du Réel) 영화제에서 열린 프랑스 영화감독이자 대학교수인 레몽드 카라스코의 회고전을 통해 이러한 경험은 더욱 풍성해졌습니다.

2018년 풍피두센터에서 열린 시네마 뒤 레엘 영화제에서 네덜란드 다큐멘터리 감독 요한 판데르피컨의 전작 회고전이 열렸습니다. 요한 판데르피컨 감독의 작품은 저에게 큰 영향을 주었고, 다큐멘터리 영화에 대한 관심이 더욱 커졌습니다. 이 만남에 앞서 다양한 영화 형식에 대한 탐구를 했던 경험을 생각해 보면 2012년 베를린 아르제날에서 열린 블랙스플로이테이션(Blaxploitation) 회고전부터 떠올릴 수 있습니다. 특히 멜빈 뱅피블스의 <스위트백의 배애애드 송>(Sweetback's Baadasssss Song)의 관람 경험은 이후 다양한

2014년 제16회 파리 이색, 실험 영화제 포스터.



The poster of the 2004 Festival of Different and Experimental Cinemas in Paris.

1. <https://www.cjcinema.org/>

2. <http://www.khiasma.net/hors-les-murs/possessions/>

a teenager, I had the privilege of owning a monthly pass, which cost 20 euros, granting me access to numerous cinemas in Paris and its suburbs. Although there was a cinema in my suburban hometown, films there were predominantly shown in dubbed French. Consequently, I would often go to Paris (it took me 15 minutes by train), specifically to the Rue des Ecoles in the Latin Quarter, to watch films in their original language with French subtitles. This included not only contemporary movies but also older arthouse films.

This journey significantly broadened my cinematic horizons. I continued to immerse myself in this diverse world of cinema throughout my university years, frequently visiting the Cinémathèque Française film library and even resorting to illegally downloading films to satiate my growing passion for cinema.

Your early cinema experiences, from video club visits to Paris's diverse films, shaped your film understanding. How did these shape your view of cinematic styles and genres, and influence your film curation and archiving approach?

As I delved deeper into the world of cinema, film programs and festivals played a pivotal role in shaping my cinematic perspective. The Collectif Jeune Cinema and their Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris were instrumental in introducing me to the realm of experimental and marginal cinema. This exposure was further enriched by the 2014 retrospective of French filmmaker and university professor Raymonde Carasco at the Cinema du Reel.

In 2018, a comprehensive retrospective of Dutch documentary filmmaker Johann Van Der Keuken at the Cinéma du Réel, documentary film festival held at the Centre Pompidou in Paris, increased my interest in documentary cinema. When reflecting on my journey through various film genres before this experience, I recall the Blaxploitation retrospective held at the Arsenal in Berlin in 2012. This experience, especially after watching Melvin Van Peebles' *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, ignited my interest in various forms of black rebel cinema. This led to my discovery of the Black Audio Film Collective at the Possession Festival² in Paris in 2013, organized by the art center Khiasma.

Another milestone was my visit to Videodrome 2 in Marseille, where I first encountered Med Hondo's *Soleil Ô* in 2016, screened in a low-quality digital copy. The film left an indelible mark on me, and little did I know that four years later,

형태의 흑인 게릴라 영화에 대한 관심으로 이어졌습니다. 이를 계기로 2013년 파리에서 열린 키아σμα(Khiasma) 아트센터 주최의 포제시옹(Possession)² 페스티벌에서 블랙 오디오 필름 컬렉티브를 발견하게 되었습니다. 저의 영화 보기의 또 다른 획기적 지점이 된 곳은 마르세유의 비디오드롬 2(Videodrome 2)입니다. 그곳에서 2016년 당시 개봉한 메드 혼도의 <오 태양>(Soleil Ô)을 조악한 화질의 디지털 파일로 처음 보게 됐고, 그 영화에 깜짝 놀랐었죠. 4년 후 그의 컬렉션을 작업할 기회를 얻게 될 줄은 그때는 꿈에도 몰랐습니다. 다양한 장소와 이벤트에서의 이러한 경험은 제 영화적 지평을 넓혀 주었고, 보다 대안적이고 다양한 맥락의 영화를 지속적으로 소개해 주었습니다.

아키비스트는 역사적 정확성과 문화적 통찰력을 결합해 컬렉션의 맥락과 역사를 정리하고, 큐레이터는 현재의 관객을 위해 컬렉션들을 맥락화하는 일을 합니다. 연구와 복원부터 최종 영화 상영에 이르기까지 아카이빙, 연구, 큐레이션이 어떻게 결합하는지 궁금합니다.

어떤 아이템에 가치를 매기는 일은 영화 컬렉션을 다루는 데 있어 매우 중요한 부분입니다. 특히 메드 혼도의 영화를 다룰 때, 시네아카이브에서 연구자들에게 정확한 정보를 제공하는 것이 업무의 필수적인 부분이었습니다. 이러한 다큐멘터리 연구는 다양한 요소를 이해해야만 상영이나 프레젠테이션에서 영화를 보완할 수 있는 상세한 다큐멘터리 콘텐츠를 개발할 수 있기 때문입니다.

복원 작업의 맥락에서는 영화 관련한 다큐멘터리적 전문성을 갖추는 것이 필수적입니다. 이를 통해 디지털 복원 과정에 필요한 포괄적인 정보를 확보할 수 있습니다. 여기에는 사운드 및 이미지 네거티브, 인터네거티브, 인터포지티브, 프린트, 최종 사운드 믹스 등 디지털 복원에 필요한 핵심 요소의 위치를 꼼꼼하게 배치하는 작업이 포함됩니다. 가능한 한, 지금 판본에 맞는 정확한 번역을 보장할 수 있도록 원본 자막도 함께 참고했습니다. <웨스트 인디스>(West Indies)와 같이 프랑스어와 크레올어로 촬영돼 언어가 중요한 역할을 하는 영화의 경우, 최대한 정확한 번역을 하는 것이 중요합니다.

시네아카이브에서 메드 혼도 감독의 <웨스트 인디스>나 <사라우니아>(Sarraounia) 같은 영화의 제작과 배급의 맥락을 밝히는 데 아카이브의 자료는 어떤 역할을 했나요?

시네아카이브의 사무실 서재. 사진 가운데 메드 혼도 감독의 인터뷰 책이 보인다.



The office library at Ciné-Archive, with a prominent book featuring an interview with director Med Hondo in the center of the photo.

I would have the opportunity to work on his collections. These experiences, across various venues and events, broadened my cinematic horizons and continually introduced me to films in more alternative and diverse contexts.

Your work as an archivist merges historical accuracy with cultural insight, and your curatorial role contextualizes them for today's audiences. Could you explain how you blend archiving, research and curation in your work?

Valorization is indeed a crucial aspect of working with film collections. At Ciné-Archives, particularly while handling Med Hondo's films, an essential part of our work involves providing precise information for researchers. This documentary research is driven by the need to understand various elements, allowing us to develop detailed documentary content that complements the films during screenings or presentations.

In the restoration context, establishing documentary expertise around the films is imperative. It ensures we have comprehensive information for the digital restoration process. This involves meticulously mapping the location of key elements necessary for digital restoration, such as sound and image negatives, internegatives, interpositives, prints, and final sound mixes. If possible, we also consulted original subtitles to ensure accurate translation in current productions. For a film like *West Indies*, where language plays a significant role since it was shot in French and Creole, achieving as close to an accurate translation as possible is crucial.

How has material from Cine-Archive or other archives shed light on the production and distribution of Med Hondo's films, such as *The West Indies* and *Sarraounia*?

An integral part of the work at Ciné-Archives, particularly with Med Hondo's films, involves understanding the contexts in which these films were produced and distributed. This understanding is facilitated by the documentary archives, which help us determine the venues and occasions where these films were screened, essentially allowing us to trace the history of each film.

For *West Indies* (1979) and *Sarraounia* (1986), both restored in collaboration with the Harvard Film Archive, it was crucial to comprehend their journeys and the challenges Med Hondo faced during production. *Sarraounia*, the most expensive film Hondo ever produced, had an interesting production history. Initially planned to be shot in Niger, it was eventually

특히 시네아카이브에서 작업했던 메드 혼도의 영화 복원 관련해서 빼놓을 수 없는 지점이 해당 영화가 제작되고 배포된 맥락을 이해하는 것입니다. 그 맥락에 관한 이해는 우리의 다큐멘터리 아카이브가 도움이 될 것인데, 그 아카이브의 자료를 통해 메드 혼도의 영화들이 상영됐던 장소와 시기를 파악할 수 있습니다. 그렇게 각 작품의 역사를 추적할 수 있었습니다.

하버드 필름 아카이브와 협력해 복원한 <웨스트 인디스>(1979)와 <사라우니아>(1986)의 경우, 제작이 진행되는 동안 메드 혼도 감독이 겪은 어려움과 그 과정을 이해하는 것이 매우 중요했습니다. 혼도가 제작한 영화 중 가장 제작비가 많이 들었던 <사라우니아>는 제작 이력이 매우 흥미로운 영화입니다. 처음에는 니제르에서 촬영할 계획이었지만 당시 부르키나파소의 대통령이었던 토마 상카라의 전폭적인 지원으로 결국 부르키나파소에서 촬영하게 되었습니다. 하지만 극장 개봉은 사보타주 당했고, 혼도 감독은 다른 장편 영화를 제작하기까지 8년 동안 공백기를 가졌습니다. 법률 비용, 자금 관련 서류, 서신, 로케이션 헌팅 등의 세부 사항 관련한 서류들이 포함되어 있는 이 풍부한 역사 자료는 메드 혼도의 비영화 컬렉션에 꼼꼼하게 보존돼 있어 그의 영화 제작 과정과 그가 극복한 장애물에 대한 귀중한 통찰을 제공했습니다.

지난 4년간 시네아카이브에서 일하며, 한국 관객들에게 잘 알려지지 않은 감독인 메드 혼도의 영화를 복원하는 데 주력해 오셨습니다. 메드 혼도 감독이 영화사에 어떤 공헌을 남겼는지 소개해 주시겠습니까?

아프리카 북부에 있는 모리타니 출신의 유명 영화감독인 메드 혼도는 여러 인터뷰 및 아카이브 기록에 따르면 1935년 5월 모로코의 아인브니마타르에서 태어났다고도 하고, 또 1936년 5월 모리타니의 마타르에서 태어났다고도 합니다. 그는 2019년 3월 파리에서 세상을 떠났습니다.

메드 혼도 감독은 단편 세 편과 장편 열 편을 포함해 총 13편의 영화를 연출하며 화려한 영화 경력을 쌓았습니다. 1960년대 파리에서 한 젊은 이민자가 인종차별과 폭력에 맞닥뜨리는 가슴 아픈 이야기를 그린 <오 태양>(1970), 19세기 말 아프리카 식민지배에 대한 저항을 조명한 서사시 <사라우니아>, 400년 전 웨스트 인디스 노예들의 삶과 1970년대 같은 지역의 민중의 삶의 조건을 그리고 있는 뮤지컬 <웨스트 인디스> 등이 그의 대표작으로 손꼽힙니다. 그



메드 혼도의 1986년도 작품 <사라우니아>의 스틸들.

Stills from Med Hondo's 1986 film *Sarraounia*.

filmed in Burkina Faso, thanks to the significant support of (then-President of Burkina Faso) Thomas Sankara. However, its theatrical release faced sabotage, leading to an eight-year hiatus before Hondo could produce another feature. This rich history, including details like legal fees, financing files, correspondence, and location scouting, is meticulously preserved in Med Hondo's non-film collections, providing invaluable insights into his filmmaking process and the hurdles he overcame.

는 프랑스 영화계에서 (할리우드 스타 에디 머피의 목소리를 전담해서 녹음한) 성우로도 유명한 인물입니다.

메드 혼도는 감독일 뿐만 아니라 <오 태양>을 제외하고는 본인의 영화 제작과 배급 또한 담당했으며, 하일레 게리마의 <부시마마>(Bush Mama, 1979)와 <산코파>(Sankofa, 1993) 등 다른 아프리카 영화감독들의 작품을 배급하는 데도 중요한 역할을 했습니다. 그는 평생 아프리카 영화에 대해 헌신했는데, 1980년대 초, 아프리카 대륙 내 아프리카 영화 배급을 주창하고 촉진함으로써 서구 영화의 영향력에 대항하는 것을 목표로 삼았던 아프리카영화제작자위원회(Comite africain des Cinéastes)를 공동 설립하기도 했습니다.

메드 혼도 감독의 영화, 비영화 자료를 모두 컬렉션하고 있는 시네아카이브가 궁금합니다. 어떤 기관이고, 어떻게 메드 혼도와 인연을 맺게 됐는지 말씀해 주십시오.

2015년, 메드 혼도 감독은 프랑스 공산당과 노동자 운동 관련 시청각 자료 수집기관인 시네아카이브에서 직접 자신의 영화와 비영화 자료를 아카이브하는 작업을 시작했습니다. 1970년대와 1980년대에 프랑스 공산당의 영화 제작과 게릴라 영화에 깊이 관여한 영화제작자 자크 비두와 나눈 우정을 통해 시네아카이브와의 인연이 시작됐습니다. 1978년 메드 혼도 감독과 함께 지구 남반구의 기아 문제를 다룬 영화 <세계의 기아>(La Faim du Monde)를 제작한 테오 로비셰, 1878년 폴리사리오 전선(Polisario Front)에서 사하라위족의 투쟁을 그린 <우리는 세계의 모든 죽음을 잠재울 것이다>(Nous aurons toute la mort pour dormir)를 작업한 자클린 메피엘 등 여러 기술자와 협력자들도 프랑스 공산당이 제작한 영화에 관여했습니다. 특히 <웨스트 인디스>의 사운드 디자이너 앙투안 본판티도 이 그룹에 속해 있었습니다.

프랑스 공산당은 1928년부터 다양한 영화를 제작, 배급, 수집해 왔습니다. 중요한 사회 운동 지원, 당의 이론과 방향성 전파, 문화 사업 등 다양한 목적을 위해 이러한 영화가 활용됐습니다. 이 컬렉션에는 장 르누아르의 <프랑스 사람들>(La Vie est à nous, 1936)과 장 엠스탱의 <건설자들>(Le Bâtisseurs, 1938)과 같은 유명 영화감독의 극영화 작품과 1970년대와 1980년대에 제작된 아마추어 영화, 특히 (1924년과 1936년 프랑스 국회의원 선거에서 공산당 후보에게 압도적인 표를 던진 구 센 강변의 코뮌을 지칭하는) '붉은 교외'(banlieues rouges)로 알려진 교외 지역에서 촬영된 자료가 포

메드 혼도의 1970년도 장편 데뷔작 <오 태양>의 스틸들.



Stills from Med Hondo's 1970 feature debut film *Soleil Ô*.

At Ciné-Archives, you've focused on restoring Med Hondo's films, perhaps unfamiliar to our Korean readers. Could you highlight his cinema contributions and Ciné-Archives' role in preserving these works?

Med Hondo, a renowned Mauritanian film director, was born in either May 1935 in Ain Beni Mathar, Morocco, or May 1936 in Matar, Mauritania, as evidenced by varying accounts in his archives and interviews. He passed away in March 2019 in Paris.

Throughout his illustrious career, Hondo directed a total of 13 films, including 3 shorts and 10 feature films. Among his most acclaimed works are *Soleil Ô* (1970), a poignant narrative of a young immigrant's encounter with racism and violence in 1960s Paris; *Sarraounia*, an epic film highlighting resistance to African colonization in the late 19th century; and *West Indies*, a musical reflecting on the lives of enslaved populations in the West Indies four hundred years ago and their conditions of the same population in the late 1970s. He was also well-known and respected as a dubbing artist in French cinema (for dubbing the Hollywood star, Eddie Murphy's voice).

Med Hondo was not only a director but also produced and distributed his films, with the notable exception of *Soleil Ô*. He played a significant role in distributing works of other African filmmakers, such as Haile Gerima's *Bush Mama* (1979) and *Sankofa* (1993). His commitment to African cinema extended to co-creating the African Filmmaker Committee (Comite africain des Cineastes) in the early 1980s, aiming to foster and contribute to the distribution of African films within the continent, thus countering the influence of Western cinema.

We are intrigued by the Cine-Archive's comprehensive collection of Med Hondo's filmography and related materials. Could you share insights into the organization's mission and its journey in becoming involved with Med Hondo's works?

In 2015, Med Hondo initiated the process of archiving his films and related non-film materials at Ciné-Archives, the audiovisual collection of the French Communist Party (PCF) and the workers' movement. His connection to the archive was facilitated through his friendship with Jacques Bidou, a film producer deeply involved in FCP's film production and militant cinema during the 1970s and 1980s. Several technicians and collaborators of Hondo, like Theo Robichet, with whom Hondo produced *La Faim du Monde* in 1978—a film about global south starvation—and Jacqueline Meppiel, who worked on *We*

함대 있습니다. 또한 시위, 파업, 장례식, 공산주의 지도자, 국제 투쟁을 다룬 아카이브 영상도 소장하고 있습니다.

시네아카이브는 1998년 프랑스 공산당으로부터 이 귀중한 영화 아카이브를 보존하고 홍보해 영화 작품과 그 역사적 중요성을 미래 세대가 계속 이용할 수 있도록 하는 중요한 임무를 맡았습니다. 그 이후로 영화 아카이브의 보존과 홍보에 주력하고 있습니다.

메드 혼도의 영화적 유산 가운데 특히 로카르노국제영화제에서 황금표범상을 수상한 1970년 장편 데뷔작 <오 태양>은 놀라운 영화입니다. 이 작품을 비롯해 참여한 메드 혼도의 영화 복원 프로젝트에 대한 개요와 경험을 말씀해 주세요.

<오 태양>의 복원은 메드 혼도 감독의 동의하에 시작돼 2017년에 완료된 중요한 작업이었습니다. 이 프로젝트는 아프리카 영화 유산 프로젝트의 일환으로 마틴 스코세이지 감독이 이끄는 필름 재단, 범아프리카영화제작자연맹(FEPACI)과 유네스코가 협력해 진행했습니다. 이어서 2019년과 2020년에 베를린의 아르제날 영화영상연구소(Arsenal Institut für Film und Videokunst)는 1971년에 제작된 중편 영화 <나의 이웃>(Mes Voisins)의 복원에 착수했습니다. 이 영화는 베를린국제영화제의 포럼 섹션에서 첫선을 보였으며, 아르제날은 지금까지 <나의 이웃>을 포함해 여러 편의 영화제 선정작의 영화 프린트를 보존해 왔습니다.

2021년에는 시네아카이브와 하버드 필름 아카이브가 협력해 또 다른 중요한 작품의 복원 프로젝트를 진행했습니다. 이때 복원한 작품이 1979년에 촬영된 <웨스트 인디스>와 1986년에 제작된 <사라우니아>라는 영화 두 편이었는데, 두 편 모두 메드 혼도 감독의 중요한 연출작입니다. 향후 몇 년에 걸쳐 북미 지역에서 메드 혼도의 영화가 35mm 필름으로 배급될 것인데, 북미 쪽의 중심 배급 허브인 하버드 필름 아카이브가 그 배급을 맡기로 해서 필름을 기탁했습니다.

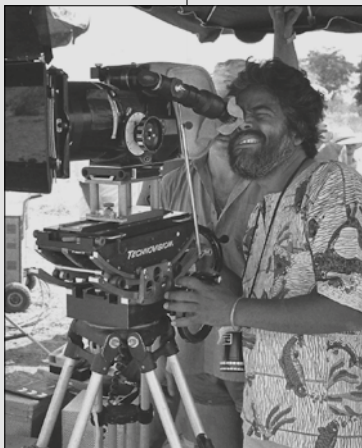
사운드 및 이미지 네거티브와 인터포지티브 등 복원에 필요한 원본 요소는 파리에 위치해 있었습니다. <사라우니아>의 경우는 프랑스의 LTC 문화유산 아카이브(LTC Patrimoine)에 보관돼 있었습니다. LTC가 보유한 필름의 공통적인 문제인 높은 비용 때문에 이러한 자료에 접근하는 것이 어려웠습니다. <사라우니아>의 디지털 복원을 위해 이 중 80개의 조각 필름이 활용됐습니다. 그러나 메드 혼도 감독의 컬렉션은 지속적인 유통과 접근성을 보장하려면 추가적인 디지털 복원 작업이 필요합니다.

장 르누아르 감독의 1936년 작 <프랑스 사람들>의 스틸.



A Still from Jean Renoir's 1936 film *La Vie est à nous*.

영화 촬영 중인 메드 혼도 감독.



Director Med Hondo operating the camera on set during a film shoot.

Will Have All Death to Sleep (Nous aurons toutes la mort pour dormir) in 1978, depicting the struggle of the Sahraoui population on the Polisario Front, were also involved with FCP films. Notably, Antoine Bonfanti, the sound designer for *West Indies*, was part of this group.

The French Communist Party has been producing, distributing, and collecting a wide array of films since 1928. This effort served various purposes, including supporting significant social movements, propagating the Party's theories and orientations, and cultural work. The collection includes fictional works by renowned filmmakers like Jean Renoir's *Life Is Ours* (*La Vie est à nous*, 1936) and Jean Epstein's *The Builders* (*Les Bâisseurs*, 1938), as well as amateur films and materials from the 1970s and 1980s, particularly from the suburban communist cities, known as 'banlieues rouges.' It also houses archival footage covering demonstrations, strikes, funerals, communist leaders, and international struggles.

In 1998, Ciné-Archives was tasked by the French Communist Party with the vital mission of preserving and promoting these invaluable film archives, ensuring that these cinematic works and their historical significance remain accessible for future generations.

Med Hondo's cinematic legacy is remarkable, especially his 1970 feature debut *Soleil Ô*, which won the Golden Leopard at the Locarno International Film Festival. Could you provide an overview of the film restoration project of Med Hondo's works that you've participated in?

The restoration of Med Hondo's *Soleil Ô* was a significant undertaking, initiated with the filmmaker's agreement and completed in 2017. This project was a collaboration between The Film Foundation, led by Martin Scorsese, FEPACI (Pan African Federation of Film Makers), and UNESCO as part of the African Film Heritage Project. Following this, in 2019/2020, Arsenal Institut für Film und Videokunst undertook the restoration of *Mes Voisins*, a medium-length film created in 1971. This film had its debut at the Berlinale Forum, and Arsenal has preserved several prints from the festival's selection, including *Mes Voisins*.

In 2021, another pivotal restoration project was coordinated by Ciné-Archives in collaboration with the Harvard Film Archives. This involved two of Hondo's most significant films: *West Indies*, shot in 1979, and *Sarraounia*, produced in 1986. Over the years, Hondo had deposited these films at the

지금까지 복원된 작품 외에도, 전에 볼 수 없던 또 어떤 작품이 복원돼 관객들과 만날지 궁금합니다.

앞으로 시네아카이브는 또 다른 중요한 프로젝트를 진행할 예정입니다. 메드 혼도 감독의 초기 작품인 <아랍인과 흑인, 당신의 이웃> (Les Bicots Negres vos voisins)의 디지털 복원 작업을 준비하고 있습니다. 이 영화는 정치, 경제, 문화, 이데올로기 등 다양한 관점에서 신식민주의에 대한 비판적 분석을 제공합니다. 이번 복원 프로젝트는 메드 혼도 감독의 유산을 보존한다는 의미뿐 아니라, 현재의 관객들에게 비판적 사색으로 이끄는 기회를 제공할 그의 작품들이 지속적으로 의미를 갖도록 더 많은 상영 기회를 마련하는 것까지 포함합니다.

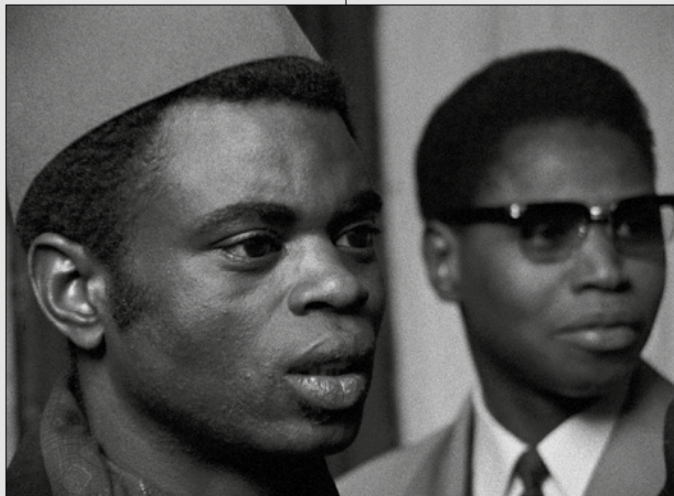
메드 혼도의 많은 작품과 방대한 작품 세계를 연구하려면 관련 자료를 수집하기 위해 여러 기관을 탐방하고 조율해야 했을 텐데, 이 과정은 어떠했나요?

메드 혼도 감독의 필모그래피에 대한 포괄적인 매핑 작업은 전반적으로 제 전임자인 클레망 라피트가 시작했습니다. 그는 메드 혼도 감독의 영화, 특히 필름 프린트를 보관하고 있는 여러 기관과 장소를 꼼꼼하게 찾아냈습니다. 이 작업을 위해서는 수많은 보존 시설 및 시네마테크와의 긴밀한 협력이 필요했으며, 물리적 필름 시대에는 이러한 프린트가 보관되던 장소가 옮겨졌거나, 부주의하게 보관되는 경우가 많아서 보관 시설을 헤매면서 찾아야 했습니다.

클레망이 해놓은 기초 조사 덕분에 저는 메드 혼도 감독의 다양한 영화 버전을 분별하는 복잡한 작업에 집중해서 빠져들 수 있었습니다. 주목할 만한 발견은 브뤼셀에서 열린 에이지 도르(Age d'or) 영화제에서 그의 두 번째 장편 영화인 <아랍인과 흑인, 당신의 이웃>을 상영하는 동안 이루어졌습니다. 공식 판본으로 알려진 1시간 40분 길이의 35mm 필름 버전보다 더 긴 버전의 16mm 필름 프린트를 발견한 것입니다. 비슷한 버전이 알제리 시네마테크에도 보관돼 있는 것으로 추정됩니다.

메드 혼도 감독의 영화 복원작을 DVD, 블루레이로 출시하기 위해서는 서플먼트로 들어갈 자료도 생각해 봐야 했습니다. 우리는 <웨스트 인디스> 촬영 당시에 함께 제작됐던 편집되지 않은 러시 필름을 찾아냈습니다. 이 과정에는 전체 러시 필름 내용을 파악해(테이프 끝과 끝을 이어 붙이는) 엔드-투-엔드 마그네틱 사운드 테이프와 일치시키고, 세척하고, 스플라이스를 다시 연결하고, 디지털

메드 혼도의 1971년도 작품 <나의 이웃>의 스틸.



A Still from Med Hondo's 1971 film *Mes Voisins*.

메드 혼도의 1974년도 작품 <아랍인과 흑인, 당신의 이웃>의 스틸.



A Still from Med Hondo's 1974 film *Les Bicots Negres vos voisins*.

Harvard Film Archive, a central hub for the distribution of 35mm prints in North America.

The original elements necessary for restoration, including sound and image negatives and interpositives, were located in Paris. For *Sarraounia*, these elements were stored at LTC Patrimoine in France. Accessing these materials was challenging due to the high fees required, a common issue with films held by LTC. Eighty of these elements were utilized for the digital restoration of *Sarraounia*. However, Med Hondo's collection still requires further digital restoration work to ensure its continued circulation and accessibility.

Beyond the works that have already been restored, what other previously unseen films can we expect to be restored and introduced to audiences in the near future?

For a special DVD edition this year, our team dedicated efforts to editing previously unseen footage from the making of *West Indies*. This 25-minute segment offers invaluable insights into the film's production process, showcasing everything from the construction of the boat where all the scenes were shot, to dance rehearsals, and extras preparing for their roles. Particularly striking is footage of a 43-year-old Med Hondo interacting with his crew, providing a rare glimpse into his directorial approach.

Looking ahead, Ciné-Archives is gearing up for another significant project: the digital restoration of Med Hondo's earlier work, *Les Bicots Negres vos voisins* (Arabs and Niggers Your Neighbours). This film offers a critical analysis of neo-colonialism from various perspectives, including political, economic, cultural, and ideological. This restoration will not only preserve Hondo's legacy but also ensure the continued relevance and accessibility of his thought-provoking work to new audiences.

In researching Med Hondo's work, you must have collaborated with various institutions. Could you describe managing and navigating this complex process?

The comprehensive mapping of Med Hondo's filmography was largely initiated by my predecessor, Clement Lafite. His meticulous work involved identifying various locations housing elements of Hondo's films, particularly film prints. This task required close collaboration with numerous conservation facilities and cinematheques, as well as navigating storage facilities which, in the era of physical film, often became transit or inad-

변환, 편집, 동기화해 다양한 촬영 단계를 반영하는 작업을 했습니다. 이러한 단계를 거치면서 영화가 진행되는 배 모양의 세트를 만드는 장면, 댄스 장면과 대사의 리허설 장면, 메드 혼도 감독이 스타프들과 대화하는 장면이 포함됐습니다. 또한 영화 전체에서 없어서는 안 될 존재인 엑스트라들의 촬영 시간에도 집중했습니다.

그리고 <웨스트 인디스>의 제작 과정을 더 자세히 기록하고 영화에 등장하는 인물들을 파악하기 위해 메드 혼도 감독의 가장 가까운 동료들과 인터뷰를 진행했습니다. 인터뷰 참가자 가운데는 메드 혼도 감독의 친구이자 동료이기도 한, 시인이자 극작가인 압둘 와르, 아이티 출신의 예술가 마리안 마테위스, 촬영감독 프랑수아 카톤 등이 포함됐습니다. 그들의 기억과 통찰력은 귀중한 맥락을 제공했고 메드 혼도 감독의 창작 과정을 더욱 깊이 이해할 수 있게 해 주었습니다.

메드 혼도의 영화는 프랑스 내셔널 시네마와 프랑스 식민주의의 영향을 받은 탈식민지 범아프리카의 경험을 표현하는 초국적 영화 사이의 독특한 교차점을 나타냅니다. 당신이 2022년에 만든 당신의 할머니에 관한 다큐멘터리와도 접점이 있어 보입니다.

이 영화들은 한 국가에 뿌리를 두고 있으면서도 국경을 초월하는 영화적 정체성을 보여 줍니다. 나의 할머니를 주인공으로 해서 만든 나의 2022년도 다큐멘터리 작품 <왕은 내 사촌이 아니다>는 국가적, 초국가적 서사를 함께 엮어 내려고 애쓴 영화입니다. 이 영화의 개인적, 역사적 맥락에 대해 궁금해하는 한국의 독자들을 위해 이 다큐멘터리의 중심 인물인 할머니에 대해 소개해 주어야 할 것 같습니다.

초국가적, 범아프리카적 이슈의 복잡한 지형을 관통하는 할머니의 인생 이야기를 공유할 수 있는 기회를 주셔서 감사하게 생각합니다. 카리브 웨스트 인디스의 과들루프 그랑드테르 지역에 있는 모른아로 마을의 평범한 집안에서 태어난 할머니는 1958년 과들루프 사람 가운데 처음으로 철학과에 입학했고, 할머니의 동료들은 할머니를 일종의 장벽을 깨뜨리신 분이라고 말씀하십니다. 할머니의 학문적 여정은 '버트런드 러셀 철학에서 믿음의 위치와 중요성'에 관한 박사 학위 논문을 작성하는 데까지 이어졌습니다.

이후 할머니의 경력은 주로 아프리카, 특히 세네갈에서 이어졌습니다. 다카르대학교에서 다양한 학술 직책을 맡으며 교사이자 트레이너로서 기여했습니다. 또한 세네갈의 국립교육 일반감사

메드 혼도의 1979년도 작품 <웨스트 인디스>의 제작 당시 촬영된 필름. 완성본에는 수록되지 않았으며 복원 과정에서 발견되었다.



Film fragments shot during the production of Med Hondo's 1979 work *West Indies*, not included in the final cut but discovered during the restoration process.

vertent storage locations for these prints.

Thanks to Clement's foundational efforts, I could delve into the complex task of discerning the different versions of Med Hondo's films. A notable discovery was made during the presentation of his second feature, *Les Bicots Negres vos voisins*, at the Age d'or festival in Brussels. I uncovered a 16mm print of the film that was a longer version than the official 35mm 1h40 version. A similar version is believed to be held at the Algiers cinemathèque.

For the DVD and Blu-ray edition of the restored Med Hondo's films, it was essential to consider additional materials. I explored the unedited rushes from the shooting of *West Indies*. This process involved identifying the complete rushes to match the end-to-end magnetic sound tapes, cleaning them, redoing splices, digitizing, editing, and synchronizing to reflect the various stages of filming. These stages included the construction of the set, such as the boat where the film takes place, rehearsals of dance scenes and dialogues, and Med Hondo's interactions with his crew. Additionally, we focused on the downtime of extras, whose presence is integral throughout the film.

To further document the making of *West Indies* and identify individuals on screen, I conducted interviews with some of Med Hondo's closest collaborators. These included his friend and associate, poet and playwright Abdoul War; Haitian artist Mariann Mattheus; and François Catonne, the cinematographer. Their memories and insights provided invaluable context and added depth to our understanding of Hondo's creative process.

How does Med Hondo's work, a fusion of national French cinema and a postcolonial Pan-African perspective, relate to your 2022 documentary about your grandmother?

These films showcase a cinematic identity deeply anchored in a specific country while simultaneously transcending international boundaries. My 2022 documentary, *The King Is Not My Cousin*, which focuses on my grandmother, strives to intertwine both national and transnational narratives. To provide Korean readers with a better understanding of the film's personal and historical context, I would like to introduce the central character of the film: my grandmother.

I'm grateful for the opportunity to share about my grandmother, whose life story indeed weaves through the complex tapestry of transnational and pan-African issues. Hailing

를 감독하기도 했습니다. 경력 후반에는 툴루즈의 철학 감찰관으로 임명돼 카리브해와 프랑스령 기아나에서도 근무했습니다. 1980년에는 (아프리카 작가들의 저서를 출간하는 출판 기획인) 에디시옹 아프리카인(Éditions Africaines)을 통해 『햇살 내려쬐는 카루케라, 좌초된 과들루프』(Karukera ensoleillée, Guadeloupe échouée)라는 제목의 책을 출간했습니다. 이 책은 과들루프에서 보낸 그녀의 어린 시절을 다루며 구전 전통과 이야기, 그 전승과 의미를 탐구합니다.

그녀의 여정은 사회학자이자 문화 연구자인 폴 길로이가 창안한 개념인 검은 대서양(Black Atlantic)의 정수를 담고 있습니다. 이 개념은 노예무역과 노예제도로 인해 생겨난 아프리카 디아스포라의 문화사를 의미하며, 민족주의적 관점과 대치되는 혼성 문화로 특징지어집니다. 길로이의 삶과 작품은 다양한 문화적, 지리적 배경을 연결하는 이 개념을 잘 보여 줍니다.

당신의 단편 영화는 흙 무비의 친근한 분위기로 시작하지만, 할머니가 자신의 이주 이야기를 전하고, 할머니의 글 일부가 소개되면서 그 범위가 갑자기 넓어집니다. 다층적인 역사적, 개인적 내러티브를 전달하기 위해 어떤 고민을 했는지 궁금합니다.

이 영화는 한 가족의 이야기로 그려지며, 검은색이 강조된 스크린처럼 조용히 엮인 이야기를 펼쳐냅니다. 이 영화를 통해 저와 제 할머니 엘자 사이의 관계, 그리고 그녀가 비밀리에 쓴 책에 얹힌 흔적과 연결, 전승에 대한 우리의 탐구를 섬세하게 드러내려고 노력했습니다.

영화 스타일을 선택하는 문제와 관련해서는, 특히 흑백 영상으로의 전환과 관련해서 저는 시대를 초월한 느낌을 연출하고 과거와 현재를 극명하게 대비시키고 싶었습니다. 이러한 시각적 스타일을 사용하기로 마음먹은 것은 역사의 중요한 지점으로서 할머니의 삶을 상징적으로 표현하고 싶었기 때문이었습니다. 이 영화를 친밀한 아카이브의 위치에 배치하고 싶은 마음에 DV, 슈퍼 8, 16mm 등 다양한 미디어 포맷을 활용해서 이미지에 깊은 감정적 울림을 불어넣었습니다.

이 영화에서 편집은 한 시퀀스에서 다른 시퀀스로 전환되는 기억을 통한 성찰적 여정이라고 생각합니다. 무작위로 보이는 기억들이 서서히 얹히며 복잡한 지형과 지도를 형성합니다. 이 내러티브는 다양한 지역(다카르, 과들루프, 프랑스에서 바라본 나의 시선)과 관계적 역학(할머니와 손녀, 노인과 청년, 아는 사람과 배

아나벨 아벤투린의 다큐멘터리 영화 <왕은 내 사촌이 아니다>(2022)의 스틸들. 할머니의 손에 들려 있던 책, 『햇살 내려쬐는 카루케라, 좌초된 과들루프』가 다시금 손녀인 아나벨의 손에 들려서 역사, 세대, 기억을 잇는다.



Stills from Annabelle Aventurin's documentary film *The King is Not My Cousin* (2022), featuring a poignant moment where the book *Karukera ensoleillée, Guadeloupe échouée*, once held by her grandmother, is now in Annabel's hands, bridging history, generations, and memories.

from a modest background in Morne à l'eau, a town in the Grande Terre region of Guadeloupe, she broke barriers as the first Guadeloupean to be admitted to the aggregation in philosophy in 1958, according to her peers. Her academic journey led her to author a doctoral thesis on "The place and significance of belief in Bertrand Russell's philosophy."

Her professional career was predominantly based in Africa, especially in Senegal. At the University of Dakar, she held numerous academic positions, contributing as both a teacher and a trainer. Additionally, she oversaw the General Inspection of National Education in Senegal. Later in her career, she was appointed Inspector of Philosophy in Toulouse and also worked in the Caribbean and French Guiana. In 1980, she published a book titled *Karukera ensoleillée, Guadeloupe échouée* through Éditions Africaines. The book delves into her childhood in Guadeloupe, exploring oral traditions and stories, their transmission, and significance.

Her journey encapsulates the essence of the Black Atlantic, a concept coined by sociologist and cultural studies Paul Gilroy. It denotes the cultural history of the African diaspora resulting from the slave trade and slavery, characterized as a hybrid culture that stands in contrast to nationalist perspectives. Her life and work exemplify this notion, bridging diverse cultural and geographical landscapes.

Your short film begins with home movie elements, then explores your grandmother's migration and writings. Can you discuss portraying this blend of personal and historical narrative?

The film is envisioned as a family narrative, unfolding a story that is silently woven with shadowy areas, akin to the black screens that punctuate it. It tries to delicately reveal the relationship between Elzea and myself, and our quest for traces, connections, and transmissions, partially anchored in a secretly written book by her. The utilization of diverse media formats, including DV, Super 8, and 16mm, imbues the images with a profound emotional resonance, in order to solidify their status as intimate archives.

The editing is a reflective journey through memory, transitioning from one sequence to another. It surfaces seemingly random recollections that gradually interlace to form a complex tapestry. This narrative web spans various territories (Dakar, Guadeloupe, and my perspective from France) and relational dynamics (grandmother to granddaughter, elder to

우는 사람)에 걸쳐 있으며, 선형적인 내러티브를 피하고 갑작스럽고 강렬하게 전달됩니다. 따라서 이 이야기는 더 큰 역사적 서사와 긴밀하게 얽힌 모습을 보여 주려고 시도합니다.

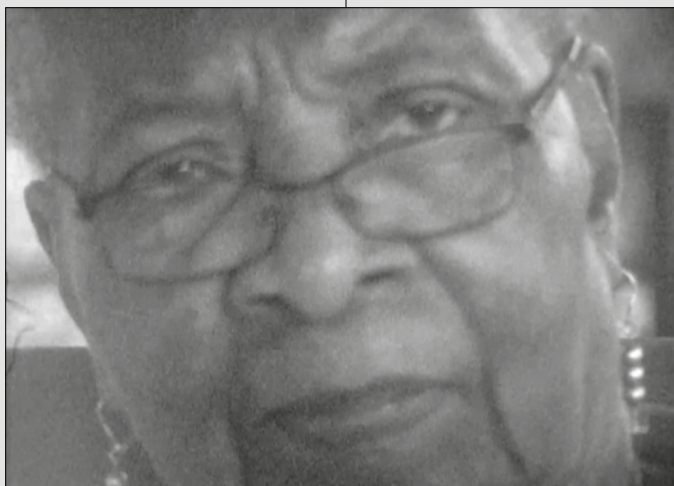
이 영화의 사운드트랙으로 타부 콤보(Tabou Combo), 아이티의 검은 늑대(Les Loups Noirs d'Haiti), 그램맥스 인터내셔널(Grammacks International)과 같은 그룹의 곡들이 등장합니다. 조부모님이 물려주신 이들의 음악 소리가 고장 난 라디오 트랜지스터처럼 단속적으로 영화에 끼어들어 몰입감을 더욱 높여 줍니다. 파도 소리와 할머니가 살았던 레자빔 지역의 현지 사운드가 나머지 시퀀스를 이끌어 갑니다.

이 영화의 스타일 선택과 관련해서, 특히 흑백 영상으로 전환시킨 것은 시대를 초월한 느낌을 연출하고 과거와 현재를 극명하게 대조하고 싶어서였습니다. 영화 매체를 둘러싼 모호함이 향수와 역사적 깊이를 불러일으키도록 의도된 연출이었습니다. 이러한 시각적 접근 방식을 써서 할머니의 이야기를 개인적인 내러티브가 아닌 더 광범위한 포스트식민지 및 크레올 역사에 대한 비판적 성찰로 위치시킬 수 있었고, 내러티브를 선형적으로 받아들이는 태도에 도전할 수 있었습니다.

이 영화를 제작하는 동안, 다재다능한 아티스트 막심 장밥티스트, 메디 아커만, 크리스텔 카노를 비롯한 따뜻한 사람들의 지원이 결정적인 역할을 해 주었습니다. 이들의 관점 덕분에 지극히 개인적인 이미지에서 거리를 둘 수 있었고, 단순한 가족 이야기를 넘어 영화가 품고 있는 폭을 더욱 풍성하게 만들 수 있었습니다. 그들의 귀중한 기여가 큰 힘이 됐으며, 저는 그들의 참여에 깊이 감사드립니다.

긴 인터뷰에 응해 주셔서 고맙습니다. 시네아카이브에서 4년간 쌓은 경험과 통찰이 앞으로 아키비스트이자 큐레이터로서 당신의 커리어를 더욱 밝게 비춰 보여 줄 것이라고 생각합니다. 여러 기회와 채널을 통해 당신의 향후 프로젝트에 대해 듣고, 실제 스크린에서 만나 볼 날이 곧 찾아올 것으로 생각합니다. 앞으로 멋진 기획 기대하겠습니다.

아나벨의 할머니. <왕은 내 사촌이 아니다>의 스틸.



Anabelle's grandmother from Anabelle's *The King is Not My Cousin*.

young adult, knower to learner), eschewing a linear narrative in favor of the abruptness and intensity of transmission. Thus, it's a tale that tries to intimately intertwine with greater historical narratives.

The soundtrack further enhances this immersion, flickering like a faulty radio transistor through music handed down by my grandparents, featuring groups like Tabou Combo, Les Loups Noirs d'Haiti, and Grammacks International. The ambient sounds of the waves and the local sounds of Les Abymes, where Elzea lived, drive the rest of the sequences.

In regards to the stylistic choices, especially the transition to black-and-white footage, I aimed to create a sense of timelessness and to draw a stark contrast between past and present. The ambiguity around the film medium was intended to evoke a sense of nostalgia and historical depth. This visual approach served to position her story not just as a personal narrative, but as a critical reflection on the broader postcolonial and Creole history, challenging the linear perceptions of these narratives.

Crucial to the film's creation was the support of a caring circle, including multidisciplinary artists Maxime Jean-Baptiste, Mehdi Ackermann, and Christelle Canot. Their perspectives allowed me to distance myself from the highly personal images, enriching the film's scope beyond just a family story. Their invaluable contributions have been instrumental, and I am profoundly grateful for their involvement.

Thank you for this extensive interview. Your experience and insights from your four years at Ciné-Archive will undoubtedly enhance your future as an archivist and curator. I eagerly anticipate updates on your upcoming projects through different platforms, and am excited to see them on the big screen. Best of luck in your future endeavors.

아나벨 아벤투린은 영화 아키비스트이며 프로그래머다. 파리의 영화 아카이브인 시네아카이브에서 아키비스트로 일하며 메드 혼도 감독 영화의 보존과 배급을 담당했고, 2021년에는 하버드 필름 아카이브와 협력해 혼도의 영화 <웨스트 인디스>(1979)와 <사라우니아>(1986)의 복원 작업을 진행했다. 그 외에도 다양한 필름 아카이브와 영화제와 협력해 복원과 프로그램, 연구 프로젝트를 진행한다. 2022년에는 다큐멘터리 감독 데뷔작인 <왕은 내 사촌이 아니다>(30분, 프랑스/과들루프)를 완성해 시네마 뒤 레엘, 마이애미 제3호라이즌 영화제, 몬트리올 국제 도큐멘테르 영화제, 프랑스, 마르티니크, 프랑스령 기아나 등에서 상영한 바 있다.

Annabelle Aventurelin is a film archivist at Ciné-Archives in Paris, where she oversees the preservation and distribution of Med Hondo's archives. In 2021, she collaborated with the Harvard Film Archive to restore Hondo's films, *West Indies* (1979) and *Sarraounia* (1986). Additionally, Aventurelin is a film programmer. In 2022, she completed her debut documentary, *The King Is Not My Cousin* (30 min, France/Guadeloupe), which was screened at Cinéma du Réel, Third Horizon Film Festival in Miami, Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, and in France, Martinique, and French Guiana.

로스 앵글스: 길 위에 남겨둔 프로젝트들에 관한 에세이

글: 코트니 스티븐슨(영화감독)

영화감독 코트니 스티븐슨은 2021년, 20세기 초 여성 여행가들의 글과 푸티지를 정교하게 엮어 낸 아카이브 다큐멘터리 <테라 팜므>(Terra Femme)를 발표한다. 이 영화는 1920년대부터 1940년대까지 세계를 여행하며 기록한 미국과 영국 여성들의 여행 푸티지에 감독의 보이스 오버를 덧붙여 새로운 내러티브를 만들어 낸다. 글로벌 팬데믹으로 여행이 제한되던 시기에 공개된 이 영화는 여성의 여행과 기록, 여성의 이동성, 식민주의, 젠더 역할, 아카이브에 내재된 권력 구조라는 주제에 관한 성찰을 불러일으키며 깊은 울림을 주었다.

이 프로젝트의 구상은 2010년대 초에 시작했다. 근대 초기 세계를 여행한 여성들의 글과 영상 기록에 매료된 코트니 스티븐슨은 인도로 날아가, 마치 자신처럼 1세기 전 인도로 여행을 떠난 여성들의 흔적을 추적하기 시작했다. 여성들의 여행과 삶의 흔적을 따라가던 중, 감독은 그들이 남긴 글에 매혹돼, 점차 넓은 맥락을 자신의 다큐멘터리 프로젝트에 끌고 들어오기 시작했다. 2023년에 이르러 샌프란시스코는 스티븐슨 감독의 고민과 사색에 매력을 느꼈고, 스티븐슨 감독을 초청해 <테라 팜므>를 상영하고 강연 자리를 마련했다. 이 상영과 강연 요청과 함께 제안된 것은 <테라 팜므>가 만들어지기까지 걸린 10년 동안 만들지 못한 미완성 프로젝트의 역사를 기록하는 것이었다. 스티븐슨 감독이 돌아본 10년은 끝도 없이 넓고 두텁게 쌓여 가던 여성 여행기와 생애사를 덜어 내고 '부재와 존재 자체에 관심을 두는' 과정이었다. 이는 '낯선 세계를 개인적인 자아를 알아 가는 매개체'로 받아들여 간 한 여성 영화감독의 생애사의 아카이브이자, 큐레이팅에 대한 고민을 드러내는 고백의 편지다.

Loss Angles about dead projects

Text by Courtney Stephens (Film Director)

The genesis of this project dates back to the early 2010s. Intrigued by the written and visual records of these early modern female travelers, Stephens embarked on a journey to India to retrace the paths of women who had ventured there a century ago. Immersing herself in their writings and lives, she began incorporating broader contexts into her documentary. By 2023, San Francisco Cinematheque had become captivated by Stephens' insights and reflections, leading to an invitation for her to screen *Terra Femme* and deliver a talk. This invitation also encompassed a proposal to chronicle the history of the project's development over the ten-year period. For Stephens, this decade represented an intensive exploration of the vast and detailed accounts of women's travels and life stories, leading to a profound interest in the themes of 'absence and presence.' The culmination of this journey is not just an archival documentary but a deeply personal narrative, portraying the life story of a female filmmaker who discovers her private self through the lens of an 'unfamiliar world,' and a confessional letter that candidly unveils her curatorial struggles.

In 2021, filmmaker Courtney Stephens released *Terra Femme*, an archival documentary that intricately weaves together the writings and footage of early 20th-century women travelers. The film, utilizing travel footage from American and British women traversing the globe during the 1920s to the 1940s, offers a unique narrative shaped by Stephens' voiceover. Released amidst global pandemic travel restrictions, *Terra Femme* resonates deeply, prompting reflections on the themes of women's travel and documentation, female mobility, colonialism, gender dynamics, and the power structures embedded in historical archives.

로스 앵글스: 길 위에
남겨둔 프로젝트들에 관한 에세이
글: 코트니 스티븐슨

선의를 가진 사람들은 네 그 괴상하고 도를 넘은 프로젝트를 포기하지 말라고 할 것이다. 하지만 때로는 정말 포기해야 할 때도 있다. 헌신과 시간 낭비 사이에는 가는 경계선이 있을 뿐이지만, 한 무더기의 애착을 포기할 때만 앞으로 나아갈 길이 드러나는 때도 있는 법이다. [1]

샌프란시스코 시네마테크는 내가 지난 10년 동안 매달려 온 프로젝트가 결국 <테라 팜프>로 만들어지기까지의 과정과 그 과정에서 완성하지 못한 수많은 다른 영화 프로젝트에 대한 글을 써 달라고 요청했다.

2011년 나는 여성이 쓴 여행 글의 역사를 연구하고 이를 주제로 한 영화를 제작하기 위해 폴브라이트에서 기금을 받아 인도로 향했다. 나는 특히 18세기 말과 19세기 초의 글쓰기에 관심이 많았다. 여행 글과 낭만주의 시대의 시가 겹치는 부분, 그리고 시간 여행으로서의 여행에 대한 공통된 생각을 탐구하고 싶었다. 나는 편지, 일기에서부터 조리법, 가계부 등에 이르기까지 당시 여성들이 작성한 거의 모든 문서에 관심이 있었다.

서구의 여성들이 누렸던 초기의 이동성은 제국의 이해관계에 묶여 있었음이 거의 보편적인 사실이고, 모든 글쓰기 장르가 이로부터 생겨났다. 영국 여성들은 상인과 관료의 아내로서 외국으로 여행을 떠났고, 여행지와 그곳의 정치, 자신의 상황에 대한 그 여성들의 관점은 흥미롭고 다양했다. [2]

나는 인도 콜카타에서 아트리움 주변으로 발코니가 있는 오래된 집의 1층에 방을 하나 얻었는데, 거기서 살던 대가족과 친해졌다. 나의 아침은 긴 아침 식사와 주제가 정해지지

않는 수다로 채워졌다. 나는 새끼 고양이 한 마리를 입양했다.

19세기 콜카타(당시 캘커타)는 세계적인 무역과 교류의 중심지였으며, 이러한 면모는 콜카타의 오래된 공동묘지에도 잘 드러나 있다. 공동묘지를 채우고 있는 것은 영국인, 유대인, 중국인, 그리스인, 아르메니아인, “스코틀랜드인 및 영국 분리주의자” 등이었다. 나는 공동묘지, 묘지 주변의 동물, 무덤의 비문이 내 영화의 주요 시각 요소가 되리라 생각했다. [3]

2012년 초 첸나이를 방문했을 때, 나는 신지학협회(Theosophical Society)의 본부를 방문했다. 그곳은 세계 종교의 사원과 기념물이 모여 있는 거대한 복합 건물이자 종교적 밀교 박물관이었다. 누군가 내게 세기의 전환기에 신지학협회에 가입한 어떤 이가 있었다면 그 자체로 흥미로운 사람이었다는 뜻이라고 말해 준 기억이 난다. 『오즈의 마법사』를 쓴 프랭크 바움 같은 사람도 신지학협회의 회원이었으며, 그의 장모이자 여성 참정권 운동가였던 마틸다 게이지도 회원이었다.

19세기 인도에서 시작된 신지학협회의 기원은 헬레나 블라바츠키 여사와 같은 여성 여행자들과 관련이 있다. 당시 동양 사상과 종교에 관심이 있는 외국 여성들이 인도를 찾기 시작했는데, 이들은 어떤 교단의 제자가 되거나 자신만의 영적 단체를 창설했다. [4]

나는 1880년대에 블라바츠키 부인을 만난 후 신지학으로 개종한 애니 베전트에게 관심을 두게 됐다. 런던 출신의 작가이자 정치 활동가였던 베전트는 첸나이(당시 마드라스)로 이주해서 종교와 영성에 관한 책을 쓰기 시작했다. 시간이 지남에 따라 그는 인도에서 영국 통치를 반대하는 정치 활동을 펼쳤고, 인도 국민회의에 가입해 결국 이 단체의 회장이 됐다. 그는 인도자치연맹(Home Rule League)의

Loss Angles about dead projects
Text by Courtney Stephens

Well-meaning people will tell you not to give up on your weird, overextended project. But sometimes, you really should. It's a fine line between dedication and wasted time, but often it's only by giving up on one set of attachments that the way forward is revealed. [1]

San Francisco Cinematheque invited me to write about a project I worked on for ten years that ended up becoming *Terra Femme*, and the many failed films along the way.

In 2011, I received a Fulbright to India to research the history of women's travel writing, and to make some kind of film on the subject. I was particularly interested in late 18th and early 19th century writing. I wanted to explore the overlap between travel writing and Romantic-era poetry, and their shared, fraught ideas around travel as time travel. I was interested in pretty much any written document generated by women of the time, from letters and diaries to recipes and household accounts.

The early mobility of Western women was almost universally tied to imperial interests, and entire genres of writing arose from this. British women traveled to foreign places as the wives of traders and civil servants, and their perspective on those places, politics, and their own situations were interesting and varied. [2]

I rented a room in Kolkata on the ground floor of an old house, which was built up with balconied floors around an atrium and occupied by an extended family with whom I became close. My mornings were spent over long breakfasts and adda, the Bengali word for directionless chat. I adopted a kitten.

In the 19th century, Kolkata (then

Calcutta) was a global center for trade and exchange, and this is reflected in the city's old cemeteries: British, Jewish, Chinese, Greek, Armenian, “Scottish and Dissenters.” I thought maybe the cemeteries, their animals, and grave inscriptions would be the main visual component of the film. [3]

On a trip to Chennai in early 2012, I visited the Theosophical Society headquarters, a sprawling compound of overgrown temples and monuments to the world's religions, as well as a museum of religious esoterica. I remember someone telling me that at the turn of the century, joining the theosophical society just meant you were an interesting person. People like Frank Baum, the author of *The Wonderful Wizard of Oz*, was a member, as was his suffragette mother-in-law, Matilda Gage.

The origin of the Theosophical Society in 19th century India was connected to female travelers like Madame Blavatsky. At that time, foreign women with an interest in Eastern thought and religion had begun traveling to India to become disciples, or to start their own spiritual societies. [4]

I became interested in Annie Besant, who converted to Theosophy in the 1880s after meeting Madame Blavatsky. Besant, a writer and political activist from London, moved to Chennai (then Madras) and began writing books about religion and spirituality. Over time she became increasingly politicized against British rule in India and joined the Indian National Congress, eventually becoming the organization's president. She helped launch the Home Rule League and was arrested periodically by British authorities.

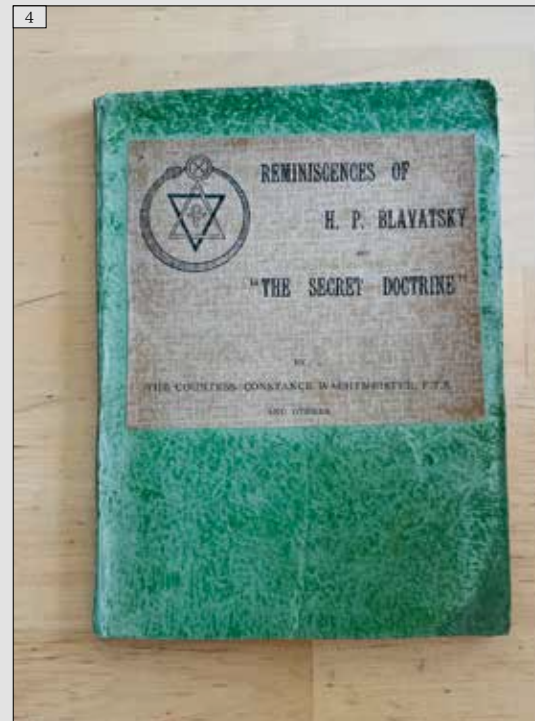
My interest started to shift from the earlier period of merchant travel and Orientalist writing to this later period of exchange and political foment around the



옥외 통신단자함, 콜카타 2011.
Utility Box, Kolkata 2011.



계단, 콜카타 북부 2012.
Stairwell, North Kolkata 2012.



『H. P. 블라바츠키에 대한 회상과 비밀스러운 교리』, 1893년에 처음 출판된 블라바츠키에 대한 평전이다.
Reminiscences of H. P. Blavatsky and the Secret Doctrine, first published in 1893. A biography of H. P. Blavatsky.

출범을 도왔고 영국 당국에 의해 주기적으로 체포되기도 했다.

나의 관심은 상업 여행과 오리엔탈리즘 문학의 초기 시기에서 20세기 전환기의 교류와 정치적 소요가 나타나는 더 늦은 시기로, 그리고 영국과 해외 여성 활동가 사이의 교류로 옮겨갔다. [5]

나는 인도의 철학자 스와미 비베카난다를 추종했던 아일랜드 태생의 마거릿 노블이라는 여성에 대해 알게 됐다. 30세에 인도에 와서 니베디타 수너라는 이름을 얻은 그녀는 힌두교와 여성 교육에 관한 글을 많이 썼고, 남편과 사별한 어린 부인을 위한 학교를 설립했으며, 아동 결혼에 반대해 열렬히 싸웠다. 1906년 페스트가 창궐했을 때는 목숨을 걸고 사람들을 치료했으며, 베전트와 마찬가지로 영국 통치에 반대하는 활동에도 적극적으로 참여했다. 콜카타 북부에 있는 그의 집은 반체제 단체들의 모임 장소가 됐다. 나는 이러한 그가 상대적으로 무명인 상태에 있다는 것이 흥미로웠다. 이전에 나는 그에 대해 전혀 들어 본 적이 없었다. [6]

2012년 6월 5일: 이 시기의 달콤한 기억 중 하나는 새벽에 일어나 태양을 가로지르는 희귀한 금성의 일면통과를 관찰한 것이다(다음 일면통과는 2117년이다). 우리는 콜카타의 과학박물관 옥상에 모였다. 구름이 걷히고 태양의 얼굴에 작은 점이 보이기 시작했을 때 그것은 정말 짜릿한 순간이었다. [7] [8]

나는 크리스토퍼 이셔우드의 글을 통해 스와미 비베카난다에 대해 조금 알고 있었다. 비베카난다는 1893년 종교의회 회의에서 베전트와 함께 연설해 미국에서 큰 반향을 일으켰고, 이후 캘리포니아 남부에 베단타(Vedanta)협회를 설립했다. 그는 자신의 스승 라마크리슈나의 가르침을 전파하는 데 큰 역할을 했는데, 라마크리슈나는 19세기 중반의

장난기 많은 성인으로, 다음과 같이 말했다.

“모든 길을 통해 신을 깨달을 수 있다. 모든 종교는 참된 것이다. 중요한 것은 지붕에 도달하는 것이다. 돌계단이나 나무 계단, 대나무 계단, 밧줄로 그곳에 도달할 수 있다. 대나무 장대를 타고 올라갈 수도 있다.”

비베카난다를 비롯한 사상가와 작가들의 네트워크는 20세기 초 콜카타와 캘리포니아 남부를 연결했고, 이후 사이키델릭 운동에 영향을 미칠 이셔우드와 올더스 헉슬리 같은 인물들이 콜카타에서 활동했다. 인도 철학이 미국의 반문화에 유입되는 과정도 영화의 소재로 적합해 보였다. [9]

그러던 중 정말 기이한 우연이 일어났다. 한 친구가 자기 삼촌이 비베카난다의 생애를 다룬 톨리우드(벵골의 영화 산업) 뮤지컬을 제작 중이라면서 세트장을 방문하고 싶은지 물었다. 촬영은 알리포르의 오래된 저택에서 이루어졌다. 나는 친절한 눈빛을 지닌 감독, 투투 시나를 소개받고 내 프로젝트와 연구에 관해 이야기했다. 그는 아직 니베디타 역을 캐스팅하지 않았으며 나에게 자신의 영화에서 니베디타 역을 맡아 볼 것을 제안했다. 나는 물론이죠, 라고 대답했다. [10]

촬영을 시작하면서 니베디타의 이미지가 도시 지역에, 특히 그녀가 살았던 콜카타 북부 지역에 얼마나 널리 퍼져 있는지 깨닫기 시작했다. 나는 그녀의 이름을 딴 어린 소녀들을 만났다.

투투 감독은 매우 관대했고, 이 기회를 활용해 보라고 제안했다. 자기 영화에 나오는 소품과 의상을 써서 니베디타에 관한 영화를 만들어 보라고 제안한 것이다. 나도 그와 마찬가지로 삶의 예언적 징조를 믿는 사람이기 때문에 그렇게 하기로 했다. 나는 인도 동부와 벵골만을 따라 촬영한 그의 영화 제작 과정을 기록하는

turn of the 20th century, and to the exchange between female activists in England and abroad. [5]

I learned about an Irish-born woman named Margaret Noble, who was a follower of Swami Vivekananda. She came to India at age 30 and was given the name Sister Nivedita, wrote prolificacy about Hindu religion and women's education, started schools for child widows, and fought ardently against child marriage. She risked her life to help treat people when Plague broke out in 1906 and, like Besant, she was active in anti-British rule efforts. Her house in North Kolkata became a meeting place for dissident groups. I was interested in what I perceived as her relative anonymity, as I had never heard of her. [6]

June 5, 2012: A sweet memory from this time period is getting up before dawn to watch the rare Venus transit across the sun (next transit happens in 2117). We gathered on the rooftop of Kolkata's science museum and when the clouds cleared and we could see the little dot on the face of the sun it was thrilling. [7] [8]

I knew a little about Swami Vivekananda through the writings of Christopher Isherwood. Vivekananda spoke at the 1893 Parliament of Religions conference (along with Besant) and made a big splash in the US, subsequently founding the Vedanta Society of Southern California. He is responsible for spreading the gospel of his guru Ramakrishna, a mischievous holy man of the mid-19th century, who said:

"God can be realized through all paths. All religions are true. The important thing is to reach the roof. You can reach it by stone stairs or by wooden stairs or by bamboo steps or by a rope. You can also climb up by a bamboo pole."

A network of thinkers and writers, including Vivekananda, linked Kolkata to Southern California in the early 20th century,

figures like Isherwood and Aldous Huxley, who would later influence the psychedelic movement. The way Indian philosophy entered the American counterculture also seemed a worthy film subject, for someone. [9]

Then a truly bizarre coincidence occurred. A friend told me her uncle was producing a Tollywood (Bengali film industry) musical about the life of Vivekananda, and asked if I wanted to visit the set. The shoot was in an old mansion in Alipore. I was introduced to the kind-eyed director, Tutu Sinha, and told him about my project and research. He suggested I might play Sister Nivedita in his film—they hadn't cast her part yet—and I said: sure! [10]

Once I tuned into it, I started to realize how ubiquitous Nivedita's image was in the city, particularly around North Kolkata where she had lived. I met little girls who were named for her.

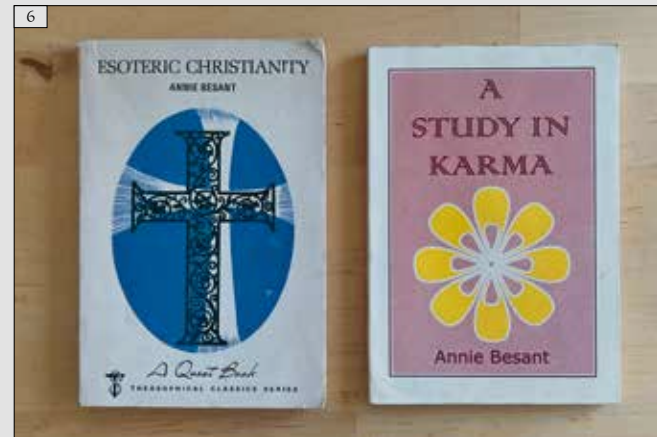
Tutu, who was very generous, suggested I follow the coincidence and make a film focused on Nivedita, using the props and costumes from his film. I, like him, am a believer in signs, and so I did. I documented the making of his film, the production of which took us all over Eastern India and along the Bay of Bengal, while also filming little scenes from the life of Nivedita. I persuaded Sandra, another Fulbrighter, to wear my costumes from the main film and had her sit pensively on doorsteps and balconies, hiding the contemporary city all around us. I even hired priests to perform funerary services on Sandra. Both of us extended our visas.

I figured I would tie all these scenes and layers of media and history together through Nivedita's writing once I began editing. [11] [12]

At some point, however, I started to wonder what story I would be telling with my low-budget period piece, and why. Nivedita's



신지학협회, 첸나이 2012.
Theosophical Society,
Chennai 2012.



애니 베전트의 책 두 권.
〈밀교 기독교〉(1898),
〈카르마 연구〉(1912).
Annie Besant's two books:
Esoteric Christianity (1898)
and A Study in Karma (1912).



인도의 신비주의 종교가
라마크리슈나의 이미지,
콜카타 2012.
Image of Ramakrishna,
Kolkata 2012.



영화 촬영장의 단역배우들,
알리포르 2012.
Movie extras, Alipore 2012.

한편, 니베디타의 삶 가운데 작은 장면들을 촬영했다. 폴브라이트 기금을 받아 온 또 다른 연구자인 샌드라에게 영화 속에서 내가 입은 의상을 입으라고 설득했고, 문 앞과 발코니에 가만히 앉아 생각에 잠긴 모습을 찍으면서 주변의 현대 도시의 모습을 숨겼다. 나는 심지어 샌드라가 장례식 장면을 연기하는 동안, 장례식에 출연할 사제까지 고용했다. 우리 둘 다 비자를 연장했다.

나는 일단 편집을 시작하면 니베디타의 글을 통해 이 모든 장면과 미디어와 역사의 층위를 하나로 묶을 수 있을 것으로 생각했다. [11] [12]

하지만 어느 순간부터 나는 이 저예산 시대극으로 어떤 이야기를 해야 할지, 그리고 왜 그래야 하는지에 대해 의문을 갖기 시작했다. 니베디타의 이야기는 너무 특징적이어서 내가 원래 연구하던 내용과 연결하기가 어려웠고, 내가 연구 프로젝트라고 부르는 것이 단순히 내 경험을 신화화하는 방식이 돼 버린 것은 아닌지 의심하기 시작했다. 그런 식으로 풀어내는 영화가 있다면 나는 싫어했을 것이다. 나는 내가 무엇을 하고 있는지에 대해 의문을 갖기 시작했다.

촬영이 없던 어느 날, 투투 감독와 나는 피터 캣(Peter Cat)이라는 식당에서 점심을 먹었다. 그는 나에게 무엇을 매개로 영화 제작에 입문하게 됐는지 물었다. 그는 이전에 사진작가로 일한 적이 있었고, 사진에 대한 사랑으로 영화를 찍게 됐다고 답했다. 나는 독서와 언어에 관한 관심이 나를 영화로 이끌었다고 생각한다고 말했다. 그는 정중하게 내 생각에 동의하지 않는다고 말하면서, 자기 생각에 나의 매개는 “탐색”(searching)인 것 같다고 말했다. [13] [14]

영화 촬영이 끝난 후 나는 교육용 및 입문자를 위한 실용 비디오의 성우로 일하기 시작했고, 덕분에 비자를 다시 한번 연장할 수 있었다. 나는 필요하다고 생각하는 것은 무엇이든

촬영하며 바쁘게 돌아다녔다.

마지막 몇 달 동안 사촌이 방문해서 콜카타에서 히말라야산맥의 다르질링까지 기차 여행을 했다. 나는 니베디타 수녀가 마흔셋의 나이에 그곳에서 세상을 떠났고, 그곳에 그녀를 기리는 추모비가 있을지도 모른다고 들었다. 안개가 자욱한 산속에서 한참을 찾아 헤맨 끝에 그녀가 숨을 거둔 건물인 로이 빌라를 찾았는데, 지금은 주둔 군인들이 점거하고 있었고, 그중 많은 군인이 밖에서 탁구를 하고 있었다. “니베디타 수녀, 여기서 숨을 거두다”라는 문구가 적힌 명판이 있었다. 우리는 산 아래 작은 공동묘지에서 그녀의 무덤도 발견했다.

다르질링의 중앙 광장을 돌아다니던 중, 나는 가족과 함께 여행 중이던 폴브라이트 프로그램의 책임자와 마주쳤다. 그는 당황한 표정으로 “코트니? 여기서 여태 뭐 하고 있는 거예요?”라고 말했다. [15] [16]

2013년에 내 양아버지가 아프셨다. 나는 고양이를 아일랜드 수녀인 시릴에게 맡기고 미국으로 돌아와 어머니와 함께 잠시 살았다. 가끔 사려 깊은 편집자의 도움을 받으며, 영상과 인용문, 맥락 이탈의 조각들로 이루어진, 내가 가졌던 거의 모든 생각의 집합과도 같은 ‘형태’로 영화가 만들어지기 시작했다. 나중에 영화 편집에 관해 “삭제는 곧 성장”(deletion is growth)이라는 릭 프렐링거의 말을 듣게 됐지만, 그 당시 나는 추가하는 방법밖에 몰랐다. 산더미처럼 쌓아 올려진 영상에 나는 20세기 초 인도에서 촬영한 아카이브 영상을 이어 붙이기 시작했다.

한 대학 자료실에서 나는 아름다운 푸티지를 발견했다. 그 푸티지의 주인은 두 번째 남편의 이름을 따라 존 디슨 부인이라고만 적혀 있었고, 이 학교의 졸업생이었다. 이 여성은 두 번의 결혼 사이에 세계를 여행했다고 기록돼 있었다. 그녀가 경험한 것을 우리도

story was so specific it was hard to link her to my original research, and I suspected that what I was calling a research project had simply become a way of mythologizing my own experience, which is something I resent in other films. I started to wonder what I was doing.

One day when we weren't shooting, Tutu and I had lunch at the restaurant Peter Cat. He asked me what medium had brought me to filmmaking. He had previously worked as a photographer, and felt that he had come to film through his love of photography. I said I thought what led me to film was an interest in reading and language. He politely disagreed and said he thought my medium was "searching," [13] [14]

After the film wrapped, I started getting work as a voiceover actress for educational and how-to videos, which allowed me to extend my visa yet again. I ran around filming everything I thought I might need to make any number of films.

During my last months, my cousin came to visit and we took a train trip from Kolkata up to Darjeeling in the low Himalayas. Sister Nivedita had died there at age 43, and I heard there might be a physical memorial. After a lot of searching in mountain fog, we found Roy Villa, the building where she died, now occupied by posted soldiers, many of whom were outside playing ping pong. A plaque said, "Sister Nivedita breathed her last in this house." We also found her grave in a tiny cemetery down the side of a mountain.

While hanging around the central square of Darjeeling, I ran into the head of the Fulbright program who was touring with his family. He looked confused and said "Courtney? What are you still doing here?" [15] [16]

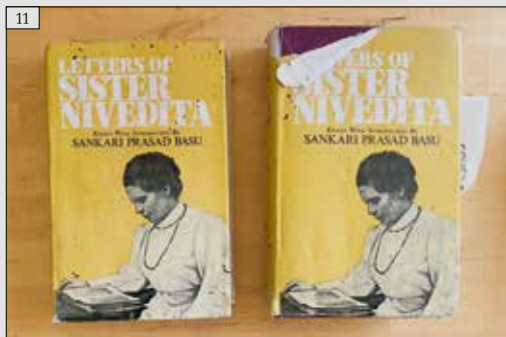
In 2013 my stepdad got sick. I gave my cat to the Irish nun Sister Cyril, came back

to the US and moved in for awhile with my mom. With the occasional help of thoughtful editors, a film began to take "shape" into a sprawl of footage, quotation, and digression; a collection of nearly every thought I'd ever had. I would later hear Rick Prelinger say, regarding film editing, that "deletion is growth" but at that time, I only knew how to add. To with my own mountain of footage, I began stitching in archival footage shot in India in the early 20th century.

In one university archive I came across a beautiful reel, the author of which was listed only under her second husband's name, Mrs. John Dixon — an alumni of the school. It was noted that this woman had traveled the world between her two marriages. Wild, I thought, that we could experience what she experienced, but that she had somehow failed to exist historically. [17]

The project continued to expand and by 2017 I felt I might have to give up. Time had passed, my stepdad had died, and it seemed like I should move on with life. That year, I was invited to participate in an event around film spectatorship, and I thought it would be interesting to screen the films of Mrs. Dixon and to talk about other amateur travelogues—films that inscribe private sensibility while intersecting with large historical tides. These residues of women's lives could have other equal forms it seemed, in a quilt, or even a meal.

This thought helped me find a different point of view: one less concerned with historical participation than in absence and presence itself. Rather than seeing travel through the way one interprets the world, I started to think about the unfamiliar world as a medium for getting to know the private self. Over the next few years, this helped me complete my project, and freed me a little from the bite of failure and wasted time. [18]



11
시스터 니베디타의 서간집.
Letters of Sister Nivedita.



12
니베디타를 연기하는 샌드라, 콜카타 2012.
Sandra as Nivedita, Kolkata 2012.



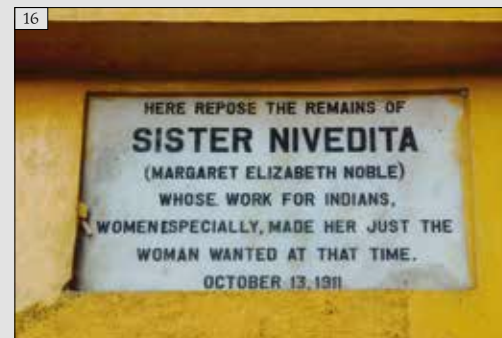
13
니베디타 쓰레기 투기 반대 캠페인, 콜카타 2012.
Nivedita anti-litter campaign, Kolkata 2012.



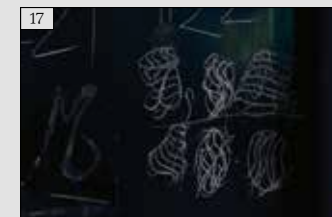
14
시스터 니베디타가 머물렀던 집, 콜카타 북부 2012.
House of Sister Nivedita, North Kolkata 2012.



15
고주택가, 다르질링 2012.
Old House, Darjeeling 2012.



16
시스터 니베디타의 묘소.



17

경험할 수 있다고 생각했지만, 역사적으로 그녀는 어떤 모습으로도 존재하지 않는다는 사실이 놀라웠다. [17]

프로젝트는 계속 확장돼 갔고 2017년에는 포기해야 할지도 모른다고 느꼈다. 시간도 많이 흘렀고, 양아버지는 돌아가셨으며, 이제는 나도 내 인생을 살아가야 할 것 같았다. 그해 영화 관람에 관한 한 행사에 초대받았는데, 그 행사에서 덕슨 부인의 영화를 상영하고 다른 아마추어 여행기, 즉 거대한 역사적 흐름과 교차하면서 개인적인 감성을 새겨 넣은 이런 영화에 대해 강연하면 재미있을 것 같다는 생각이 들었다. 여성들의 삶의 흔적이 다른 형태로, 예를 들어 퀼트나 심지어 한 끼 식사에서도 동등하게 나타날 수 있을 것 같았다.

이러한 생각은 내가 다른 관점을 찾는 데 도움이 되었다. 역사적 참여보다는 부재와 존재 자체에 관심을 두는 관점을 얻게 된 것이다. 나는 세상을 해석하는 방식으로 여행을 바라보는 것이 아니라, 낯선 세계를 개인적인 자아를 알아 가는 매개체로 생각하기 시작했다. 이는 몇 년 동안 나의 프로젝트를 완성하는 데 도움이 됐고, 실패와 시간 낭비의 굴레에서 조금이나마 벗어날 수 있게 해 주었다. [18]

코트니 스티븐스

코트니 스티븐스는 논픽션 및 실험 영화의 작가이자 감독이다. 미국에 옮겨진 베를린 장벽의 파편에 관한 다큐멘터리 <더 아메리칸 섹터>(파초 벨레즈와 공동 연출)는 2021년 『뉴요커』가 선정한 올해의 최고 영화 중 하나였다. 그녀의 다음 작품, <테라 팜므>는 20세기 초 여성들이 촬영한 아마추어 여행 영상을 통해 구성된 에세이 영화로, 『뉴욕 타임즈』의 영화 비평가들에 의해 선정되었으며 뉴욕 현대미술관에서 처음 상영되었다. 이 작품은 라이브 공연 형태로 널리 상영되었다. 스티븐스의 작품은 국립미술관, 바비칸, BOZAR, 태국 비엔날레, 아놀피니 아트, 워커 아트 센터, 왕립지리학회, 베를린 영화제, 비엔날레, IDFA, SXSW, 뉴욕 영화제 등 다양한 영화제에서 상영되었다. 그녀는 구겐하임 펠로우십, 폴브라이트 장학금, 맥도웰 펠로우십, 슬론 재단, 캘리포니아 인문학 및 현대미술재단의 기금 등 다양한 기금을 수여받은 바 있다.

다음 분들을 추모하며:

투투 시나(영화감독), 언제나 내 프로젝트를 응원했고, 코로나19로 세상을 떠날 때까지 내 생일을 잊지 않았다.

아베크 센(작가이자 비평가), 콜카타에서 즐거운 저녁 시간을 보내며 가십과 책, 영화, 삶에 대해 이야기했다. 2020년 온라인으로 진행된 <테라 팜므> 상영회에 이어서 진행된 온라인 토크에 참여했으며, 역시 코로나19로 세상을 떠났다.

대니얼 마코버(양아버지), 당신께서는 아무런 이유 없이 나를 무조건 신뢰하셨다.

In memory:

Tutu Sinha, film director, who always cheered me on in my project and never forgot my birthday up until he passed away from COVID-19.

Aveek Sen, writer and critic, with whom I shared delightful evenings in Kolkata, gossiping and talking about books, films, and life. He participated in the virtual panel that followed an online iteration of *Terra Femme* in 2020, before also passing from COVID-19.

Daniel Makover, my stepdad, who believed in me with fierce loyalty even when he didn't have much reason to.

Courtney Stephens, 2023

Courtney Stephens

Courtney Stephens is a writer/director of non-fiction and experimental films. *The American Sector*, her documentary (co-directed with Pacho Velez) about fragments of the Berlin Wall transplanted to the U.S., was named one of the best films of 2021 in The New Yorker. Her essay film, *Terra Femme*, comprised of amateur travel footage shot by women in the early 20th century, was a New York Times critic's pick and premiered at the Museum of Modern Art. It has toured widely as a live performance. Her films have been exhibited at The National Gallery of Art, The Barbican, BOZAR, the Thailand Biennale, Arnolfini Arts, Walker Art Center, The Royal Geographical Society, and in film festivals including the Berlinale, the Viennale, IDFA, SXSW, and the New York Film Festival. Stephens is the recipient of a 2022 Guggenheim Fellowship, a Fulbright Scholarship to India, MacDowell fellowships, and grants from the Sloan Foundation, California Humanities, and the Foundation for Contemporary Art.





하버드 필름 아카이브

Harvard Film Archive

하버드 필름 아카이브

하버드대학교 내에 위치한 하버드 필름 아카이브(HFA)는 1979년에 설립돼 다양한 시대와 지역에 걸친 2만5000여 점의 영화, 비디오 및 기타 영화 관련 자료를 소장하고 있다. 방대한 컬렉션으로 유명한 HFA는 필름 대 필름 보존을 중심으로 하는 필름 복원에도 힘을 쏟고 있으며, 특히 영화 역사를 재정의해 온 중요한 아방가르드 영화 작품이 다수 복원되고 재순환하는 데 공헌했다. 혁신적이고 다채로운 프로그래밍 및 큐레이션 협업은 영화사에 대한 새로운 관점을 제공하며 영화사를 복합적인 관점으로 다시 쓰는 데 앞장서고 있다.

인터뷰: 헤이든 게스트(하버드 필름 아카이브 원장)

하버드 필름 아카이브(HFA)의 설립 목적과 발전 과정에 대해 소개 부탁드립니다.

HFA의 공식 설립은 1979년이지만, 그 이전부터 하버드대학교는 교육, 연구, 학습 목적과 강의 및 일반 대중을 대상으로 한 다양한 상영 프로그램을 지원하기 위해 영화를 수집해 왔습니다. HFA는 원래 카펜터 시각예술센터 내에 있는 '시각 및 환경 연구과'(현재 '예술, 영화 및 시각 연구과') 산하의 한 부서였습니다. HFA의 컬렉션은 여러 면에서 시각 및 환경 연구과의 선구적인 커리큘럼과 설립자의 비전을 반영하고 있습니다. '시각 및 환경 연구과'에서(그리고 현재의 '예술, 영화 및 시각 연구과'에서) 영화 및 영화 제작 관련 연구는 오랫동안 시각예술 및 시각 문화에 대한 연구와 광범위하게 서로 얽힌 채 발전했습니다. 예술 영화 제작과 다큐멘터리 영화, 특히 민족지학적 영화 제작 방식 간의 풍부한 대화 또한 마찬가지로 중요합니다. 민족지 영화를 만들던 영화감독 로버트 가드너는 영화 이론가 블라다 페트리치, 철학자 스탠리 커벨과 함께 HFA를 설립했으며, 컬렉션을 보면 영화의 역사와 미래에 대한 이들 설립자가 품은 각자의 비전이 반영돼 있는 것을 볼 수 있습니다. 그런 이유로 HFA는 특히 다큐멘터리,

하버드대 카펜터 시각예술센터에 위치한 HFA.



The Harvard Film Archive (HFA) located at the Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University.

Harvard Film Archive

Founded in 1979, the Harvard Film Archive (HFA) at Harvard University boasts over 25,000 films and film-related items, covering various eras and regions. Renowned for its extensive collection, HFA also focuses film restoration, particularly film-to-film preservation. Its collection features many pivotal avant-garde films that have reshaped film history. HFA's innovative programming, in collaboration with external experts, offers new insights into film historiography. These efforts place HFA at the forefront of redefining film history through diverse and innovative curation, ensuring a dynamic and evolving understanding of the cinematic past.

Interview with Haden Guest
(Director of the Harvard Film Archive)

The Harvard Film Archive holds a fascinating history. Can you share insights on its inception, evolution, and the original vision that sparked its creation?

Although the Harvard Film Archive was founded in 1979, films were collected at Harvard for many years before then, for the purpose for teaching, research and study purposes, as well as to support the diverse screening programs organized both for classes and the general public. The HFA was originally a division of the department of Visual and Environmental Studies (now Art, Film and Visual Studies) which is housed within the Carpenter Center for the Visual Arts. In many ways the HFA collection mirrors the pioneering curriculum of the VES Department and the vision of its founders. In VES, and now AFVS, the study of film and filmmaking has long been intertwined with the study of the visual arts and visual culture more broadly. Equally important is the rich dialogue between art filmmaking and documentary cinema, and especially ethnographic modes of filmmaking. Robert Gardner, the ethnographic filmmaker founded the HFA together with film theorist Vlada Petric and philosopher Stanley Cavell and we can see mirrored in the HFA collection their respective visions of film's history and future. In this way, the HFA has especially deep holdings in such areas as documentary, Soviet silent cinema, and classical Hollywood cinema,

소비에트 영화, 고전 할리우드 영화 등 이 세 명의 설립자가 관심을 두었던 이 세 부류의 영화에 특히 깊은 관심을 가지고 있습니다. 제가 원장으로 부임하기 직전에, 지금으로부터 거의 20년 전의 일인데, HFA는 소장품의 보존 및 접근 관련 요구를 학술 부서에서 충족할 수 없음을 인식하고 행정 조직상 하버드도서관 산하가 되었습니다. 이러한 조직 개편을 계기로 HFA는 발전 방향을 새롭게 잡을 수 있었습니다. 필름 보존을 전담하는 센터의 지원을 받는 강력한 보존 프로그램 운영과 더불어, 영화와 영화감독 관련 문서도 수집할 수 있게 되었습니다.

수년에 걸쳐 HFA는 두 개의 긴밀하게 얽힌 조직을 발전시켜 왔습니다. 하나는 영화(및 관련 영화 이외의 관련 자료) 수집, 보존, 접근만을 전담하는 아카이브이고, 다른 하나는 캠퍼스 커뮤니티와 일반 대중에게 개방된 독창적인 최첨단 프로그램의 큐레이션 및 전시를 전담하는 하버드 필름 아카이브 시네마테크입니다.

제가 강조하고 싶은 HFA의 특수성은 바로 규모입니다. HFA는 매우 방대한 컬렉션과 야심 찬 프로그램을 자랑하지만, 정규직 직원 6명과 파트타임 직원 3명이 일하는 비교적 작은 규모의 아카이브입니다. 이러한 규모 덕분에 업무의 우선순위를 신중하게 정하고 조직화해야 하고, 일부 까다로운 프로젝트의 경우 실현하는 데 수년이 걸리기도 합니다.

40년의 역사를 이어 오는 동안 끊임없이 확장돼 왔을 컬렉션에 대해 듣고 싶습니다. 현재 보유하고 있는 컬렉션의 규모와 범위에 대해 말씀해 주세요.

제가 HFA의 원장으로 근무한 약 20년에 이르는 기간 동안, HFA 컬렉션의 규모는 네 배 이상 성장해 현재 미국에서 두 번째로 큰 대학 기반 영화 컬렉션을 구성하고 있으며, 인쇄 자료 및 원고, 문서 자료는 4만 건이 넘습니다. HFA는 특히 실험, 아방가르드 영화, 다큐멘터리, 애니메이션, 유럽 예술 영화, 소련 무성 영화, 1940년대 후반부터 1990년대까지의 할리우드 영화 관련한 소장 자료가 풍부합니다. 저의 재직 기간 동안 특히 애썼던 것은 동아시아 영화, 특히 일본과 한국의 영화, 라틴 아메리카 및 아프리카 영화와 같은 지역의 소장품 규모와 범위를 확장시키는 것이었습니다. 물론 이러한 노력과 함께, 16mm 아방가르드 영화와 35mm 전시 프린트 컬렉션 역시 계속 꾸준히 넓혀 왔습니다. 전 세계 광

하버드대 카펜터 시각예술센터에 위치한 HFA.



The Harvard Film Archive (HFA) located at the Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University.

the areas of most interest, respectively, to these three. Shortly before my arrival, now almost twenty years ago, the HFA was moved administratively to the Harvard Library, recognizing that the needs to preserve and give access to the collection could not be met by an academic department. This has allowed the HFA to develop in important new directions, allowing for the creation of a robust preservation program supported by a dedicated film conservation center, as well as allowing the HFA to acquire not only films, but also the papers of filmmakers.

Over the years the HFA has developed two closely intertwined entities; the Archive proper dedicated to the acquisition, preservation and access of the film (and associated non-film) collections, and the HFA cinematheque, dedicated to the curation and exhibition of original, cutting-edge programs open both to the campus community and general public.

A unique feature of the HFA that I would like to highlight is our size— while the HFA boasts an extremely large collection and ambitious programs, it also has a comparatively small size, with only six full-time and three part-time employees. This means we need to carefully prioritize and organize our work, but also that some of our more challenging projects can take many years to realize.

Over the course of 40 years, the collection must have undoubtedly expanded and become more enriched. I am interested in learning about the current size and diversity of the collection.

During my almost two decades as Director of the Harvard Film Archive, the HFA collection has grown more than four times in size to now constitute the second largest university-based motion picture collection in the US, with print and pre-print materials for now over 40,000 titles. The HFA has especially rich holdings in experimental/avant-garde cinema, documentary, animation, European art cinema, Soviet silent film, Hollywood cinema from the late 1940s through the 1990s. Over the past twenty years we have working to deepen the Film Archive's holdings in important areas such as East Asian cinema- especially Japanese and South Korean film- Latin American and African cinema while continuing to build our collection of 16mm avant-garde cinema and 35mm exhibition prints in general. With the closing of photochemical laboratories around the world, this collection development has become all the more urgent. We work closely with individual filmmakers and production companies large and small, both in the US and around the world, to strike new prints to add to the HFA collection. Some recent acquisition highlights include partnerships with both Shochiku Studios in Japan and CJ Entertainment in

HFA는 8mm, 16mm, 35mm 등
다양한 포맷의 필름을 수집하고 있다.



HFA collects films in various formats,
including 8mm, 16mm, and 35mm.

필름 상태를 검사하는 작업대.



An inspection station for examining the condition of film.

〈바람과 함께 사라지다〉의 프린트다. 백악관이 가지고 있던
프린트가 클라크 게이블의 부인에게 기증됐고, 그것이 다시
HFA에 기증되어 보관돼 있다.



A print of *Gone with the Wind* (1939). The print, once
held by the White House, was donated to Mrs. Clark
Gable and subsequently gifted to the HFA, where it is
now preserved.

화학 현상소가 하나씩 폐업하는 시점에 이러한 컬렉션 확장은 더욱 시급한 문제였습니다. 우리는 미국을 비롯한 전 세계의 크고 작은 개별 영화 제작자 및 제작사와 긴밀히 협력해 우리 컬렉션에 추가할 새로운 프린트를 발굴하고 있습니다. 최근의 주요 인수 사례로는 일본의 쇼치쿠 스튜디오와 한국의 CJ엔터테인먼트와의 파트너십을 통해 두 회사의 라이브러리에서 35mm 영화 컬렉션을 구축했습니다. 최근에는 주요 배급사의 필름 프린트 라이브러리를 인수하기 위해 노력하고 있고, 다음과 같은 회사의 주요 35mm 컬렉션을 새롭게 추가했습니다. 라틴 아메리카 영화 배급에 있어 선구적인 역할을 해 온 시네마 트로피컬, 정치 다큐멘터리 전문 배급사인 '이카루스 필름', 런던에 본사를 둔 독립 예술 영화 배급사로 주로 유럽에 기반을 두고 있지만 러시아, 라틴 아메리카, 동아시아의 중요한 작품도 보유하고 있는 '컨템퍼러리 필름' 등의 프린트도 수집했습니다. 또한 페미니스트 영화 감독 조이스 초프라, LGBTQ 영화의 선구자 격인 영화감독 수 프리드리히와 제니 올슨, 영화일기작가(film diarist) 앤 샬럿 로버트슨과 에드 핑커스, 아방가르드 애니메이터이자 영화감독인 로런스 조던, 선구적인 다큐멘터리 감독 고드프리 레지오, 미국 인디 감독이자 작가인 휘트 스틸먼 등 작가들의 문서와 필름, 즉 전체 아카이브도 확보했습니다. HFA가 도서관 시스템으로 이전한 것은 문서 컬렉션을 확보하는 것뿐만 아니라 하버드의 희귀 도서와 원고를 소장하고 있는 호턴도서관의 열람실에서 연구자들이 HFA 컬렉션을 열람하고 연구할 수 있도록 하기 위해서도 필수적이었습니다.

HFA가 하버드대학이라는 학술 기관 내에 있다는 점을 감안할 때, 학제 간 교류나 협업도 활발히 이루어지고 있을 것 같습니다. 어떠한 형태로 어떠한 협업이 이루어지고 있는지 궁금합니다.

HFA의 소장품과 시네마테크 프로그램은 하버드대학 내에서 HFA가 차지하는 위상에 걸맞게 계속해서 역동적으로 강화되고 있습니다. 데이비드 록펠러 라틴 아메리카 연구센터, 한국학 연구소, 라이샤워 일본학 연구소 등 다양한 지역 연구 센터와 오랜 기간 매우 유익한 파트너십을 맺고 있습니다. 이들 기관과 협력해 정기적으로 시네마테크 프로그램을 조직해 라틴 아메리카, 일본, 한국 영화 제작자를 초청해 작품을 발표하고 토론할 뿐만 아니라 수업에 참관하거나 워크숍/마스터클래스를 진행하기도 합니다.

HFA는 대중을 대상으로 진행하는 시네마테크 상영 외

HFA의 영상실.



The projection room at the HFA.

South Korea to create legacy 35mm collections of films from their important libraries. We have recently also been working to acquire the film print libraries of important distributors and have added major new 35mm collections from companies such as: Cinema Tropical, a pioneering distributor of Latin American cinema; Icarus Films, dedicated to political documentary; Contemporary Films, an independent London-based distributor of art cinema, principally European but with also important Russian, Latin American, and East Asian holdings. We have also acquired the papers and, in many cases also the films- meaning, the complete archive- of filmmakers such as feminist director Joyce Chopra, pioneering LGBTQ filmmakers Su Friedrich and Jenni Olson, film diarists Anne Charlotte Robertson and Ed Pincus, avant-grade animator and filmmaker Lawrence Jordan, visionary documentarian Godfrey Reggio, and American indie director and writer Whit Stillman, among others. The HFA's move to the Library system was absolutely essential to its ability to not only acquire paper collections but to make them accessible to researchers who are able to consult and study HFA collections in the reading room of Houghton Library, the home to rare books and manuscripts at Harvard.

How does the HFA engage in interdisciplinary collaborations, and in what ways are these integrated with diverse academic disciplines?

Harvard Film Archive collections and cinematheque programs continue to be equally and dynamically enriched by our place within the university. We have long-standing and extremely fruitful partnerships with a variety of area studies centers such as the David Rockefeller Center for Latin American Studies, the Korea Institute and the Reischauer Institute of Japanese Studies- in collaboration with them we regularly organize cinematheque programs, often inviting Latin American, Japanese and Korean filmmakers not only to present and discuss their work but also to visit classes or give workshops/masterclasses. In addition to its public cinematheque screenings, the HFA also supports the curriculum of the Art, Film and Visual Studies Department by making its collection available for classroom screenings, which take place in our state-of-the-art theater. Classes in other departments also regularly schedule screenings at the HFA whose theater is equally active both as a public cinematheque and as classroom. Today Harvard is one of the few universities where students are able to study film in its original format- by viewing, for example original Technicolor release prints, hand painted 16mm films, or silent films with live musical accompaniment, to offer just some of the more prominent examples of format specific screenings.

에도, 최신식 극장에서 이루어지는 하버드 학생들의 수업 내 상영에 컬렉션을 제공함으로써 예술, 영화 및 영상학과의 강의를 지원하고 있습니다. 외부 관객을 위한 시네마테크로서, 또 강의실로서 이 두 가지 용도로 활발히 활용되고 있는 HFA 극장은 예술 관련 학과가 아니어도 정기적으로 이용하기도 합니다. 오늘날 하버드대학은 학생들이 필름 영화를 원래의 형식으로 연구할 수 있는 몇 안 되는 대학 중 하나로, 그 필름 포맷 가운데 대표적인 예를 보자면 오리지널 테크니컬러 상영용 프린트, 수작업으로 인화한 16mm 필름, 라이브 음악 반주가 있는 무성 영화 등이 있습니다.

HFA는 필름의 디지털 복원에도 힘쓰고 있습니다. 복원 프로젝트의 우선순위의 기준은 무엇인가요?

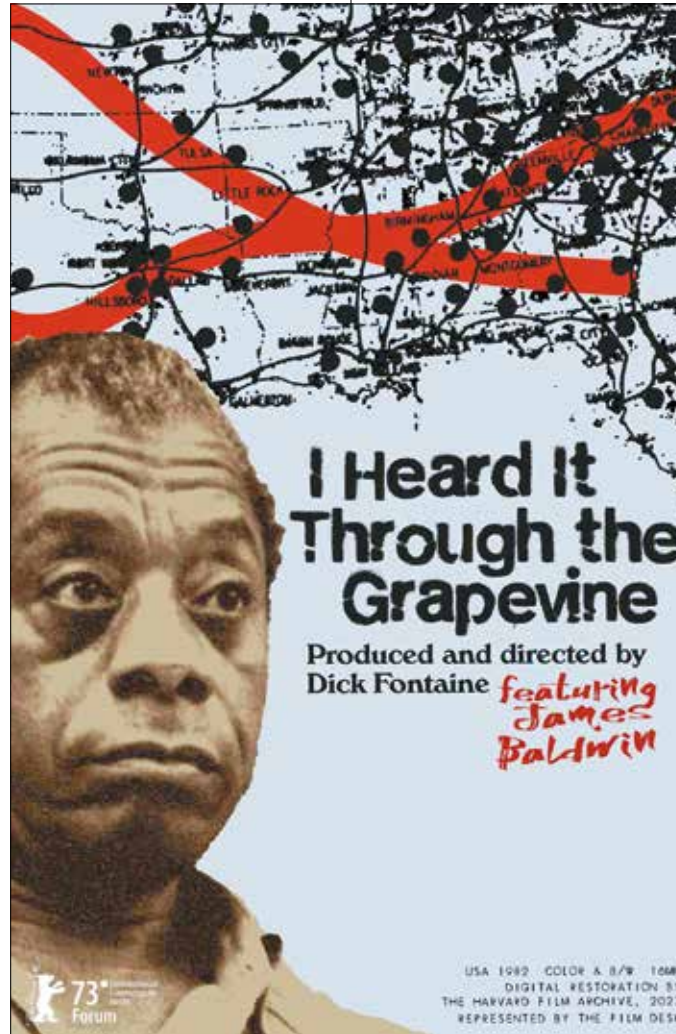
HFA는 21세기 디지털화와 점점 더 밀접하게 연관되고 있는 35mm 및 16mm 필름 컬렉션의 보존과 복원을 위해 최선을 다하고 있습니다. 복원이 필요한 수많은 작품과 한정된 자원이라는 과제에 직면할 때, 우리는 프로젝트의 우선순위를 정하기 위해 구체적인 기준을 적용합니다.

첫째, 우리는 HFA 고유의 프린트와 컬렉션의 보존과 복원을 우선합니다. 희귀성, 역사적 중요성, 현존하는 자료의 상태에 따라 우선순위가 결정되는 경우가 많습니다. 최근 복원된 딕 폰테인의 다큐멘터리 <포토발에서 들어어>(I Heard It Through the Grapevine, 1980)는 (본래 필름을 복원해서 새로운 필름 프린트로 다시 출력하는) 필름-투-필름 복원과 디지털 복원을 모두 완료해 새로운 16mm 프린트는 물론 향후 배포를 위한 디지털 시네마 패키지(DCP)를 제작한 대표적인 예입니다.

또한 독립 영화 제작자들과 협력해 그들의 작품, 특히 문화적 또는 예술적으로 중요한 가치를 지닌 영화의 보존을 지원합니다. 이러한 접근 방식을 보여 주는 예로는 현재 진행 중인 앤 살럿 로버트슨의 <5년 일기>(Five Year Diary)의 디지털 보존과 너새니얼 도어스키의 첫 16mm 영화 세 편의 보존 등의 프로젝트입니다.

복원 및 디지털화에 대한 우리의 접근 방식의 핵심은 중요한 영화 작품의 온전함과 접근성을 유지하려는 노력입니다. HFA 고유의 컬렉션과 영화 제작자들과의 협업에 집중함으로써 HFA는 보존에 대한 요구와 예산 및 시간 제약이라는 현실의 균

2023년 HFA에서 복원한 딕 폰테인의 1980년도 작품 <포토발에서 들어어>. 같은 해 베를린국제영화제 포럼 섹션에서 상영됐다.



The 1980 work *I Heard It Through the Grapevine* by Dick Fontaine, restored by the HFA in 2023. It was screened in the Forum section of the Berlin International Film Festival the same year.

HFA의 스태프가 수집된 필름의 상태를 검사하고 있다.



HFA staff inspecting the condition of collected films.

What criteria does HFA use to prioritize film restoration projects, particularly in the context of digital restoration?

The HFA remains deeply committed to the preservation and restoration of both 35mm and 16mm film collections, a task that has become increasingly intertwined with digitization in the 21st century. When facing the challenge of numerous works requiring restoration and limited resources, we employ specific criteria to prioritize these projects.

Firstly, we focus on the preservation and restoration of unique HFA prints and collections. These are often prioritized based on their rarity, historical significance, and the condition of the existing materials. The recent restoration of Dick Fontaine's documentary *I Heard It Through the Grapevine* (1980) is a prime example, where we completed both a film-to-film restoration and a digital restoration, resulting in new 16mm elements and prints, as well as a Digital Cinema Package (DCP) for future distribution.

Additionally, we partner with independent filmmakers to support the preservation of their work, particularly those films that

형을 유지하면서 영화사에 기록된 의미 있는 영화와 현대 영화를 모두 미래 세대를 위해 보존할 수 있도록 노력하고 있습니다. 이러한 전략은 물리적 미디어를 보호할 뿐만 아니라 디지털 포맷을 통해 영화의 수명과 도달 범위를 확장해 더 많은 관객이 더 쉽게 접근할 수 있게 만들기 위한 것입니다.

HFA는 자체적으로 복원 작업을 수행하는 경우가 많지만, 외부 복원 기관과 협력해 컬렉션에 있는 작품을 복원하는 경우도 있는 것으로 알고 있습니다. 이러한 협업의 예를 들어 주시겠어요?

최근에 모리타니의 선구적인 영화감독 메드 혼도의 서류와 영화를 복원한 것이 그 사례가 되겠습니다. 파리에 있는 시네-아카이브(Ciné-Archives)와 협업을 통해 진행된 프로젝트인데, 메드 혼도가 남긴 서류와 영화를 시네-아카이브가 소장하고 있었습니다. 우리는 시네-아카이브와 함께 메드 혼도의 영화 가운데 대표작이라고 할 수 있는 <웨스트 인디스>(West Indies)와 <사라우니아>(Sarraounia)를 4K 해상도로 복원했습니다. 이 영화는 세계 여러 곳에서 이미 상영된 바 있고, 2024년부터 미국에 배급될 예정입니다. 또 2023년 전주국제영화제에서 <웨스트 인디스>의 복원판이 상영되기도 했습니다. 이러한 프로젝트는 영화사에서 중요한 작품에 활력을 불어넣을 뿐만 아니라 전 세계의 새로운 관객에게 다가갈 수 있는 기회를 제공해 컬렉션은 물론 영화적 환경 자체를 더욱 풍요롭게 만들어 줍니다.

온라인에서 제공되는 HFA의 프로그램이 있을까요? HFA는 온라인을 필름 큐레이팅에 활용하는 것에 적극적인가요?

팬데믹 기간 동안 우리가 시간을 투자한 프로젝트 가운데 하나가 바로 온라인 상영을 위한 HFA 최초의 가상 플랫폼 마련이었습니다. 이 플랫폼을 통해 사용자들이 디지털 변환한 HFA 소장 작품에 원격으로 접속할 수 있습니다. 저는 최근 HFA를 대표해 <1300년 이전의 시네마>(Cinema Before 1300)라는 디지털 영화에 제작자로 참여했습니다. 이 영화는 제롬 힐러 감독이 만든 영화인데, 중세 스테인드글라스와 영화의 관계에 대한 강의를 담고 있습니다. 현재 온라인 플랫폼에서 영화를 무료로 공개하고 있으며, 전 세계 사용자들이 이 흥미진진하고 매력적인 영화를 보기 위해 로그인하고 있습니다. 영화가 궁금하신 분들은 다음 웹페이지에 들어가서 영화명을 검색하시면 보실 수 있습니다. <https://>

2000년 메드 혼도의 <웨스트 인디스> 상영 당시, HFA를 방문한 메드 혼도 감독.



Director Med Hondo visiting the HFA during the 2000 screening of *West Indies*.

제롬 힐러 감독의 2023년 작품 <1300년 이전의 시네마>의 스틸.



A still from Jerome Hiler's 2023 work, *Cinema Before 1300*.

hold significant cultural or artistic value. This approach is evident in our ongoing projects, such as the digital preservation of Anne Charlotte Robertson's *Five Year Diary*, and the upcoming preservation of Nathaniel Dorsky's first three 16mm films.

Our approach to restoration and digitization is driven by a commitment to maintain the integrity and accessibility of important cinematic works. By focusing on both unique collections and collaborations with filmmakers, HFA ensures that both historic and contemporary films are preserved for future generations, balancing the demands of preservation with the realities of budget and time constraints. This strategy not only safeguards the physical media but also extends the life and reach of these films through digital formats, making them more accessible to a wider audience.

Could you share an instance of a restoration project where the HFA collaborated with external entities and discuss its significance?

A prime example of our collaborative restoration work at the HFA involves our partnership with Ciné-Archives in Paris, which houses the works of Med Hondo, a pioneering Mauritanian filmmaker. This collaboration enabled the 4K restoration of two of Hondo's most significant feature films, *West Indies* and *Sarraounia*. These restorations have had a global impact, with *West Indies* already featured at the 2023 Jeonju International Film Festival. The restored films are set to be distributed in the U.S. starting next year. Such projects not only rejuvenate essential works in film history but also extend their reach to new audiences worldwide, enriching our collection and the broader cinematic landscape.

Are any of HFA's programs available online? How active is HFA in using online to curate films?

During the pandemic, we developed a significant project: the HFA's first virtual platform for online screenings, primarily to provide remote access to our unique digitized holdings. I recently represented the HFA as a producer for 'Cinema Before 1300,' a digital film lecture by Jerome Hiler, exploring the connection between medieval stained-glass and cinema. This film, available for free on our online platform, is attracting global viewers, showcasing its mesmerizing content and highlighting our unexpected yet fruitful collaborations with various organizations and platforms in the digital era.

How does Harvard Film Archive's programming reexamine cinematic history, especially in ways relevant to Korean audiences?

HFA의 큐레이팅에 있어 대단히 중요한 접근 방식입니다. 특히 세계 및 각국 영화사에 걸쳐 기록되지 않은 영화적 사건과 트렌드를 다룰 때는 더욱 그렇습니다. 우리의 전략은 이러한 내러티브에 기여하는 목소리를 적극적으로 다양화하는 것입니다.

2019년의 '뉴 타이 시네마' 프로그램은 이러한 접근 방식의 훌륭한 예입니다. 이 프로그램에는 타이 영화감독이자 당시 하버드 예술, 영화, 시각 연구과의 객원 교수였던 아노차 수위차콘퐁과 함께 진행했습니다. 아노차 수위차콘퐁 교수는 이 프로그램 기획 당시, 지난 10년간의 타이 영화에 관한 깊은 지식과 독특한 관점을 보여 주었습니다. 이러한 접근 방식은 이미 널리 인정된 서술로서 영화사를 반복하는 것에 그치지 않고 다양하고 독특한 관점으로 그 역사를 풍성하게 하는 데 중추적인 역할을 합니다.

또한 영화사를 큐레이팅하는 데 있어 다양한 관점과 목소리를 제공하기 위해 외부 큐레이터를 정기적으로 초청하고 있습니다. 예를 들어, 스코틀랜드의 아방가르드 감독 마거릿 테이트의 작품을 중심으로 영화감독 우테 아우란트나 루크 파울러가 공동으로 큐레이팅한 프로그램을 선보일 계획입니다. 또한 내년에는 그레그 드 쿠어 주니어를 초청할 예정인데, 흑인 아방가르드 영화에 대한 놀라운 탐구의 시간이 될 것입니다.

이러한 기획을 통해 HFA는 특히 정치적으로, 또 다른 이유로 논란의 여지가 있는 맥락에서 영화사를 기술하는 사람과 관련된 복잡성을 인정하고 이를 풀어 나가고자 합니다. 이러한 전략은 다양한 목소리와 관점을 보장해 영화사를 보다 미묘하고 포괄적인 시점으로 이해할 수 있게 돕습니다. 이러한 접근 방식은 다양한 해석을 위한 플랫폼을 제공할 뿐만 아니라 영화에 대한 기존의 내러티브에 도전하고, 그 내러티브를 풍성하게 합니다.

세계 각지의 아방가르드 영화를 큐레이팅하는 과정에서 HFA와 국제적인 큐레이팅 네트워크 사이의 역할은 어떻게 형성되고 유지되나요?

HFA 역시 영화 아카이브, 시네마테크, 영화제 등으로 구성된 중요하면서도 촘촘한 국제 네트워크의 일원입니다. 새로운 영화, 재발견된 영화, 아방가르드 영화라 전 세계에 유통하는 데 이런 네트워크는 중요한 역할을 합니다. 우리가 이 네트워크에 참여할 수 있었던 것은 유기적이고 선구적인 프로그래밍에 전념하는 다른 조직들의 기여도 이유가 되지만, 동시에 우리가 선보여 온 프

HFA에서 열린 상영회 이후의 페드루 코스타(2019), 클레르 드니(2008).



Pedro Costa (2019) and Claire Denis (2008) after screenings at the HFA.

and Rita Azevedo Gomes to the U.S. audience. Each of these programs represents our commitment to diversifying the cinematic narratives and offering new lenses through which we can view film history. These initiatives not only challenge existing narratives but also weave new threads into the rich tapestry of cinematic history, making it more inclusive and varied.

How does HFA address the challenge of who writes film history and from what perspective, particularly in controversial or political contexts?

At the HFA, addressing the question of 'who writes film history and from what perspective' is a critical part of our curatorial approach, especially in the context of unrecorded cinematic events and trends across world and national film histories. Our strategy involves actively diversifying the voices that contribute to this narrative.

The "New Thai Cinema" program from 2019 is an excellent example of this approach. For this program, we invited Thai filmmaker and then-visiting professor at Harvard's Art, Film, and Visual Studies department, Anocha Suwichakornpong. Anocha curated the program, bringing a deep knowledge and unique perspective to the last decade of Thai cinema. This approach is pivotal in ensuring that film history is not just a reflection of widely accepted views but is enriched with diverse, authentic perspectives.

We regularly invite external curators to provide varied viewpoints and voices in curating film history. For instance, we plan to present a program co-curated by filmmakers Ute Aurand and Luke Fowler, focusing on the works of Scottish avant-garde director Margaret Tait. Additionally, next year, we anticipate hosting Greg de Cuir Jr., which promises to be a remarkable exploration of Black avant-garde cinema.

Through these initiatives, HFA acknowledges and addresses the complexities involved in who writes film history, especially in politically or controversially charged contexts. Our strategy ensures a multiplicity of voices and perspectives, allowing for a more nuanced and comprehensive understanding of film history. This approach not only provides a platform for diverse interpretations but also challenges and enriches the conventional narratives of cinema.

How does the HFA leverage its international curatorial network to curate avant-garde films from various parts of the world?

We are also a part of a vital yet compact international network consisting of film archives, cinemathèques, and film festivals.



The poster for the 2019 program "New Thai Cinema" at the HFA.

로그래미 국제적으로 인정받고 연구됐기 때문입니다.

HFA는 종종 몇몇 국제 파트너와 협력합니다. 여기에는 시네마테카 포르투게사, 이탈리아 볼로냐의 시네마 리트로바토, 오스트리아 빈의 빈국제영화제가 포함됩니다. 미국에서는 앤솔로지 필름 아카이브와 퍼시픽 필름 아카이브와도 자주 협업합니다. 그러나 우리가 준비하는 대부분의 프로그램은 HFA가 독립적으로 마련하고 있고, 주로 HFA가 운영하는 극장에서 상영된다는 점을 기억해 주시기 바랍니다.

HFA는 소규모 조직이라서 순회 프로그램을 마련하거나 광범위한 파트너십을 구축하기에는 한계가 있습니다. 그런 어려움이 있지만 우리는 늘 연구하고, 프로그램을 홍보하고 보급하기 위해 노력하고 있습니다. 이를 위해 웹사이트와 전 세계에 배포되는 프로그램 책자를 통해 우리가 프로그램에 대해 작성한 영화 노트를 공유하고, 필름 프린트의 출처를 밝히고 있습니다.

이러한 방식으로 우리는 아방가르드 영화를 상영하는 것에 그치지 않고, 미래의 영화 역사라고도 생각할 수 있는 아방가르드 영화의 지금 역사를 기록함으로써 영화 연구에도 기여한다고 생각합니다. 우리의 큐레이팅 프로세스는 역동적이고 협력적이며, 종종 복잡한 국제 관계 속에서 이루어집니다. 이러한 큐레이팅 작업을 통해 우리는 예술의 최전선에서 새로운 사유를 도발적으로 자극하는 영화를 소개할 수 있고, 동시에 전 세계에 예술로서 영화를 이해하고 감상할 수 있는 틀을 만드는 데 중심적 역할을 하고 있다고 생각합니다.

아방가르드 영화를 상영, 프로그램하는 데 있어 HFA의 접근 방식에 대해 듣고 싶습니다.

HFA는 아방가르드 영화를 소개할 때, 특히 미학의 측면과 영화사의 의미에서 아방가르드 영화를 소개할 때 따라오는 복잡한 문제들을 잘 알고 있습니다. 우리가 아방가르드 영화에 접근할 때의 태도는 그 작품을 이해하고 감상하는 데 중요한 세심한 큐레이션 한 축에 있고, 또 다른 한 축에 그 영화 이해를 위한 담론의 조성이 있습니다.

상영 전략의 핵심은 상영의 기술적 측면입니다. 16mm 필름 상영을 비롯해서 여러 대의 영사기가 필요한 익스팬디드 시네마나 비표준 영사 속도가 필요한 영화 등 특수한 요구 사항이 있는 영화들의 상영 조건을 충족할 수 있도록 심혈을 기울이고

상영장 입장을 위해 기다리는 관객들.



Audience members waiting to enter the theater.

This network plays a crucial role in the circulation of new, rediscovered, or avant-garde films across the globe. Our involvement in this network is partly due to our programs being recognized and studied internationally, alongside the contributions of other organizations dedicated to organic and pioneering programming.

The HFA often collaborates with a select few international partners. These include the Cinemateca Portuguesa, Cinema Ritrovato in Bologna, Italy, and the Viennale in Vienna, Austria. In the United States, our frequent collaborators are Anthology Film Archives and, on occasion, the Pacific Film Archive. However, it's important to note that most of our programming is conducted independently and is primarily showcased at our own theater.

As a smaller organization, we face limitations in terms of creating touring programs and extensive partnerships. Despite these challenges, we strive to promote and disseminate our programs, along with the underlying scholarship and research. We achieve this by making our film notes and print sources accessible through our website and our printed calendar, which is distributed worldwide.

This approach allows us to contribute significantly to the cinematic landscape, not just by showcasing avant-garde films but also by scripting what could be seen as the future history of cinema. Our curatorial process is dynamic and collaborative, often involving intricate international relations. This ensures that we continue to present cutting-edge and thought-provoking cinema, playing a pivotal role in shaping the understanding and appreciation of film as an art form globally.

How does the Harvard Film Archive approach the presentation and interpretation of avant-garde films?

The HFA recognizes the complexities involved in introducing avant-garde films, especially in terms of aesthetics and their significance in film history. Our approach to these films involves a blend of meticulous curation and fostering discourse, crucial for both understanding and appreciating avant-garde works.

A key aspect of our presentation strategy is the technical aspect of screening. We are dedicated to screening films in their original format, particularly 16mm, including those with special requirements like expanded cinema that demands multiple projectors or films needing non-standard projection speeds. This dedication is significant, especially as 16mm projection becomes increasingly rare worldwide, including in places like Korea.

In addition to technical considerations, we engage directly with avant-garde filmmakers, inviting them to present and discuss their works with our audiences. This format of live

있습니다. 특히 한국을 포함해서 전 세계적으로 16mm 영사기가 점점 더 희귀해지고 있는 상황에서 16mm 필름을 원래 포맷으로 상영할 수 있도록 하는 노력이 중요합니다.

이런 기술적인 고려 사항을 충실히 지켜 나가는 한편, 우리는 아방가르드 영화를 만든 감독과 직접 소통해 관객과 함께 작품을 발표하고 토론하는 자리를 마련합니다. 이러한 상영에 뒤 이어 진행되는 감독과의 대화는 마야 데렌, 스탠 브래키지, 홀리스 프램프턴 등의 선구자들이 1940년대에 이미 확립한 전통입니다. 이러한 상호작용은 시청 경험을 배가시킬 뿐만 아니라 중요한 맥락과 해석을 제공합니다.

접근성을 높이면서 교육의 기회로도 만들기 위해 우리는 이렇게 영화 상영 후 진행한 토론을 녹화해서, 영화감독의 허락을 받아 웹사이트에 대본과 함께 제공합니다. 이러한 자료는 전 세계 영화학자와 영화 애호가에게 매우 귀중한 자료입니다.

또한 아방가르드 영화를 포함한 각 프로그램에 대한 해설 노트도 작성하고 있습니다. 이 해설 노트는 그 영화에 관한, 또 그 영화가 대표하는 광범위한 운동에 관한 설명과 맥락적 통찰력을 제공하는 또 하나의 중요한 도구입니다.

이러한 방법을 통해 HFA는 아방가르드 영화를 선보일 뿐만 아니라 영화 표현의 진화와 다양성에서 아방가르드 영화의 역할을 강조하고, 관객이 아방가르드 작품을 더 잘 이해하고 감상할 수 있게 돕습니다.

HFA에서 반복적으로 기획되는 프로그램으로 '저항의 시네마'라는 프로그램이 있습니다. 이 프로그램의 기획은 어떻게 이루어지게 됐나요?

HFA의 '저항의 시네마'(Cinema of Resistance) 프로그램은 고인이 된 제 동료 데이비드 펜들턴이 구상했던 중요한 기획입니다. 이 프로그램은 데이비드와 제가 격동적이고 불안정하다고 생각했던 도널드 트럼프, 45대 미국 대통령 재임 기간 동안의 어려운 시기를 반영하기 위해 마련됐습니다. 이 프로그램이 변함없는 제목으로 반복되는 것은 영화에서 저항의 다면성을 탐구하고 제시하겠다는 우리의 약속 같은 것입니다.

'저항의 영화'를 반복해서 소개하는 이유는 우리는 저항이 영화와 사회 모두에서 지속적인 주제라고 생각하기 때문입니

왼쪽부터 블라다 페트리치, 헤이든 게스트, 스탠리 커벨, 브루스 쟁킨스, 로버트 가드너다. 블라다 페트리치, 스탠리 커벨, 로버트 가드너는 HFA의 설립자이고, 헤이든 게스트는 현 소장, 브루스 쟁킨스는 현 큐레이터다.



HFA의 설립자 가운데 한 명인 로버트 가드너와 미국의 대표적 실험 영화 감독인 스탠 브래키지.

From left to right: Vlada Petric, Haden Guest, Stanley Cavell, Bruce Jenkins, Robert Gardner. Vlada Petric, Stanley Cavell, and Robert Gardner are founders of the HFA, Guest Haden is the current director, and Bruce Jenkins is the current curator of the HFA, Guest Haden is the current director, and Bruce Jenkins is the current curator.



Robert Gardner, one of the founders of the HFA, alongside Stan Brakhage, a prominent American experimental filmmaker.

presentation and conversation is a tradition dating back to the 1940s, established by pioneers like Maya Deren, Stan Brakhage, Hollis Frampton, and others. These interactions not only enhance the viewing experience but also provide critical context and interpretation.

Furthering our commitment to accessibility and education, we record these introductions and post-screening discussions, making them available (with filmmakers' permission) on our website, complete with transcripts. These resources are invaluable for scholars and cinephiles worldwide.

Moreover, we produce original notes for each of our programs, including those featuring avant-garde cinema. These notes serve as another crucial tool, offering explanations and contextual insights into the films and the broader movements they represent.

Through these methods, the HFA not only showcases avant-garde cinema but also helps shape the audience's understanding and appreciation of these works, emphasizing their role in the evolution and diversity of cinematic expression.

What is the HFA's approach to the presentation and interpretation of avant-garde cinema?

The HFA recognizes the complexities involved in introducing avant-garde films, especially in terms of aesthetics and their significance in film history. Our approach to these films involves a blend of meticulous curation and fostering discourse, crucial for both understanding and appreciating avant-garde works.

A key aspect of our presentation strategy is the technical aspect of screening. We are dedicated to screening films in their original format, particularly 16mm, including those with special requirements like expanded cinema that demands multiple projectors or films needing non-standard projection speeds. This dedication is significant, especially as 16mm projection becomes increasingly rare worldwide, including in places like Korea.

In addition to technical considerations, we engage directly with avant-garde filmmakers, inviting them to present and discuss their works with our audiences. This format of live presentation and conversation is a tradition dating back to the 1940s, established by pioneers like Maya Deren, Stan Brakhage, Hollis Frampton, and others. These interactions not only enhance the viewing experience but also provide critical context and interpretation.

Furthering our commitment to accessibility and education, we record these introductions and post-screening discussions, making them available (with filmmakers' permission)

다. 이 프로그램은 저항에 대한 다양한 이미지와 내러티브를 이슈, 주제 또는 지역별로 정리해 영화 속 저항 지점을 그려 내는 포괄적인 지도를 만드는 것을 목표로 합니다. 이러한 접근 방식을 통하면 프로그램을 지속적으로 갱신할 수 있을뿐더러, 활력 또한 불어넣을 수 있으므로 시간이 지나도 관련성과 흥미를 유지할 수 있을 것으로 생각했습니다.

이 프로그램의 상영작 가운데 한국 독자들이 관심을 가질 만한 대표작으로는 고전 영화 <미디엄 쿨>(Medium Cool, 1970)과 잘 알려지지 않은 <야마타니—당했다면 되돌려 줘라>(山谷—やられたらやりかえせ, 1985)가 있습니다. 특히 이 영화들은 상영 당시 매우 긍정적인 반응을 얻었고, 그런 긍정적인 반응이 '저항의 영화'라는 문제들의 중요성과 타당성을 입증했다고 생각합니다. 이 영화들은 잘 알려진 작품과 잘 알려지지 않은 작품을 섞어서 프로그램을 구성해서 저항에 대한 균형 잡히고 통찰력 있는 관점을 제공하려 했던 우리의 노력을 증명하는 경우였습니다. 지금은 프로그램이 잠시 중단된 상태이지만, 다시 시작하게 될 것입니다. 그렇게 동시대 문제와 사회에서 진화하는 저항의 본질을 다루기 위한 지속적인 노력을 반영할 것입니다. '저항의 영화'는 담론 형성과 탐구를 위한 중요한 플랫폼으로서 다양한 형태와 맥락에서 저항에 대해 더 깊이 이해하고자 하는 관객들의 공감을 불러일으켜 왔습니다.

HFA의 아카이브 컬렉션을 영화 역사와 더욱 긴밀한 관계로 만들기 위한 HFA의 향후 계획과 프로젝트는 무엇인가요?

HFA는 방대한 컬렉션과 지적 자원을 활용할 수 있는 혁신적인 방법을 모색하며 미래를 향해 끊임없이 나아가고 있습니다. 그중 한 가지 핵심 분야는 기록되지 않은 목소리와 영화 역사의 알려지지 않은 장을 대변하는 독특한 자료의 수집을 확대하는 것입니다. 이러한 확장을 위해서는 귀중한 자산을 보존하는 것뿐만 아니라 전시하는 것 또한 중요합니다.

현재 계획하고 있는 중요 기획은 영화감독들이 남긴 문서 컬렉션에 초점을 맞춘 출판물을 발간하는 것입니다. 영화감독 가운데 HFA가 전체 컬렉션을 소장하고 있는 감독이 몇몇 있습니다. 이들의 컬렉션 가운데 문서를 출판한다는 것은 엄청난 기회라고 생각합니다. 예를 들어, 향후 프로젝트로 앤 살럿 로버트슨, 수 프리드리히, 로런스 조던의 저서를 출판할 수도 있습니다. 이

2012년 HFA에서 열렸던 라바흐 아메르자이메시 감독의 2006년도 작품 <블레드 넘버 원>의 상영회 이후 관객과의 대담.



A discussion with the audience following the HFA's 2012 screening of Rabah Ameur-Zaimèche's 2006 film *Bled Number One*.

on our website, complete with transcripts. These resources are invaluable for scholars and cinephiles worldwide.

Moreover, we produce original notes for each of our programs, including those featuring avant-garde cinema. These notes serve as another crucial tool, offering explanations and contextual insights into the films and the broader movements they represent.

Through these methods, the HFA not only showcases avant-garde cinema but also helps shape the audience's understanding and appreciation of these works, emphasizing their role in the evolution and diversity of cinematic expression.

What is the purpose behind the recurring 'Cinema of Resistance' program at HFA, and can you share highlights relevant to Korean readers?

The 'Cinema of Resistance' program at the HFA is a significant ongoing initiative, conceptualized by my late colleague, David Pendleton. This program was initiated as a reflection on the challenging times during the presidency of the 45th U.S. leader, which David and I perceived as tumultuous and unsettling. The program's continuity under its unchanging title represents a commitment to exploring and presenting the multifaceted nature of resistance in cinema.

Our rationale for making 'Cinema of Resistance' a recurring feature stems from the belief that resistance is an ongoing theme in both cinema and society. The program aims to showcase diverse images and narratives of resistance, organized by issues, themes, or regions, thus creating a comprehensive tapestry of resistance in film. This approach allows us to continually renew and energize the program, keeping it relevant and engaging over time.

Some notable screenings in this program that may interest Korean readers include the classic film *Medium Cool* (1970) and the lesser-known *Yama - Attack to Attack* (1985). These films, among others, have garnered incredibly positive responses, validating the importance and relevance of the 'Cinema of Resistance' framework. Their selection illustrates the program's commitment to blending well-known and obscure works, providing a balanced and insightful perspective on resistance.

The decision to pause and eventually restart the program reflects our ongoing commitment to addressing contemporary issues and the evolving nature of resistance in society. The 'Cinema of Resistance' serves as a critical platform for discourse and exploration, resonating with audiences who seek a deeper understanding of resistance in its various forms and contexts.

영화감독들은 영화에 주목할 만한 공헌을 했으며, 그들의 저술은 창작 과정과 영화사의 맥락에서 폭넓은 귀중한 통찰력을 제공합니다.

이러한 출판물은 그 자체만으로도 영화사의 흐름에 개입할 뿐 아니라, 해당 감독들의 작품이 영화사 내 필수적인 어느 한 부분으로 자리 잡게 하는 데 큰 공헌을 할 것입니다. 이러한 목소리를 전면에 내세움으로써 영화와 영화 발전에 대한 이해를 풍부하게 하고자 합니다. 이와 같은 시도는 영화 역사를 보존하고 적극적으로 기여함으로써 아카이브를 영화계에서 역동적이고 영향력 있는 기관으로 만들겠다는 우리의 약속과도 일치합니다.

요약하자면, HFA는 앞으로 영화 및 관련 자료의 보존뿐만 아니라 이러한 자료의 적극적인 보급과 해석도 시도할 생각입니다. 우리의 목표는 현재와 미래 세대의 영화 제작자, 학자, 애호가 모두에게 정보를 제공하고 영감을 주는 컬렉션을 통해 영화의 과거, 현재, 미래 사이의 활발한 대화를 만들어 내는 것입니다.

2022년에 열렸던 인도 감독 아난드 파트와르단의 특별전 포스터.



The poster for the special program of Indian director Anand Patwardhan held in 2022 at the HFA.

헤이든 게스트

하버드 필름 아카이브(HFA)의 원장으로, HFA의 시네마테크와 HFA가 소장한 영화, 사진 컬렉션의 큐레이팅을 맡고 있다. 그는 비엔날레, 오버하우젠 영화제, 리스본의 굴벤키안 재단 및 박물관에서 '시네마 다이얼로그: 굴벤키안에서의 하버드'(2013-2015)를 비롯한 영화 프로그램을 기획했다. 헤이든 게스트는 독립 영화와 아방가르드 영화에 중점을 둔 HFA의 보존 프로그램을 이끌고 있으며, 특히 2013년에 재발견된 로버트 플래어티의 잃어버린 영화 <스토리텔링의 밤>을 보존하는 데 기여했다. UCLA에서 영화사 박사 학위를 받았으며, 하버드에서 선임 강사로 영화사 및 아카이브 실무를 가르치고 있다. 1974년 카네이션 혁명 이후 포르투갈 영화의 비평사를 집필하고 있으며, 포르투갈 영화에 기여한 공로를 인정받아 포르투갈 문화부 장관으로부터 문화공로훈장을 받았다. 2014년 로카르노영화제에서 황금표범상을 비롯한 다수의 상을 받은 유순미 감독의 <북녘에서 온 노래>를 제작했다.

Haden Guest

As the director of the Harvard Film Archive (HFA), Haden Guest curates its cinematheque, motion picture, manuscript, and photographic collections. He has organized film programs for the Viennale, Oberhausen Film Festival, and the Gulbenkian Foundation and Museum in Lisbon, including the "Cinema Dialogues: Harvard at the Gulbenkian" series (2013-15). Guest leads the HFA's preservation program, focusing on independent and avant-garde cinema, and notably preserved the lost Robert Flaherty film *A Night of Storytelling*, rediscovered in 2013. As a Senior Lecturer at Harvard, he teaches film history and archival practice and holds a PhD in Film History from UCLA. Guest is writing a critical history of Portuguese cinema post-1974 Carnation Revolution and was awarded the Medal of Cultural Merit by Portugal's Secretary of Culture for his contributions to Portuguese cinema. He produced Soon-Mi Yoo's *Songs from the North*, a multi-award-winning film including a Golden Leopard at the 2014 Locarno Film Festival.

PRINTER LIGHT
- Crown New

B	G	R
8	12	18

WITH 1-2 NO FILTER

AND GLASS (0.6) NO
FILTER IN RG

아티스트 필름 워크숍

아티스트 필름 워크숍(AFW)은 2011년 셀룰로이드 필름 작업을 위해 오스트레일리아(호주) 멜버른에 설립된 워크숍 스튜디오다. 필름을 사용해 영화를 만들고자 하는 회원들을 대상으로 영화제작 워크숍을 진행하고, 자체적으로 현상소를 운영하고, 현상·인화·편집·영사 등 필름 관련 영화 제작 과정 전반을 담당하고 있다. 아티스트 필름 워크숍의 대표는 필름 특유의 물성과 영사기를 통한 필름 영사라는 기술, 기계적 조건이 가져오는 특유한 상황으로 인해 이미 영화는 그 초기부터 익스팬디드 시네마의 경험을 구현해 오고 있다고 말한다. 제작 중심의 워크숍 스튜디오의 회원들이 서로가 서로의 스태프이자 큐레이터가 돼 영화를 만들고, 상영회를 열고, 또 국내외 영화제에 자신들의 영화를 상영할 기회를 마련해 나가는 열정 넘치는 모습을 만나 보자.

인터뷰: 리처드 투이(영화감독, 아티스트 필름 워크숍 대표)

아티스트 필름 워크숍(AFW)의 창립 배경과 핵심 과제에 대해 소개 부탁드립니다.

인터뷰 기회를 주셔서 감사합니다! 2011년에 호주 멜버른 브런즈윅에 창립된 AFW는 예술 영화 제작에 아날로그 필름, 즉 셀룰로이드 영화 필름이 계속해서 사용될 수 있도록 여러 프로젝트와 아카이브를 운영하고 있습니다.

최근 많은 영화 필름 현상소와 관련 서비스 업종이 문을 닫으면서 셀룰로이드 필름을 매체로 택한 영화 제작의 어려움은 한층 가중되고 있습니다. 필름 작업은 여전히 많은 영화 제작을 꿈꾸고 있거나, 영화 제작을 하는 사람들에게 선망의 작업으로 남아 있기는 하지만, 서비스와 장비에 대한 접근성, 그리고 필름으로 완성된 작품은 현실적으로 상영 기회를 얻기 힘듭니다. 이러한 현실적인 어려움이 필름으로 이루어지는 영화 제작에 뛰어들지 못하는 매우 큰 장애물이 되고 있습니다. 또한 필름 작업은 영화를 만들려고 하는 사람들에게 상당한 지식을 요구해서, 진입 장벽이 높은 편입니다. AFW가 품고 있는 야망은 적어도 이곳 지역의 맥락(context)에 한해서 이 모든 것을 극복하는 데 도움이 되고 싶다는 것이었습니다. 사실 여기서 '맥락'이라는 단어

Artist Film Workshop

Founded in 2011 in Melbourne, Artist Film Workshop (AFW) champions celluloid film through workshops on traditional filmmaking techniques, including film development, printing, editing, and projection. Emphasizing film's unique materiality and the experience of expanded cinema through film projecting practices, AFW fosters a creative environment. Here, members are both crew and curators, actively producing films, organizing screenings, and pursuing opportunities to present their work at film festivals worldwide. AFW encapsulates the essence of celluloid film, blending artistic passion with the distinctive, hands-on experience of traditional filmmaking.

Interview with Richard Tuohy
(Film Director, Head of Artist Film Workshop)



To provide insight for our Korean audience, many may not be familiar with the Artist Film Workshop (AFW). Could you share with us the founding year of Artist Film Workshop and elaborate on its core mission and purpose?

Thank you for this opportunity for an interview! AFW was founded in 2011. The principal purpose of AFW is to foster the ongoing use of celluloid cine film in artist film practices. These days, with the closure of many traditional film labs and services, it has become increasingly difficult to work with celluloid. Working with film still remains an aspirational goal for many people, yet the practical difficulties of accessing services and equipment and, yes, screening opportunities for work finished on film, are very real hindrances. There is also a significant knowledge barrier for those aspiring to work on film.

The ambition of AFW was to help overcome all of these, at least in our local context. Actually, the word 'context' is very important in understanding what a group like AFW is trying to achieve. We hope to create a context whereby it not only makes it possible for people to consider working on film, but also where it is attractive to do so – we have always aspired to make a 'scene' that people want to be a part of. AFW is not unique in this regard. Indeed, AFW is part of a large international network of so-called 'artist run' film-labs. These are small lab

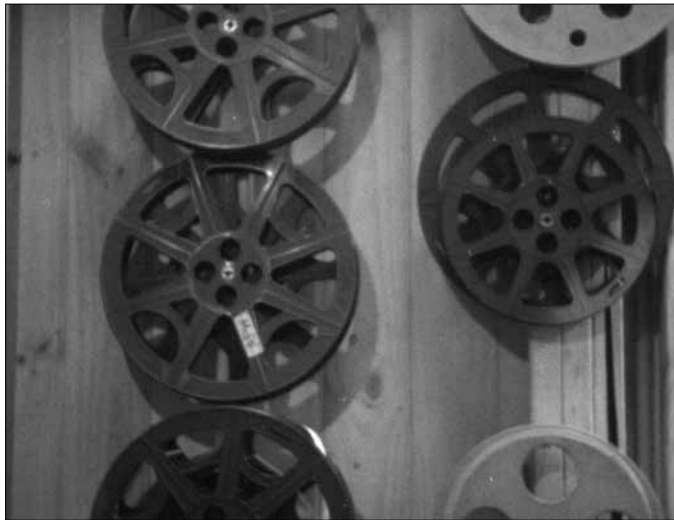
는 AFW와 같은 단체가 달성하고자 하는 목표를 이해하는 데 매우 중요합니다. 우리는 사람들이 필름 작업 자체가 애초에 고려의 대상이 될 뿐만 아니라, 그렇게 필름 작업하는 것이 매력적인 선택지가 될 수도 있는 맥락을 만들고자 합니다. 우리는 사람들이 함께 참여하고 싶어 하는 '영화판(scene)' 같은 것을 늘 열망했습니다. AFW가 이러한 열망을 지닌 유일무이한 존재는 아닙니다. 실제로 AFW는 이른바 '예술가가 운영하는'(artist-run) 필름 현상소들이 모여 만들어진 대규모 국제 네트워크의 일부입니다. 이들 예술적 목적에 의해 운영되는 필름 현상소들은 보통 회원들이 공동으로 마련한 소규모의 필름 현상 작업 공간입니다. 각 현상소가 셀룰로이드 필름 작업을 하려는 개인 회원에게 지원과 맥락을 제공하는 것처럼, 이 작은 현상소가 모여 있는 전체 네트워크도 네트워크에 속한 각 랩의 작업에 대한 지원과 맥락을 제공합니다.

AFW와 함께 운영하는 아티스트 필름 현상소(Artist Film Lab.)에 대해서도 언급하셨는데요, 필름 관련 프로젝트를 지원하고 육성하는 데 있어 공간과 예산의 제약이 큰 어려움일 것 같습니다.

공간 문제를 언급해 주어 감사합니다! 공간은 확실히 거저 주어지는 것이 아닙니다. 부동산 문제는 예술가가 운영하는 영화 현상소 모두가 겪는 문제입니다. 모든 작업실이 그러하듯, AFW는 지난 12년여 동안 계속해서 공간을 꾸미고, 이사하고, 또 다시 꾸며야 했습니다. 그 과정에서 다른 곳에 사용할 수 있었을 에너지와 자원, 자원활동가의 시간을 모두 쏟아부어야 했습니다.

그리고 아날로그의 문제점 중 하나는 물리적 매체라는 것입니다. 공간을 많이 차지한다는 뜻이죠. 필요한 기계들도 있는데, 이러한 기계와 장비는 일정한 면적을 차지합니다. 게다가 이러한 기계들을 새로 구입할 수도 없습니다. 운 좋게 손에 넣거나 기부를 통해서, 중고로 구입해야 합니다. 어떤 경우든 장비는 원하는 시점에 구할 수 있는 것이 아니라 물건이 나왔을 때 바로 구입해야 합니다. 따라서 AFW와 같은 단체의 공간은 구성원이 그 장비를 사용할 수도 있고, 사용하지 않을 수도 있는 중장비들을 모아 놓은 일종의 창고가 돼 갑니다. 하지만 그런 장비들을 들여놓지 않을 수는 없습니다.

영사기조차 너무 무겁고, 상영을 위해 여러 장소로 영사기를 계속 들고 다녀야 합니다. 필름의 물리적 특성 자체가 영화



spaces, usually collectively organised by their members. Just as each lab provides support and a context for working with celluloid, so does the whole network of these little labs provide support and a context for the work of each lab in the network.

You just mentioned managing the Artist Film Lab alongside AFW. How do space and budget limitations impact Artist Film Workshop?

Thank you for acknowledging the problem of space! Space is certainly not a given. Real estate is a problem for all the artist run film labs. As is typical of such a lab, AFW is on its third space, having had to build and re-build its space serially over the past 12 or so years which all saps energy and resources and volunteer time that could be otherwise used.

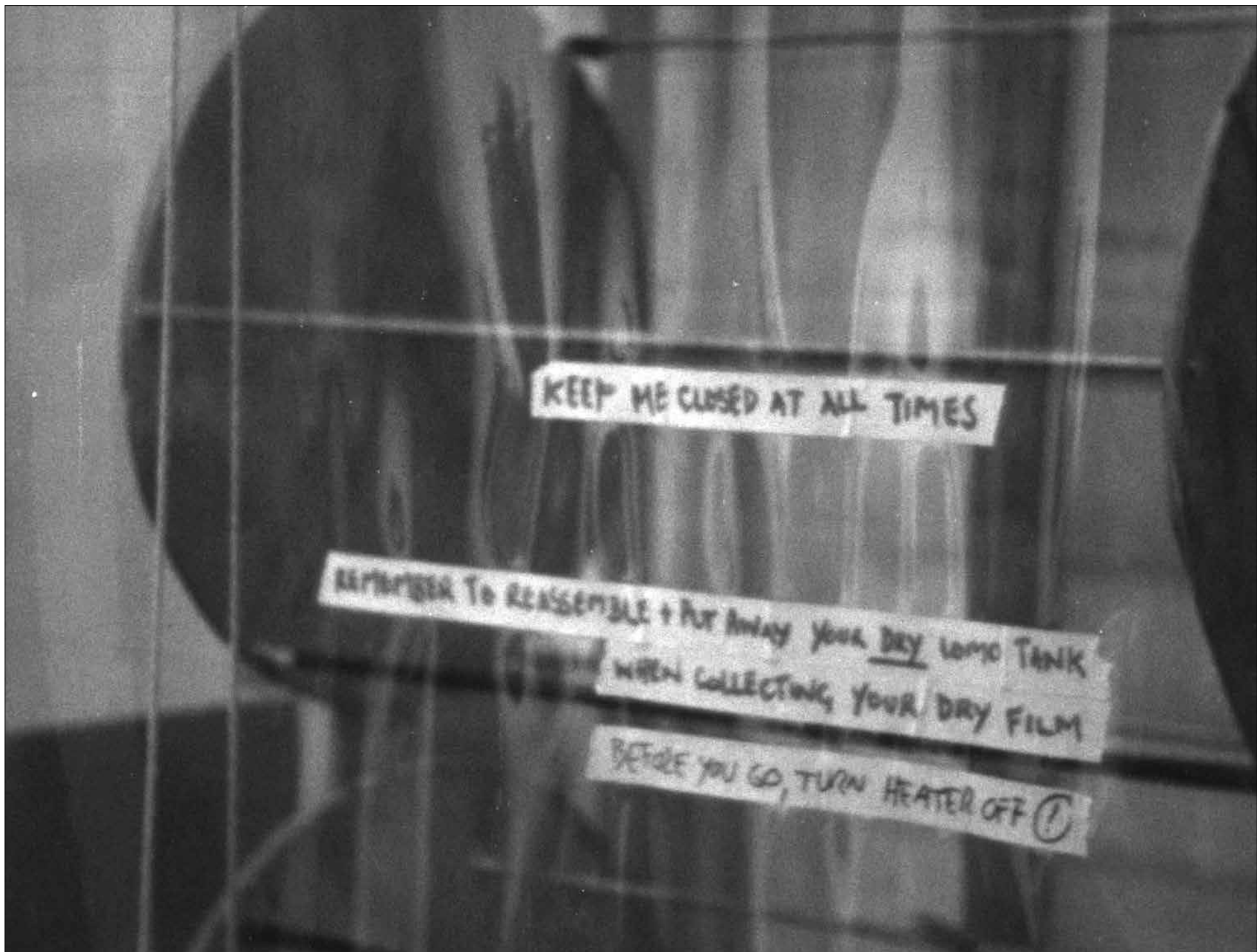
And one of the problems of analogue is that it is, naturally enough, a physical medium. It is space hungry. There are machines, and these machines and devices take up floor space. Further, these machines are not available new. They have to be acquired second-hand, either through opportunistic purchasing or by donation. In either case, equipment has to be acquired when it is available, not when you want it. So inevitably, a space like AFW becomes a kind of repository for heavy equipment that the group may or may not use, but can't afford to refuse.

Even the projectors are heavy and we continually have to lug projectors around to different venues for screenings. The physicality of film is part of its charm and its aesthetic value. But it is also a problem. Every time you try something in the lab, you make new artifacts which have to be stored. Searching for lost film elements is also a not infrequent problem.

The principal thing that a film hub like AFW has to offer, and needs to be able to offer, is first and foremost space. I think space, rather than the money for individual projects, is the biggest issue a group like ours faces.

One instance of that is that our current lab space does not have an area for film screening. Screening films is pretty much a core activity for a group like ours. But we currently have to rely on other community spaces for public showings of our work. And even during the process of making film, projection at the lab always has to be of an improvised nature.

Our funding is almost exclusively from our members. This has its advantages as it makes us completely independent and free of the concerns and vulnerabilities of cyclical funding grants. But if a government funding body was to make one contribution to us, the most useful would be in terms of space. As it is, we survive through the generous annual membership payments.



의 매력이자 미적 가치의 일부이기도 합니다. 하지만 문제적이기도 합니다. 현상소에서 무언가를 시도할 때마다 새로운 필름 롤을 만들어 내게 되고, 그렇게 만든 필름 롤은 보관을 해야 합니다. 그 과정에서 분실되는 필름 롤을 찾느라 시간을 보내는 것도 심심찮게 발생하는 문제입니다.

AFW와 같은 필름 작업 관련해서 만들어진 작은 단체가 제공해야 하고, 제공할 수 있어야 하는 가장 중요한 것은 무엇보다도 공간입니다. 우리 같은 단체가 직면한 가장 큰 문제는 개별 프로젝트에 대한 자금보다는 공간이라고 생각합니다. 한 가지 예를 들자면, 우리 현상소 공간에는 영화 상영을 위한 공간이 없습니다. 영화 상영은 우리 같은 단체의 핵심 활동입니다. 하지만 현재는 작품을 상영하기 위해 다른 커뮤니티 공간에 의존해야 하는 실정이지요. 그리고 영화를 제작하는 과정에서도 우리 현상 시설에서의 영상은 늘 즉흥적으로 이루어지는 형편입니다.

우리의 운영 자금은 거의 전적으로 회원들에게 의존하고 있습니다. 그래서 우리는 운영 측면에서 완전히 독립적이라고 할 수 있고, 주기적인 자금 지원에 관한 우려와 간섭에서 벗어날 수 있다는 장점이 있습니다. 하지만 정부의 지원 담당 기관이 우리에게 단 한 번이라도 도움을 준다면 공간적인 측면에서 가장 큰 도움이 될 것입니다. 현재로서는 고마운 회원들의 연회비 납부를 통해 생존하고 있습니다.

AFW는 전통적인 영화 아카이브는 아니지만, 다양한 작품을 소장하고 있습니다. 소장품에 대해 소개해 주세요.

말씀하신 대로 AFW는 전통적인 영화 아카이브는 아니지만, AFW의 여러 가지 측면에서 우리의 존재 의의와 활동을 아카이브의 연장선상에서 바라볼 수 있습니다. 하지만 우선 우리가 관심을 두고 있는 활동의 범위를 명확히 말씀드리자면, 무엇보다도 AFW는 셀룰로이드 필름으로 만들어진 실험 영화에 관심을 갖고 있습니다. 우리의 핵심 사업은 실험 영화입니다. 물론 우리 회원 가운데 많은 분들이 필름 이외에 다른 형태의 영화에도 관심을 갖고 있습니다만, AFW는 정치, 내러티브, 다큐멘터리 또는 역사에 기반한 영화를 16mm 필름 포맷으로 상영하면서, 한편으로 다른 형식과도 교류하는 자리를 주기적으로 마련합니다. 하지만 우리 모두를 하나로 묶는 핵심 끈은 실험적인 셀룰로이드 필름 영화입니다. 그 중심점이 없다면 우리의 각자의 관심 분야가 너



AFW's unique collection includes works by AFW artists and films from other entities and individual filmmakers. What are some other notable pieces in your archive?

Yes, while not a traditional film archive by any means whatsoever, there are still several ways in which the mission and activities of AFW can be understood in archival terms. First off, however, let me clarify the scope of our activity and interest: first and foremost, AFW is concerned with experimental cinema on celluloid. For us, experimental film is our core business. Yes, many of us are interested in other forms of cinema and AFW even engages with other forms periodically, showing film based political, narrative, documentary or historical works, always on 16mm. But the thread which binds us is experimental celluloid. Without that focus, our scope would be too big to handle.

With that said, we are delighted to be a conduit through which our audience can access the history of experimental celluloid. We do this by continually trying to make connections with figures and moments of our own disrupted film history in Australia. Too often, our history has been a history of forgetting and reinventing. We aim to help heal this failure in some way by creating bridges for our audience. We find connections, trace people and dust off old prints. This makes connections not just for the present, but for the future. And we try to leave traces such that these links can be reactivated. For us, this is important work. We are also always delighted to become the custodians of film prints, to help carry these into the future.

And we aim to be the archive of our own work. This is harder than it may sound. Again there is the problem of space. But there is also the problem of duplicates. We are really only interested in screening films on film. The collection of our own films thus wants to be a collection of prints. While part of the point of AFW is to provide the facilities and knowledge for members to work with film themselves up to the finished print stage, we don't have the capacity to actually do this as a service for our members. Rather, it has to be done by the film-maker themselves. There are a few problems here. Firstly, not everyone has already reached the stage of being able to make reliable prints themselves; they may only be working at a stage of 'camera original' film-making on reversal film for example. And secondly, the demands on an archival lab are somewhat different to those of an experimental film lab. At an archival film lab, exactness of duplication is key. This requires meticulous process control and maintenance. Naturally, this is not what an artist run experimental film lab is about! Thus, copies made at a later date can be ... let's say ... different works! Thus from an archiving point of view, we really try to instill the

무 커져서 감당할 수 없게 될 것입니다.

그런 이유로 우리가 관객들이 실험적인 셀룰로이드 영화의 역사에 접근할 수 있는 매개체가 될 수 있다는 점을 기쁘게 생각합니다. 이를 위해 우리는 호주 자체의 단절된 영화 역사 속 인물과 순간들의 연결을 지속적으로 시도하고 있습니다. 우리의 역사는 종종 잊히고 다시 발명되는 역사였습니다. 이러한 실패를 어느 정도 치유하기 위해 관객들을 위한 다리를 만드는 것이 우리의 목표입니다. 우리는 연결고리를 찾고, 사람들의 흔적을 따라가고, 오래된 영화 프린트에 내려앉은 먼지를 털어냅니다. 이를 통해 현재뿐만 아니라 미래를 위한 연결고리를 만들 수 있다고 생각합니다. 그리고 이러한 연결고리가 다시 활성화될 수 있도록 흔적을 남기려고 노력합니다. 우리에게 이 일은 중요한 일입니다. 우리가 그러한 필름 프린트의 관리자가 돼 이를 미래로 이어 가는데 도움을 보태고 있다는 점을 항상 기쁘게 생각합니다.

그리고 우리는 우리가 만든 작품의 아카이브가 되는 것을 목표로 합니다. 이것은 생각보다 어려운 일입니다. 다시 공간 문제로 돌아오게 됩니다. 그리고 듀프 프린트의 문제도 있습니다. 아날로그 필름으로 영화를 상영하는 것, 이것이 우리의 최대 관심사입니다. 따라서 우리 자신의 영화 컬렉션은 필름 프린트가 모여 만들어진 컬렉션이 돼야 하는 것입니다. AFW의 설립 목적 중 하나가 회원들이 직접 필름을 다루면서 인화 단계까지 거쳐 완성에 이르는 시설과 지식을 제공하는 것이지만, 실제로 우리 회원들을 대상으로 이런 서비스 전체를 수행할 수 있는 역량까지는 없습니다. 오히려 영화를 만드는 회원이 직접 해결해야 하는 경우가 많습니다. 그리고 여기에 몇 가지 문제가 있습니다. 우선 모든 회원이 자기 스스로 신뢰할 만한 프린트를 직접 만들 수 있는 기술 수준에 도달한 것은 아니라는 것입니다. 예를 들어 어느 회원은 리버설 필름에 '오리지널 카메라 네거티브' 필름을 촬영하는 정도의 수준에 머물러 있을 수도 있습니다. 둘째, 아카이브 현상소 수준에 적당한 요구 사항과 실험 영화 현상소에 적당한 요구 사항은 다소 다릅니다. 아카이브 필름 현상소에서는 정확한 복제가 핵심입니다. 이를 위해서는 세심한 공정 관리와 유지·보수가 필요합니다. 물론 이런 특성은 예술가가 운영하는 실험 영화 현상소에서 원하는 것이 아닙니다! 따라서 나중에 만들어진 복제 프린트들은, 엄격하게 말하자면 다른 작품일 수 있습니다! 따라서 아카이빙의 관점에서 우리는 회원들이 작품 제작을

할 때 아카이빙을 위해 여분의 프린트를 만들어야 한다는 생각을 심어 주려고 노력합니다. 하지만 현실은 우리가 품었던 야심 찬 비전과는 거리가 멀기도 합니다.

AFW와 같은 단체의 중요한 아카이브 역할 중 하나는 장비와 장비 사용법에 대한 지식을 보존하는 것입니다. 이 점은 반복강조돼야 하는 매우 중요한 문제입니다. 필름을 상영하려면 그 과정에서 필름이 손상돼서는 안 됩니다. 수백 번 상영을 하는 과정에서 프린트가 손상돼서는 안 되는 것입니다. 하지만 단 한번의 상영으로 프린트가 완전히 망가질 수도 있습니다. 마찬가지로 필름을 카메라에 넣는 방법도 모르는 사람에게 필름 카메라가 무슨 소용이 있을까요? 현상하는 방법을 제대로 모르는 사람에게 갓 찍어 온 필름이 무슨 소용이 있을까요? 이러한 기술적 측면 역시 우리가 보존해야 할 것들입니다. 또 다른 한편으로 우리가 업무에 사용하고 의존하는 거의 모든 장비가 노후화됐습니다. 다행히도 이러한 장비는 대부분이 기계식이라 비교적 쉽게 수리할 수 있습니다. 하지만 전자회로나 디지털 부속이 들어간 장비의 경우에는 자주 고장납니다(스틴벡 편집 테이블에 사용된 무수히 많은 회로 기판이 좋은 예입니다). 예를 들어 1980년대에 출시된 카메라, 영상기, 필름 인화기, 녹음기는 기계 부속보다 전자 부품에 의존해서 이전 제품보다 수리나 복원이 훨씬 어렵습니다.

또한 아카이빙이라는 개념과 관련해서 우리가 매우 중요하고 시급하다고 생각하는 또 다른 측면은 모든 의미와 그에 대한 이해가 살아 있는 상태로 그 모든 것을 보존해야 한다는 것입니다. 저는 영화를 포함하는 모든 예술 매체가 언어와 비슷한 방식으로 존재한다고 봅니다. 유창한 화자는 언어로 모든 종류의 미묘함을 표현해 낼 수 있지만, 그렇지 못한 초보자는 몸짓으로 기본적인 개념 정도를 표현할 뿐입니다. 필름과 같은 유물을 단순히 보관하는 것에 그치지 않고, 보존하려면 그 미묘한 차이와 뉘앙스를 살릴 수 있어야 합니다. 그런 보존의 태도가 영화 보존 문화의 일부로서 살아 있어야 합니다. 보존 관련한 일을 하는 사람들은 그런 보존에 도전하고, 그런 보존의 과정을 거치면서 함께 장난치고, 자극받고, 애정을 쏟으면서 그 보존 대상이 담고 있는 존재의 의미를 이해해야 합니다. 저는 이런 태도가 온도 조절이 가능한 수장고보다 보존 작업에 훨씬 더 중요하다고 생각합니다. 그리고 저는 이 모든 것이 AFW가 하고 있는 아카이빙 작업의 일부라고 생각합니다.

idea of making an extra print for archiving at the time of making the work. The reality can be different from the ambition on this front.

An equally important archival role for an organisation like AFW is to preserve the equipment and the knowledge of how to use it. This is a really big issue which can't be overemphasised. If we are going to screen films, we must not damage them in the process. It should be possible to screen a print hundreds of times without causing damage. But it is also very possible to absolutely destroy a print in one attempted screening. Similarly, what is a film camera to someone who has no idea how to thread it? What is a freshly struck print to someone who doesn't know how to develop it properly? These are also things that we have to preserve. Similarly, virtually all the equipment we use and rely on for our work is old. Fortunately, the majority of this equipment is mechanical and can be relatively readily repaired. But where this equipment gets into electronics (the myriad circuit boards used in Steenbeck editing tables being a good example) or worse still into digital electronics then real vulnerabilities emerge. For example, cameras, projectors, printers and sound recorders post about the 1980s are much less viable to repair or restore than earlier units because of their dependence on electronics over mechanics.

Yet there is a further aspect to the idea of archiving that I find extremely important and pressing. That is, keeping the thing alive in all its meanings and understandings. I see any artistic medium, including film, as existing in a similar way to a language. A fluent speaker is capable of express all sorts of subtleties in their language, while a beginner can only gesticulate towards basic concepts. If we are to preserve something like film, not just store the artifacts, we have to keep its subtleties and nuances alive. It has to be a living part of culture. People need to understand what it is by challenging it, playing with it, provoking it and loving it. This is much more important to the task of preserving than any climate controlled vault. I think this is all part of the archiving work which AFW is engaged with.

Does AFW collaborate with external film archives? How do these partnerships impact AFW's goals, operations, and support for filmmaking?

The National Film and Sound Archive (NFSA) in Canberra has been of great importance to the work of AFW. While their mission is principally one of traditional preservation of objects, artifacts and recordings etc., the NFSA also have a lending collection of 16mm prints. This includes an extensive collection of experimental work. Access to this print collection has had to be

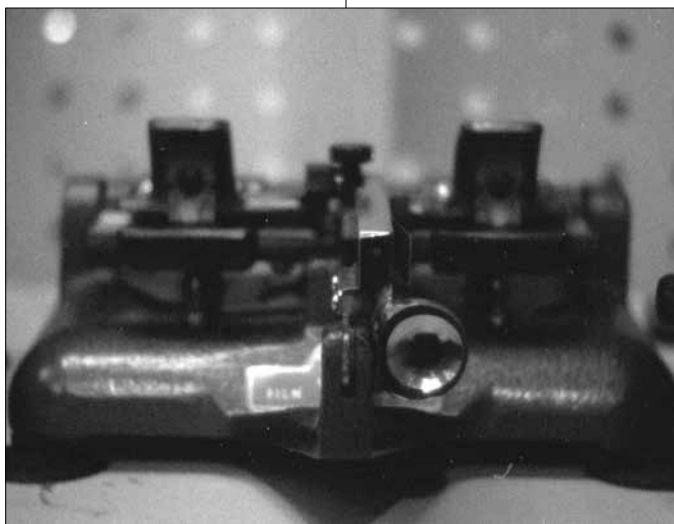
AFW와 협력 관계를 맺고 있는 외부의 영화 아카이브가 있나요? 그러한 협력 관계는 AFW의 업무와 목표에 어떤 기여를 하고, 또 AFW의 운영과 영화 제작에 어떤 관계에 있는지 궁금합니다.

캔버라에 있는 호주 국립필름&사운드아카이브(NFSA)는 AFW의 활동에 매우 중요한 역할을 해 왔습니다. NFSA는 주로 필름, 유물, 녹음본 등의 전통적 보존을 사명으로 삼고 있지만, 16mm 프린트 컬렉션도 대여하고 있습니다. 그리고 그 컬렉션에는 광범위한 실험 영화 컬렉션이 포함되어 있습니다. 이 프린트 컬렉션은 사실상 대체불가능한 자료라서 열람을 되도록 제한해야 하지만, AFW가 그동안 다뤄 온 필름 취급 관련 실적 덕분에 계속해서 열람이 허용되고 있습니다. 이러한 지원은 AFW 설립 목적을 지켜 나가는 데 큰 도움이 됩니다. 사진으로 찍은 사본을 보는 것과 원본 유화 작품을 보는 것이 다른 것처럼, 비디오 복사본을 보는 것과 필름 프린트를 보는 것은 다른 경험입니다. 마치 뉴스를 통해 정리된 기사를 보고 말하는 것처럼 영화 속에 무엇이 등장하는지, 그 '내용'(contents)에 대해서만 이야기하는 경우라면 해당되지 않는 말일 수도 있습니다. 하지만 매체의 물성 자체가 작품의 일부가 되는 경우, 매체 전환은 허용되지 않습니다. 플라스틱으로 만들어진 미켈란젤로의 다비드상에서 그 밀도나 무게감, 경이로움이 뿜어 나오지는 않을 것이고, 만든 이의 세심함, 기술, 예술성, 인간애 역시 전해지지 않을 것이기 때문입니다. 그 외 다른 아카이브나 컬렉션과 함께 작업하는 것은 매우 어려운 문제로, 아쉬운 점입니다. AFW가 호주에서 활동하는 조직이고 늘 자금 문제가 있다 보니, 우리로서는 프린트의 국제 운송 비용을 감당하기 어렵습니다. 이 문제로 큰 어려움을 겪고 있기 때문에 해결책을 찾기 위해 노력하고 있습니다.

지난 10여 년 동안 AFW의 초석이 돼 온 워크숍 프로그램은 카메라 조작, 현상, 필름 편집과 같은 기술 교육과 실제 영화 제작을 목표로 하는 프로그램입니다. 워크숍의 구성과 진행이 궁금합니다. 회원들이 영화로 새로운 작품을 만들 수 있도록 지원하는 것이 우리의 최우선 과제입니다. 물론 필름으로 영화를 만들 계획을 세우고 있지 않은 회원들에게도 필름이 어떠한 매체이고 어떻게 작동하는지 가르치는 워크숍 또한 가치가 있습니다. 그러나 회원들이 영화를 직접 제작해서 영사용 프린트 제작 단계까지 다다르도록 지원할 방법을 찾는 것이 우리 워크숍의 목표 기준점입니다.



필름 시멘트 스플라이서. 테이프를 이용하지 않고 접착제의 일종인 필름 시멘트를 사용해 필름을 접합시키는 기구다.



A film cement splicer, a device that uses a type of adhesive known as film cement instead of tape to join films together.



reduced due to its effective irreplaceability, but AFW continues to be granted access due to our track record in film handling. This is of great benefit to us and our mission. Seeing a video copy is just not the same as seeing a film print, just as seeing a photocopy is not the same as seeing an original oil painting. If we were talking just about 'content' – as you might with a news story – then that may not be the case. But where the medium itself is part of what the work is, medium switching is not an acceptable substitute. It would be like seeing Michaelangelo's David but just in plasticine – it just would not have the gravity, the weight or the awesomeness, nor speak of the care, the skill the artistry and the humanity of the maker. One regret we have is that it is very difficult for us to work with other archives and collections. Being in Australia, and being unfunded, the cost of using couriers to transport prints internationally makes it impossible. We are working towards finding a solution to this as it is a major problem for us.

AFW's decade-long workshop program teaches camera operation, development, film editing, and practical filmmaking. Can you share how these are organized and conducted?

It is certainly a priority for us to facilitate people making new work on film. Yes, we also see value in workshops that will give people an understanding of what film is and how it works, even if they will never get the chance to work with it again. But finding ways to help people finish films to the stage of having a projection print is the standard to which we aim. In a workshop setting, this is only sometimes possible. It depends on several things, but mostly it depends on the individual participant. They have to be quite motivated and willing to push themselves. Not everybody who signs up is in that category.

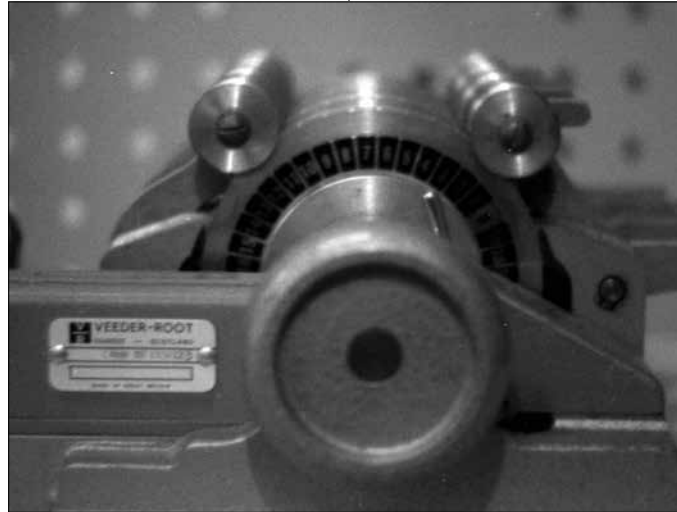
다. 워크숍 환경에서는 이러한 영화 촬영부터 프린트 제작까지 이르는 작업이 자주 가능하지는 않습니다. 여러 가지 요인이 있겠지만, 무엇보다 참가 회원 개개인에게 가능 여부가 달려 있습니다. 참가 회원들이 동기를 갖고 스스로를 밀어붙일 의지가 있어야 합니다. 하지만 워크숍에 등록하는 모든 회원이 이렇게 의지 충만한 범주에 속하는 것은 아니기 때문에 모든 워크숍의 성격이 같지는 않습니다.

이러한 목표와 목적까지 이르는 로드맵을 확실하게 공유하고 참가자를 모집하는 워크숍은 8주 정도에 걸쳐 진행됩니다. 필름으로 촬영하는 영화 제작의 처음 단계부터 시작하기 때문에 다루어야 할 내용이 많습니다. 그래서 참가 회원에게는 의무적으로 과제가 나갑니다! 매주 학습 목표가 설정되고 강의 사이에 개별적으로 실습실에서 수행해야 하는 과제가 주어집니다. 예를 들어, 어떤 강의에서는 컬러 네거티브 필름 한 롤을 스스로 촬영하고 처리하기라는 과제가 나갈 수 있습니다. 또 다음 강의가 필름 인화와 관련한 내용이라면 그 강의의 과제는 이전에 작업한 컬러 네거티브 필름 롤을 인화해서 컬러 포지티브로 현상하는 작업이 과제로 주어질 수 있습니다. 그런 식으로 한 과제가 다음 과제로 연결되는 것입니다.

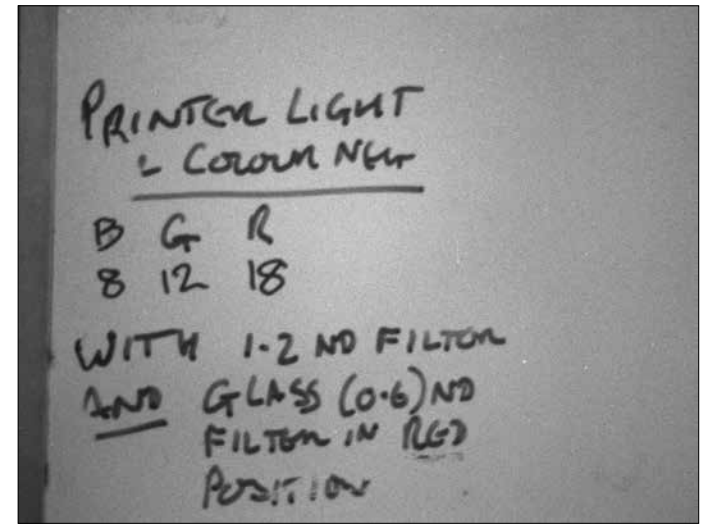
일반적으로 참가자들은 그룹별로 나뉘어 있고, 공통 강의 외에는 그룹별로 현상실에서 협업하거나, 서로 가르치고 배우며 진행되는 것이 일반적입니다. 실제로 이렇게 이뤄지는 그룹 학습, 지식 공유는 우리의 운영 방식에 있어 실질적으로 필수적인 요소입니다. 우리는 어느 한 구성원에게 의존해서 모든 수업을 다 맡길 수 있는 위치에 있지 않습니다. 그래서 우리는 워크숍이 마무리되는 시점에 모두 결과물을 내놓을 수 있는 결과물 기반의 워크숍을 꿈꾸기는 하지만, 그런 꿈을 강제할 수 없고, 또 항상 실현되는 것도 아닙니다. 그렇다고는 해도 작품 완성에 닿을 수 있는 프로젝트를 향한 열정은 늘 품고 있습니다. 그런 프로젝트가 진행될 경우 회원들이 서로 더 많은 지원에 나섭니다. 늘 새로운 작품의 완성을 원하는 공동체 정신이 존재한다고 말할 수 있겠습니다.

AFW의 워크숍이 회원들 간 공동 영화 작업으로 이어질 때, 공통된 미학이나 목표를 바탕으로 작업이 진행되는지요. 회원들이 협업해 만든 영화들의 제작 과정은 어떤가요?

필름 싱크로나이저. 네거티브 필름을 포지티브로 복제할 때 사용하는 사용하는 편집기로, 사진 속 싱크로나이저는 원본을 포함해 네 릴의 필름을 한 번에 걸 수 있다.



A film synchronizer, an editor used for duplicating negative films into positives. The synchronizer in the photo can hold up to four reels of film, including the original, at once.



The most ambitious workshops of this nature have run over 8 or so weeks. There is a great deal to cover when starting from scratch and it is kind of an inevitable requirement that the participants do their homework! Each week there is a learning objective and an assigned task that is to be done at the lab individually between sessions. Often these tasks are cumulative: for instance, an assignment for one session might be to shoot and process a roll of colour negative film independently. The next session might involve contact printing, and the assignment of that session might then be to print that roll of colour negative film and develop it as a colour positive. You can see how one assignment leads on to another. As there are typically groups of participants, it is quite usual for them to collaborate with each other in the lab and teach or learn from each other outside the official sessions. Indeed, this group learning/sharing is a practical necessity to the way we operate. We aren't in a position to overly depend on any one member to do the teaching. As such, while we often have the ambition of outcome-based workshops, this ambition cannot be enforced and does not always eventuate. That said, there is always enthusiasm surrounding projects that look like they will come to completion. This can facilitate more assistance from members. There is always a community spirit surrounding the completion of new work.

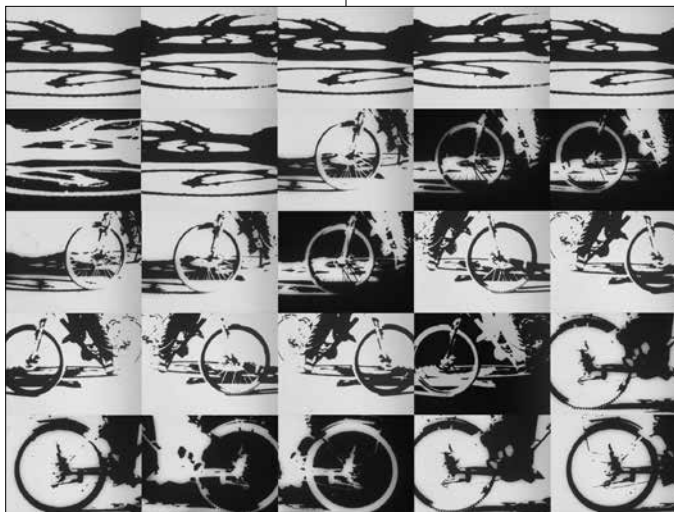
AFW's membership-based workshops lead to collaborative films. Is there a common aesthetic or goal in these works? Examples of such films would help illustrate this.

사실 AFW 회원 사이의 협업은 일반적으로 규칙이라기보다는 예외적인 경우에 가깝습니다. 하지만 AFW는 회원들 사이에 몇 가지 그룹 프로젝트를 조직해서 수행했던 적이 있습니다. 우리 홈페이지에서 전시하고 있는 2022년도 프로젝트 <창문>이 그 협업 프로젝트 가운데 하나였습니다. 또 다른 프로젝트로 2015년에 '친밀감'을 주제로 한 영화 제작 그룹이 구성되었습니다. 각 참가자는 공동 상영을 위해 해당 주제에 맞는 작품을 완성해서 가져오는 것을 목표로 했습니다. 이 프로젝트에서 만들어진 작품 가운데 하나 체트윈의 출품작 <배수구 속 머리카락>(Hair in the Drain)이나, 제 영화 <바퀴의 발명에 관해>(On the Invention of the Wheel)는 여전히 상영되고 있습니다.

초기에 진행됐던 또 다른 그룹 프로젝트로 '필름 배턴'이라는 프로젝트가 있었습니다. 참가 회원들은 카메라를 받아 일정량의 필름을 촬영한 후 정해진 장소와 시간에 다음 회원에게 카메라를 다시 넘겨주는 역할을 맡았습니다. 우리는 서로 다른 방향을 향하고 있는 네 개의 영상기에 하나의 필름 롤을 끼워 30분 분량의 영화를 갤러리에서 상영했습니다. 또 다른 그룹 프로젝트는 시드니에 있는 현대미술관의 의뢰를 받아 진행되었습니다. 이 프로젝트에서는 15개쯤 되는 다른 신으로 구성된 간단한 3분짜리 영화를 만들었습니다. 그런 다음 편집된 3분짜리 필름을 복제하여 스무 벌의 인터포지티브를 만들어 참가자들에게 나눠 주었습니다. 회원들은 자기가 받아 간 인터포지티브 필름을 다시 편집하거나 광학 또는 다른 인화 방법 또는 기타 실험적 방법을 통해 영상을 화학적으로 재작업해 새로운 영화로 만드는 것이 과제였습니다. 캘럼 로스톰슨의 작품 <실버 슬리더스>(Silver Slithers)는 이렇게 해서 탄생한 작품으로, 우리는 지금도 이 작품을 즐겨 상영합니다.

매해 우리는 '나노페스트'라는 이름으로 시골에서 자체 영화제를 열기도 합니다. 내년에 열릴 이 미니 영화제에서 상영할 그룹 영화를 만들 계획이 있습니다. 그렇게 만들 영화 중 일부 회원의 작품은 독자적인 생명력을 갖게 되기도 할 것이고, 또 다른 회원의 작품은 그렇지 못할 것입니다. 그러나 일반적으로 AFW 회원들은 촬영이나 음향, 실험실 작업 등을 서로 도우며 비공식적인 협업을 진행합니다. 실제로 우리가 영화를 제작할 때 거의 이런 방식으로 만들어집니다.

리처드 투이의 2016년 작품
<바퀴의 발명에 관해>의 스틸.



A still from Richard Tuohy's 2016 film
On The Invention of the Wheel.

Actually, formal collaboration is typically more of an exception rather than the rule. AFW has undertaken a few formally organised group projects. Our Window project of 2022 which you have seen was one. Another was a group of films made to the theme of 'intimacy' back in 2015. Each participant aimed to finish a work on that theme intended for a collective screening. Hanna Chetwin's contribution *Hair in the Drain* is one that we still show from that project, as is my film *On the Invention of the Wheel*. Another early group project was a 'film baton' – somewhat like an exquisite corpse. Each participant was assigned a place and time to receive a camera, shoot a certain amount of film, and then to pass the camera on again at a fixed place and time for the next person. We showed this 30 minute film in gallery settings with the one film roll threaded through four projectors pointing in different directions. Another group project was undertaken for the museum of contemporary art in Sydney. For this project, I made a simple 3 minute film with about 15 different shots. I then duplicated this edited film to make 20 inter-positive copies and handed them out to the participants. The task was then for each copy to be made into a new film by somehow reworking the footage – either just by editing, or more interestingly through optical or other printing methods, or other experimental interventions. Callum Ross-Thomson's film *Silver Slithers* is a work that emerged from this that we still like to screen on its own. Each year we also run a festival for ourselves at a rural property – which we call 'Nanofest.' We make it an objective to make some group films at this mini festival that we will be able to screen at the next year's festival. Some of these films end up having a life of their own, while others don't. More typically however AFW members will make informal collaborations between themselves, helping each other with shooting or with sound or with lab work etc. This is indeed pretty much the normal way our films are made.

The 'Window' project with 20 short films, had a unique on-line presentation by AFW. Could you share insights into its conceptualization and execution?

The driving idea for the Window project was to help keep the collective spirit of the lab alive during the lock-down period. Even if people could not leave their homes or visit the lab, they could still shoot something out their window. This simple premise was the genesis of the project. I had a supply of film in my film fridge which I could post out to the participants. They could shoot either on their own cameras, or else make an arrangement to borrow a camera from someone in their neighbourhood (there was a 5km limit to travel at that time). They then sent the

코로나19 팬데믹 기간 창문을 모티프로 스무 편의 단편 영화를 모은 <창문> 프로젝트는 주목할 만한 시도였습니다. 이 프로젝트는 어떻게 제안이 됐고, 실제 제작 과정은 어땠는지요?

<창문> 프로젝트의 핵심 아이디어는 코로나바이러스로 인한 봉쇄 기간 동안 현상소의 집단 정신을 유지하는 데 도움이 되는 무언가를 하자는 것이었습니다. 회원들이 집을 떠나거나 현상소를 방문할 수는 없더라도 창밖에 보이는 무언가를 촬영해 보자고 의견을 모았습니다. 이 간단한 전제가 이 프로젝트의 시작이었습니다.

제 필름 냉창고에 남아 있던 필름이 있어서 참가자들에게 나눠 줄 수 있었습니다. 참가자들은 자신의 카메라로 촬영하거나 이웃에 사는 사람에게 카메라를 빌려서 촬영했습니다(당시에는 이동 거리가 5km 이내로 제한돼 있었죠). 그런 다음 참가자들이 필름 롤을 다시 제 현상소로 보내면, 저는 현상 작업을 한 다음 필름 스캔 작업을 하는 다른 회원에게 보냈습니다. 그런 다음 필름을 편집하거나 디지털로 작업한 후 그룹에 다시 제출했습니다. 원한다면 원본 네거티브 필름을 나중에 필름 인화용으로 편집할 수도 있었지만, 그것은 그다지 중요한 것은 아니었습니다.

그리고 회원들이 제출한 모든 영상을 모아 한 편의 영화로도 제작했습니다. 현상소 구성원 누구나 전체 그룹 프로젝트의 편집을 할 수 있게 했습니다. 그러던 가운데 한 회원이 자원해서 결국 20분 분량의 영화가 제작됐습니다. 그렇게 시네마스코프 포맷으로 편집이 된 최종본을 필름 아웃(디지털 비디오를 다시 필름으로 만드는 작업)했습니다. 영화를 공개한 웹사이트의 구성은 또 다른 회원이 담당했는데, 결과물이 어떻게 나올지는 전적으로 이 회원의 결정에 달린 것이었습니다. 이렇게 이 영화의 제작은 모든 과정이 회원 모두가 자신이 맡은 부분에 대해 책임을 지면서 유기적으로 이루어졌습니다. 회원들이 자원해서 하는 일에 대해 그들 스스로 전적인 통제권을 허용하는 것이 필요하다는 것을 이번 프로젝트를 통해 확인했습니다. 이것이 바로 집단 작업에 참여하는 동기일 것입니다!

말씀하신 것처럼 <창문> 프로젝트는 개별 단편을 벗어난 20분짜리 몽타주로 다시 재탄생했습니다. 이 작품의 큐레이션과 구현, 그리고 전달하고자 하는 메시지에 대해 자세히 설명해 주시겠어요? 무엇보다 맥락이 중요합니다! 특히 단편 영화의 경우는 더욱 그렇습니다. 장편 영화는 영화가 스스로 자체적인 맥락을 만드는

나노페스트 상영용 작품을 촬영하고 있는 회원들.



AFW Members shooting films for Nanofest.

rolls back to me for developing in my lab, before sending them to another AFW member who runs a film scanning business. So the films were then edited or worked with digitally before being re-submitted to the group. The original negatives could then be edited for film printing at a subsequent date if desired, though that wasn't so much the point. But a collective film was also made from all of the submitted footage. We allowed any member of the lab to attempt an edit of the overall group project. In the event one member volunteered and the final 20 odd minute film was the result of that. We made a 'film out' (video back to film) of the edit in 16mm 'cinema-scope' format due to the aspect ratio chosen for that edit. The layout on the website was done by another member, again where they had total control of the outcome. This all happened rather organically, with individuals responsible for their own contributions. We find it is necessary to allow people total control of what they volunteer to do. That is part of the motivation for doing the work for the collective!

As you mentioned, the 'Window' project has been reimagined as a 20-minute montage, transcending individual short segments. Could you elaborate on its curation, realization, and the message it aims to convey?

Context is everything! Especially with short films. Feature films tend to create their own context ... but short film are very much at the mercy of the other films shown in the program and the order they are shown in. Curation can be an extremely powerful force – it can both enlighten and destroy! Typically short film-makers do not have control of this context. Perhaps that is just as well as they would always highlight their own film. But it cannot be denied that the work of curation is undeniably creative work and needs to be treated as such. The most generous acts of curation prioritises making the best space for each film, rather than the curator using the platform to highlight something of their own, but that is probably asking too much! Returning to the Window project, there were two acts of curation involved there: the editing of the material into the single work, and the presentation of all the individual contributions on the website. The latter, being a click-able grid, really allows for what might be called 'auto-curation,' much like in a gallery setting. In the gallery, you the viewer get to decide just how long you will look at a particular screen or painting or whatever. You then get to quickly skip over to another work (I see multi-screen video work in galleries as also effectively working in this 'auto-curation' sort of way). This approach generates a kind of openness, less demanding of the curation and of the individual

경향이 있지만, 단편 영화는 프로그램에서 상영되는 다른 영화와 상영 순서에 크게 영향을 받습니다. 큐레이션은 깨달음을 주기도 하고 파괴하기도 하는 매우 강력한 힘이 될 수 있습니다! 보통 단편 영화 감독들은 이러한 상황을 통제할 수 없습니다. 아마도 그것이 잘된 일일지도 모릅니다. 그들은 항상 자신의 영화를 강조할 테니까요.

그러나 큐레이션은 명백히 창의적인 작업이며 그 창의성을 인정받아야 한다는 것은 부정할 수 없습니다. 영화가 큐레이션으로부터 기대할 수 있는 가장 훌륭한 대우를 생각해 본다면, 큐레이터가 상영회사 전시 공간이라는 플랫폼을 자신만의 무언가를 강조하는 플랫폼으로 활용하기보다 각 영화의 주제에 맞는 적합한 공간을 꾸며 주는 것이겠지만, 이는 아무래도 너무 무리한 요구일 것입니다!

〈창문〉 프로젝트로 돌아가서 말씀드리자면, 단편을 모아 하나의 작품으로 편집하는 작업과 웹페이지에 모든 개별 작품을 동시에 전시하는 두 가지 큐레이션 작업이 있었습니다. 후자의 큐레이션은 클릭 가능한 그리드 위에 배치된 것이기 때문에 미술 전시회의 갤러리 환경과 마찬가지로 관람자가 선택해서 보는 순서가 큐레이션이 되는 '오토-큐레이션'(auto-curation)이라고 부를 만한 것이었습니다. 갤러리에서는 관람자가 특정 화면이나 그림 등을 얼마나 오래 볼지 결정할 수 있습니다. 그런 다음 다른 작품으로 빠르게 건너뛸 수 있습니다(갤러리의 멀티스크린 비디오 작품도 이러한 '오토-큐레이션' 방식으로 효과적으로 작동한다고 생각합니다). 이러한 접근 방식은 큐레이션과 개별 작품에 대한 부담을 덜어 주는 일종의 개방성을 제공하지만, 큐레이션이라는 창의적인 행위의 잠재적 힘을 희석시키는 측면이 있기도 합니다. 〈창문〉 프로젝트의 작품을 모아 편집한 단편 영화의 '창문' 형식도 어느 정도 비슷한 역할을 합니다. 창문의 틀 사이로 관심이 옮겨 가는 사이, 관람객은 시청이라는 창의적인 행위를 하는 것입니다.

이런 점에서 저는 〈창문〉 프로젝트가 실험 영화보다 비디오아트에 접근 방식과 어느 정도 연관성이 있다고 생각합니다. 이것은 비판의 의미로 하는 말이 아닙니다. 저는 이 방식은 그저 작품을 구성하는 하나의 양식이었다고 생각합니다. 다만 영화감독과 관객 모두에게 많은 자유를 부여했다는 점이 특이하지만요.

〈창문〉 프로젝트. 코로나 팬데믹으로 인한 봉쇄 시기 창문을 소재로 하는 단편 필름을 각자 작업한 뒤, AFW의 홈페이지에 모아 하나의 건물처럼 전시, 상영하고 있다.



The project *Window*, initiated during the COVID-19 lockdown, features short films about windows made by AFW members. Compiled on the AFW website, these films are displayed and screened to mimic the windows of a building, showcasing varied perspectives on isolation.

리처드 투이와 다이애나 배리의 2021년도 작품 〈창 안밖〉의 스틸.



A still of Richard Tuohy and Dianna Barrie's 2021 film *In and Out a Window*.

works, but diluting the potential power of the creative act of curation. To an extent the 'windowed' format of the group edit of the Window project does a somewhat similar thing. Attention can flicker between window panes, allowing the viewer to do supply some of the creative act of viewing. To this extent, I find the Window project having some connections with a video art approach over experimental cinema. I don't mean this as a criticism. It was merely, in my opinion, a mode of constructing the work that is both generous to the film-makers and to the audience.

What initiatives does AFW undertake to present the works by AFW workshop members in Australia and internationally?

We have an annual showcase of our films at the Australian Centre for the Moving Image (ACMI) in Melbourne. This is AFW's most prestigious event each year. Beyond that, we have a good relationship with the flagship film festival in Melbourne: MIFF. It is not uncommon for there to be a 16mm film from AFW in their experimental program – often the only film showing on film in the entire festival. But there are also a number of festivals run by labs of the international artist run film lab network. There is Prisme run by MIRE lab in Nantes, France, there is Aluud run

AFW가 워크숍 참가자들의 작품을 호주와 해외에 소개하기 위해 어떤 노력을 기울이고 계시는지, 어떤 상영들을 조직하고 있는지 궁금합니다.

멜버른의 호주무빙이미지센터(ACMI)에서 매해 영화 상영회를 개최하고 있습니다. 이 행사는 매해 AFW가 참여하는 행사 가운데 가장 중요한 행사입니다. 그 외에도 멜버른에서 열리는 멜버른국제영화제와도 좋은 관계를 맺고 있습니다. 실험 영화제에서 AFW의 16mm 필름은 자주 상영됩니다. 그러나 간혹 전체 상영작 중 AFW의 영화가 유일하게 필름 상영작인 영화제도 종종 있습니다.

또 예술가가 경영하는 영화 현상소의 국제 네트워크 소속의 현상소들이 개최하는 영화제도 많이 있습니다. 프랑스 낭트의 미르(MIRE) 현상소가 주최하는 프리즘(Prisme) 영화제, 바르셀로나의 크레이터(Crater) 현상소가 주최하는 알루드(Aluud) 영화제, 리가의 발(BAL) 현상소가 주최하는 프로세스(Process) 영화제, 로테르담의 필름베르크플라츠(Filmwerkplaats) 현상소가 주최하는 백 투 더 퓨처(Back to the Future) 영화제 등이 있습니다. 사실 이 영화제 관련해서 더 긴 목록을 적을 수도 있습니다. 그리고 시카고의 셀룰로이드 나우(Celluloid Now) 영화제, 시애틀의 인게이지(Enguage) 영화제, 뉴욕의 모노노아와레(Mono-no-aware) 영화제 같은 영화제도 있습니다. AFW 영화는 이 모든 영화제에서 상영됐습니다. 그리고 서울에서 열리는 서울국제실험영화페스티벌(EXIS)에서도 AFW의 영화가 종종 상영됩니다.

하지만 AFW의 영화들은 여행 중에 상영 기회가 생기기도 합니다. 회원 가운데 여행 중에 상영 기회를 얻어 영화를 상영하는 경우를 말하는 것입니다. 전 세계에 이런 상영을 가능하게 하는 마이크로 영화관으로 이루어진 네트워크가 있습니다. 기억나는 대로 적어 보자면 지난 12개월 동안 회원들은 AFW 영화 프로그램을 옥야카르타, 몬트리올, 토론토, 포틀랜드, 산티아고, 볼로냐, 바르셀로나, 베오그라드 등에서 상영했으며, 다른 지역들은 지금 당장 기억에 나지 않는군요! 이러한 기회들은 대부분 우리가 스스로 만든 것들입니다. 하지만 사실 관객들은 필름 상영에 열광합니다. 필름이라는 매체 자체가 우리 작업을 보여 줄 수 있는 기회의 일부가 돼 버린 셈입니다!

제로 픽셀 실험 영화제는 지금까지 나왔던 대화의 연장선상에 있는 것 같습니다. 이 실험 영화제를 시작하게 된 동기는 무엇이며,

AFW 회원들과 진행하는 워크숍.



칠레에서 진행된 AFW 워크숍.



A workshop conducted in Chile by AFW.



Workshops with AFW members.

by Crater lab in Barcelona, there is Process run by BAL lab in Riga, there is Back to the Future, run by Filmwerkplaats lab in Rotterdam. Actually, that list could go on and on. There are also festivals like Celluloid Now in Chicago, Engauge in Seattle, and Mono-no-aware in New York. AFW films have screened at all of these. And not to forget ExIS festival in Seoul where a film or two from AFW is often present. But we also take the opportunity to tour our films. This is something individual members are entitled to do if they find an opportunity while travelling. There is quite the established circuit of micro cinemas around the world that can make this happen. From memory, in the past 12 months members have screened programs of AFW films in Yogyakarta, Montreal, Toronto, Portland, Santiago, Bologna, Barcelona, Belgrade and I forget where else! These are often opportunities we make for ourselves. But the reality is that people are keen to see such work if it is screening on film. Film itself turns out to be part of the opportunity we have to show our work!

Zero Pixel Experimental Film Festival seems a continuation of our discussion. What motivated its start, how has it evolved, and does it use unique screening methods?

Like everything AFW does, Zero Pixel is thoroughly independent. Of course, that has its advantages and disadvantages. The disadvantage is that we entirely self fund the festival, much in the same way we self fund our occasional publication Film Is. This of course limits what we can do. We can't bring in guests and we can barely afford to borrow and return prints from art-

어떻게 발전해 왔는지 궁금합니다.

AFW가 하는 모든 사업과 마찬가지로 제로 픽셀 실험 영화제도 철저하게 독립적으로 운영됩니다. 물론 여기에는 장단점이 있습니다. 단점은 우리가 이따금 발간하는 잡지 『필름 이즈』(Film Is)와 마찬가지로 영화제 스스로 자체 자금을 마련해야 한다는 것입니다. 물론 이런 이유로 우리가 할 수 있는 일이 제한되기는 합니다. 게스트를 초대할 수도 없고, 해외 감독의 프린트를 빌려서 반납할 어려도 거의 없습니다. 이것이 실질적인 한계 지점입니다.

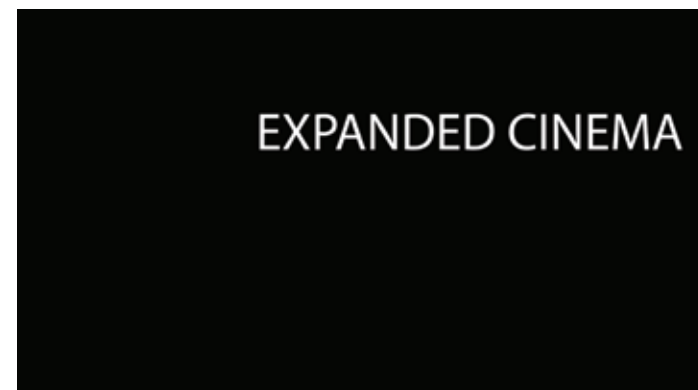
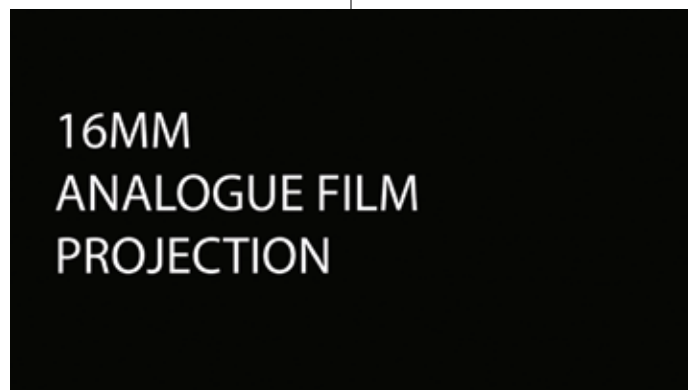
이상적인 세상에서라면 ACMI나 NFSA와 같은 공공 자금이 지원되는 기관에서 제로 픽셀 실험 영화제와 같은 사업을 운영할 것입니다. 하지만 대신 제로 픽셀 실험 영화제에는 관료주의가 없다는 것이 장점입니다! 전혀 없습니다! 그래서 가볍고 유연합니다. 이전 제로 픽셀 실험 영화제는 영화제의 형식을 따라 작품을 발표하는 데 중점을 두었습니다. 영화제 형식의 장점 중 하나는 하나의 프로그램에서 보이는 것보다 더 긴 이야기를 끌어내고 더 큰 연관성을 그릴 수 있다는 점입니다. 이는 한 공동체의 전체적인 그림을 그리는 데 매우 생산적인 방안일 수 있습니다. 특정한 큐레이션의 결과를 뛰어넘는 무게와 중력, 집중된 맥락을 제공할 수 있어서 그렇습니다. 영화제 관객 또한 다릅니다. 그들은 일반 상영관 관람객보다 더 많은 주의를 기울이고, 한 프로그램에 묶여 상영된 영화들을 그 한 회차의 상영에 그저 포함된 영화라기보다 더 큰 무언가의 일부로 받아들입니다. 다시 한번 강조하지만, 맥락은 경험을 형성하는 데 매우 강력한 힘을 발휘합니다.

제로 픽셀 실험 영화제에 익스팬디드 시네마(expanded cinema)도 포함됩니다. 다음 제로 픽셀 실험 영화제에서는 역사적이고, 국제적인 작품이 더 많이 포함되도록 큐레이션을 확장할 수 있기를 바랍니다. 가능하다고 생각합니다.

실험 영화가 익스팬디드 시네마를 수용하고 다양한 예술과 융합하는 가운데, AFW는 어떻게 셀룰로이드의 고유한 특성을 유지할 수 있을까요? 이런 맥락에서 주목할 만한 프로젝트가 있나요?

제 생각에 익스팬디드 시네마는 무엇보다도 셀룰로이드 필름 기반의 활동입니다. 물론, 비디오 요소가 포함된 공연 작품을 '익스팬디드 시네마'라고 부르는 사람들도 있긴 하지만 이러한 형태는 제 경험상 규칙이라기보다는 오히려 예외적인 경우입니다. 개인적으로 저는 퍼포먼스 영화와 익스팬디드 시네마를

필름 상영만 허용하는 제로 픽셀 실험 영화제의 트레일러 스틸들.



Trailer stills from the Zero Pixel Film Festival, which only allows film screenings.

ists based overseas. That is a real limitation. In an ideal world we would run something like Zero Pixel at a public funded institution like ACMI or the NFSA. But as a plus, Zero Pixel has zero bureaucracy! None! That makes it light and flexible. The previous iterations of Zero Pixel have focused on presenting our own work in a festival format. One of the things about a festival context is that it allows for longer narratives to be drawn and bigger associations made than just what was seen in the one program. This can be very productive in fleshing out a fuller picture of a scene. It gives weight and gravity and a concentrated context that transcends any particular curation. Festival audiences are also different. They have either made more of a commitment than regular screening goers, or else feel they are part of something bigger than just the one session. Once again, context is very powerful in shaping experiences. With the next addition of ZP, we hope to be able to broaden our curation to

거의 같은 의미로 생각합니다.

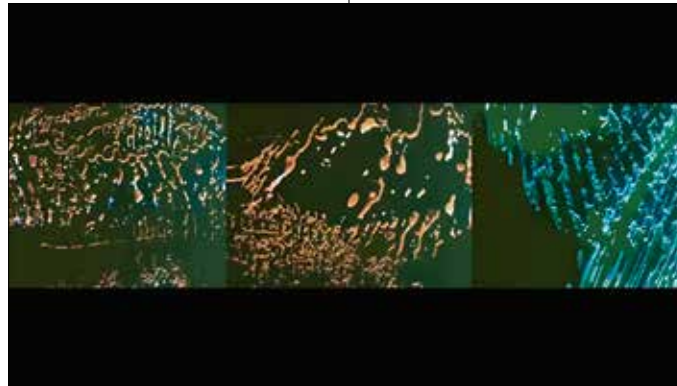
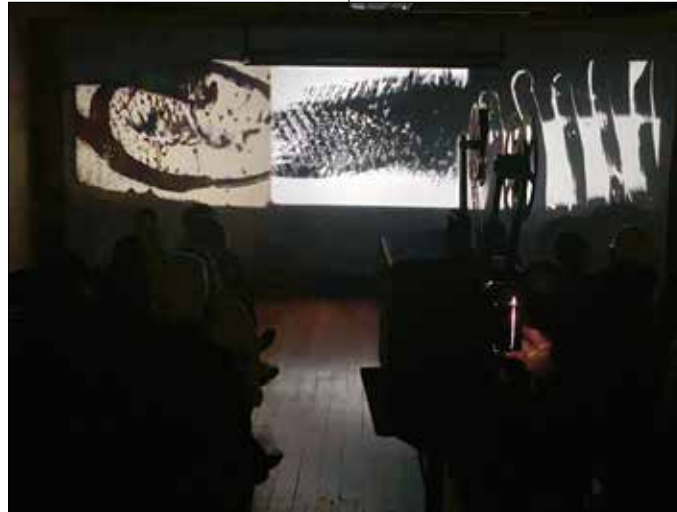
일반적인 극장 공연과 달리 영화 상영은 본질적으로 매번 '동일'하다는 점에서 영화의 원래 정신은 반복성에 있다고 할 수 있습니다. 하지만 익스팬디드 시네마를 상영하는 경우에는 항상 '똑같지 않다'는 느낌이 있습니다. 그러한 상영 방식에는 관객들이 매력을 느끼는 '개방성'이 있기 때문이죠. 하지만 요즘에는 필름 영사가 개입하는 모든 시네마 이벤트는 익스팬디드 시네마든 그렇지 않은 이러한 매력을 지니고 있습니다. 상영장의 뒤편에 영사기를 설치하면 상영에 '생동감'이 더해져 이미 공연의 특성을 일부 갖추게 됩니다.

그러나 익스팬디드 시네마는 일반적으로 영화 장치의 특정한 측면을 탐구하고 활용하는 측면도 있습니다. 그리고 그 탐구와 활용에는 영사 행위, 플리커, 바이패킹(bi-packing) 프로젝트, 루핑 프로젝트 또는 여러 대의 프로젝트가 함께 작동하거나 서로 반대 방향으로 작동하는 등 여러 형태의 형식적 실험이 함께합니다. 일반적으로 익스팬디드 시네마를 다루는 아티스트는 매체와 그 장치의 물성을 탐구합니다. 익스팬디드 시네마는 AFW가 중요하게 생각하는 필름 매체적 특수성에 대해 반하는 상영 형태라기보다는 오히려 본질적으로 더 가까운 형태라고 생각하고 있습니다. 일반적으로 익스팬디드 시네마 퍼포먼스는 관객을 영화라는 매체에 더 가깝게, 즉 본질적으로 영화에 더 가깝게 끌어들이는 경향이 있습니다.

네, AFW 회원들은 익스팬디드 시네마 작업도 하고 있습니다! 제로 픽셀 실험 영화제에서는 각 프로그램을 익스팬디드 시네마 공연으로 마무리했습니다. 다른 공연과 마찬가지로 연습할 공간과 공연할 공간의 문제를 해결하는 것이 가장 어렵습니다. 더 많은 회원이 이러한 공연을 준비할 수 있도록 AFW에 자체 상영 공간이 있으면 좋겠다는 생각이 듭니다. 하지만 현재로서는 우리 앞에 닥친 일부터 해 나가고 있습니다.

하나의 예를 들자면, 해나 체트윈이 만든 3채널 작품 <오파킹>(Opaquing)을 말씀드리고 싶습니다. 각 릴은 필름 위에 직접 새겨진 단순한 그래픽 이미지에 관한 탐구를 보여 줍니다. 현상액을 사용해 만든 지문과 브러시와 현상액으로 만든 다양한 '상형문자' 모양이 생필름 위에 기록됩니다. 그다음 이 소재를 컬러 밀착인화기를 거쳐 처리해서, 다양한 인화의 가능성을 탐색하고 활용했습니다. 이 작품이 3채널로 영사될 때, 그 시각적 효과는 압도적입니다.

해나 체트윈의 2019년도 작품
<오파킹>의 스틸들. 필름 위에 찍은
감독의 지문을 세 대의 영사기로
동시에 상영하는 작품이다.



Stills from Hanna Chetwin's 2019 work *Opaquing*. The film features the director's fingerprints on the film, projected simultaneously with three projectors.

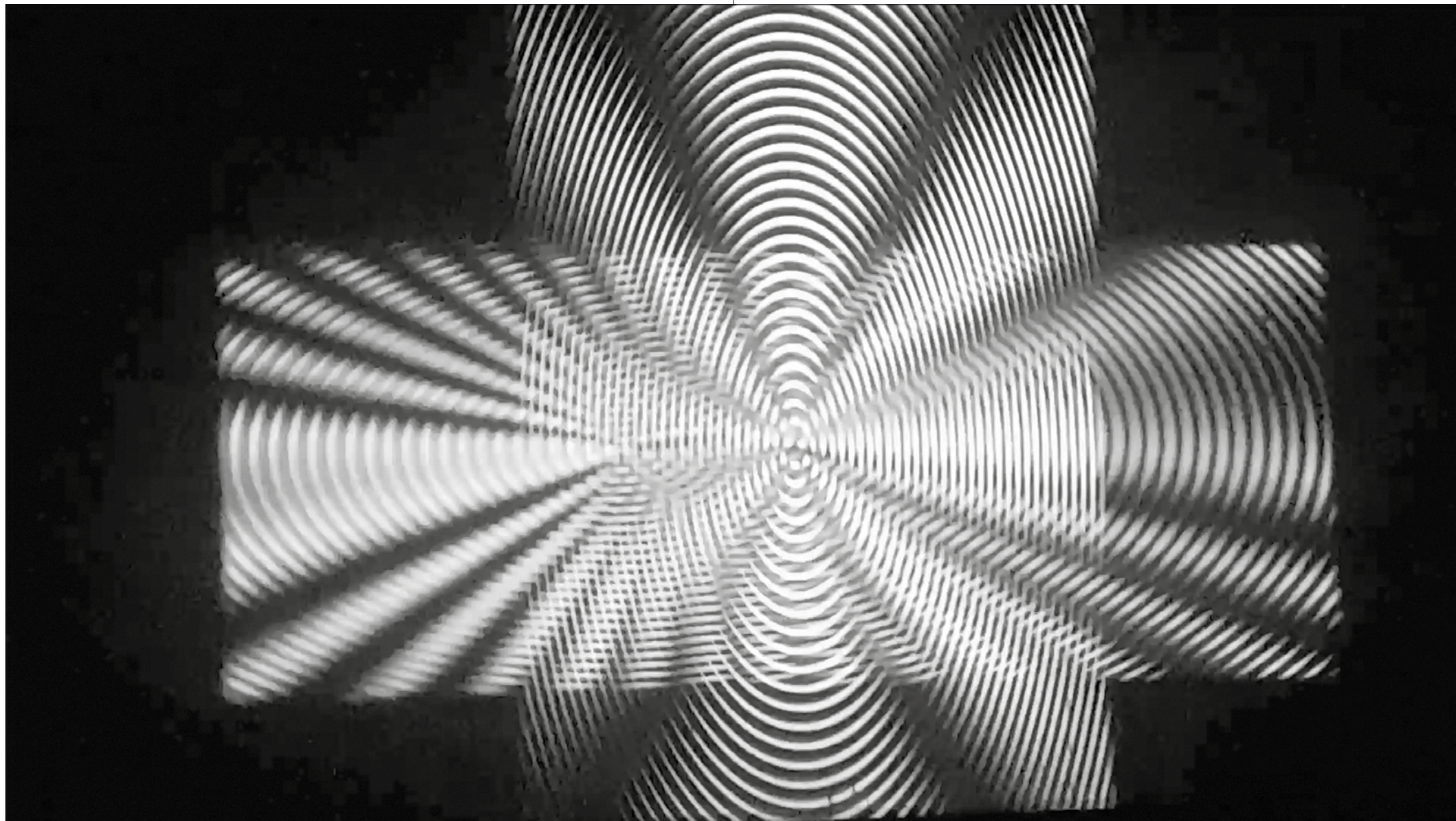
include more historical and more international work. I think this is possible. Does ZP include expanded cinema work? Yes! But I will leave that to the next answer.

With experimental film embracing expanded cinema and merging with various arts, how does AFW maintain celluloid's distinct qualities? Are there any notable projects in this vein?

Expanded cinema is, in my opinion, first and foremost a celluloid based activity. Yes, some people refer to performance works with video components as 'expanded cinema' but this is in my experience an exception rather than a rule. Personally, I think of performance film and expanded cinema fairly interchangeably. You could take the original spirit of film to be about repeatability in the sense that, unlike a regular theatrical performance, the film screening is in essence 'the same' each time. In an expanded cinema performance, there is always a sense of 'not the same.' There is the 'openness' of an event which people find attractive. These days, however, any cinema event involving film projection has an aspect of this attractiveness, be it expanded or otherwise. With a projector in the back of the cinema, there is a certain 'alive-ness' to the screening that makes it already having some of the qualities of a performance. But further, expanded cinema typically explores and takes advantage of specific aspects of the cinematic apparatus – to do with the act of projection, or to do with flicker, or bi-packing projectors, or looping projectors or multiple projectors working with and against each other, etc., etc.. Typically, the expanded cinema artist is exploring the materiality of the medium and its apparatus. Far from being a challenge to the medium specificity of a group like AFW then, I would say expanded cinema is essentially a core activity. In general, an expanded cinema performance tends to bring the audience closer to the medium – closer to that which is essentially film.

Yes, AFW members also work with expanded cinema! At the Zero Pixel festival, we finished each program with an expanded cinema performance. As with any performance, a major difficulty is space to practice and space to perform. Ideally, AFW would have a screening space of our own to enable more of our members to work up such performances. But we do what we can on that front. As an example I would like to mention Hanna Chetwin's three projector piece 'Opaquing.' Each reel is its own exploration of simple graphic imagery made directly on film stock. There are fingerprints made using developer and various 'hieroglyphic' shapes made with brush and developer, both on raw film stock. This material was then worked

리처드 투이 감독의 2018년도 작품 <사이클론 트레이서리>의 스틸.
16mm 프로젝터를 수평, 수직으로 교차 영사시켜 간섭의 이미지를 연출한다.



A still from Richard Tuohy's 2018 film *Cyclone Tracery*, which employs two 16mm projectors oriented horizontally and vertically to generate interference patterns.

또한 간섭 패턴과 직접 광학 사운드를 활용해서 만든 저의 멀티 영상기 퍼포먼스 영화 3부작도 언급하고 싶습니다. 이 3부작도 익스팬디드 시네마에 속하는 영화들인데 모두 서울국제실험영화페스티벌에서 한 번씩 상영된 작품들입니다. 제 3부작은 멀티 프로젝터를 활용해서 동일한 필름을 여러 대의 영상기를 통해 동시에 여러 차례 영상하거나('바이패킹'이라고 불리는) 뒤이은 다른 프로젝터들에서 영상하며 진행됩니다. 그리고 선이나 점, 원이나 사각형과 같은 추상적인 패턴이 깜빡이면서 등장하고, 이 패턴이 영상기의 광학 사운드 헤드를 통과하면서 다양하고 새로운 사운드 패턴으로 재생되기도 합니다.

현재 진행 중인 프로젝트가 궁금합니다. 더불어 AFW의 장기적인 계획과 포부에 대해서도 듣고 싶습니다.

AFW와 같은 조직의 미래를 예측하기란 매우 어려운 일입니다. 우리는 코닥 필름의 가격, 그리고 실제로 코닥 필름의 지속적인 존속 가능성과 마찬가지로 부동산 시장의 변동에 매우 취약하게 노출돼 있습니다. 현재로서는 2024년 2월에 있을 ACMI에서 있을 다음 상영에 집중하고 있습니다. 하지만 인도네시아 욕야카르타에서 새롭게 제안이 들어온 프로젝트가 있어서 그룹 내에서 많은 관심을 기울이고 있으며 2024년의 주요 프로젝트가 될 수도 있습니다. 그 계획이라는 것은 욕야카르타에 있는 집을 12개월 동안 임대하는 것입니다. 간소한 암실을 설치하고 간단한 장비도 가져가게 될 것입니다. 그렇게 되면 그곳은 2024년 한 해 동안 AFW의 레지던시 공간이 될 것이고, 회원들은 그곳에서 거주하며 작업하는 한편, 욕야카르타의 예술가들과 교류하며 함께 새로운 작품을 만들 수 있을 것입니다. 무척 흥미로운 경험이 될 것이라 생각하고 있습니다.

리처드 투이

리처드 투이는 호주의 저명한 실험 영화 아티스트로, 호주 유일의 슈퍼 8mm 현상소를 운영하고 있으며, 호주국제실험영화제를 공동 창립했다. 1980년대 말과 1990년대 초에 슈퍼 8과 16mm로 극영화를 만들며 영화 경력을 시작했다. 이후 철학을 전공한 뒤 2005년 다시 영화 제작에 복귀해 실험/추상 영화 제작에 집중했다. 2006년에는 슈퍼 8 프로세싱을 위한 나노랩을 설립했고, 2011년부터는 필름을 사용하는 영화 제작을 위한 아티스트 필름 워크숍(AFW)을 운영하고 있다. 그의 실험 영화는 서울국제실험영화페스티벌을 비롯해 세계 여러 영화제에서 상영된 바 있다.



up in the colour contact printer to explore and exploit various printing possibilities. Seen as a triple projection, the result is somewhat spectacular. I would also draw attention to my own expanded cinema work, notably a trilogy of multi projector performance films involving interference patterns and direct optical sound that I believe all played at ExIS at one time or another. These multi-projector works often involve threading the same film through projectors multiple times (called 'bi-packing') and or through subsequent projectors. Flickering abstract patterns such as lines or dots or circles or squares create manifold new patterns and notably manifold new sounds as they pass through the optical sound path of the projectors.

Could you share with us what projects AFW is currently engaged in? Additionally, I would be interested to know about the long-term plans and aspirations of the organisation.

It is hard to know what the future will bring for an organisation like AFW. We are to a certain extent vulnerable to the vicissitudes of the real estate market, as we are to the prices from, and indeed continued existence of, Kodak. Right now, our focus is on the next AFW screening at ACMI in February. A new proposed project in Yogyakarta is, however, gaining a lot of interest in the group and may yet be the main project of 2024. The suggested plan is for us to rent a house in Yogya for 12 months. Install a simple dark room and take some simple equipment over. This would then become a residency space for AFW for the year, with members being able to reside and work there, engaging with artists from the city and creating new work together. To my mind, this seems a most exciting opportunity!

Richard Tuohy

Richard Tuohy, an acclaimed Australian experimental film artist, operates the country's sole Super 8mm film processing lab and is a co-founder of the Australian International Experimental Film Festival. His early career in the late 1980s and early 1990s involved creating narrative films in Super 8 and 16mm. After pursuing philosophy studies, Tuohy returned to filmmaking in 2005 with a focus on experimental and abstract cinema. In 2006, he established Nanolab, dedicated to Super 8 processing. Since 2011, he has been leading the Artist Film Workshop, fostering filmmaking using celluloid film. His experimental works have gained international recognition, being showcased at film festivals worldwide including the Experimental Film & Video Festival in Seoul.



비동맹 영화 아카이브

Non-Aligned
Film Archives

비동맹 영화 아카이브

비동맹 영화 아카이브는 냉전 시대의 비동맹 운동에서 영감을 받은 초국가적, 탈식민 필름 아카이브 프로젝트다. 아키비스트이자 영화 연구자, 큐레이터인 두 활동가가 주변화된 영화화 자료를 수집·복원하고 '부재하는 영화'의 부재의 이유를 영화사 속에 다시 써넣는 다수의 프로그램과 프로젝트를 기획해 기관 아카이브, 영화제, 영화학교, 다른 대안 아카이브 등과 협업을 통해 진행한다. 1960년대의 비동맹 운동처럼 탈식민 역사 인식을 기반으로 시네마의 역사와 관행에 있어서도 저항해야 하는 지리적이며 규범적인 영화 영토들에 대한 인식을 분명히 하는 비동맹 영화 아카이브의 프로젝트들은 야심적이고 흥미롭다. 설립자 가운데 한 명인 레아 모랭이 프로젝트 설립 취지와 앞으로의 포부에 대해 들려준다.

인터뷰: 레아 모랭(비동맹 영화 아카이브 공동 설립자)

비동맹 영화 아카이브는 전통적 아카이브에 익숙한 사람들에게는 생소한 활동을 전개하고 있습니다. 어떠한 계기와 목표로 설립됐는지 궁금합니다.

비동맹 영화 아카이브는 기존의 기관도 물리적 아카이브도 공식적인 단체도 아닙니다. 심지어 단일한 프로젝트도 아닙니다. 그 보다는 다양한 노력을 경주하는 단체입니다. 비동맹 영화 아카이브는 사라질 위기에 처해서 깨어져 버릴지 모르는 영화 아카이브를 보존하기 위한 어떤 아이디어들과 운동 또는 집단적 노력이라고 표현하는 것이 가장 적절합니다. 프랑스의 영화 평론가 기에 네벨은 제3영화의 영화감독들은 '투쟁의 필요성에서 미학을 추론해 냈다'고 말한 적이 있습니다. 비동맹 영화 아카이브는 이러한 정신을 이어 가고자 합니다. 우리의 목표는 투쟁의 구체적인 필요에서 파생된 작업 방법론을 개발하고, 지배적인 내러티브와 산업에 순응하지 않는 영화의 보존을 위해 힘쓰는 것입니다.

저는 영화 큐레이터이자 독립 연구자이면서 출판인으로서 식민지, 국가, 자본주의, 가부장제 등 권위주의적 내러티브와 그러한 틀에 도전하는 영화 아카이브를 보존·복원하고 그렇게 아카이빙된 영화를 유통하기 위해 전 세계의 많은 친구, 동맹,

"또 다른 목소리를 위해".
『시네마라베』 1978년 6, 7월호.



"For Another Voice." *CinémaArabe*
June-July 1978 issue.

Non-Aligned Film Archives

Non-Aligned Film Archives draws inspiration from the Non-Aligned Movement of the 1960s, a time when the Cold War's bipolar world urged nations to align with either the communist or liberal blocs. Defying this dichotomy, some countries refused to join any bloc, rejecting structures of exploitation and discrimination like imperialism, colonialism, and racism. This project, not an organization but an initiative by two archivists and film curators, aims to address the reasons behind the 'absent films' in cinema history. Léa Morin, a co-founder, shares insights on the project's goals and future plans.

Interview with Léa Morin
(Co-founder of Non-Aligned Film Archives)

Could you provide some insights into when the Non-Aligned Film Archives was established and its primary purpose?

Non-Aligned Film Archives is not a conventional institution, physical archive, formal collective, or even a singular project; it represents multiple endeavors. It's best described as an idea, a movement, or a collective commitment to preserving fragile film archives at risk of vanishing. The French cinema critic Guy Hennebelle once remarked about Third Cinema filmmakers, saying they 'deduced their aesthetics from the needs of their struggle.' In a similar spirit, the Non-Aligned Film Archives seeks to continue this ethos. Our aim is to consider the preservation of cinemas that do not conform to dominant narratives and industries, by developing working methodologies derived from the specific needs of our struggles.

As a film curator, independent researcher, and publisher, I share a commitment with many friends, allies, and colleagues worldwide to the preservation, restoration, and circulation of film archives that challenge authoritarian narratives and models, including colonial, state, capitalist, and patriarchal systems. This commitment aligns with the spirit of the 1960s non-aligned political movement, born from decolonization, where nations refused to side with the world's major political blocs. We use the term 'non-aligned cinema' to describe films con-

동료들과 함께 노력하고 있습니다. 이러한 노력은 강대국이 중심이 된 세계 주요 정치 블록의 편에 서기를 거부하는 탈식민 국가들로 탄생했던 1960년대 비동맹 정치 운동의 정신과도 일치합니다. '비동맹 영화'라는 용어는 주로 지리적 위치(제3세계/남반구)로 인해 지배적인 시네마틱 프레임워크 바깥에서 구상되고 만들어진 영화를 지칭할 때 사용합니다. 이 영화들은 전통적인 규범에서 벗어나는 연출의 시도 등 영화 형식의 문제로 세계 영화사에서 주변화됩니다. 하이브리드 영화, 실험 영화, 게릴라 영화, 아마추어 영화, 애니메이션, 초국적 영화, 고아 영화, 영화학교의 단편 영화들이 이러한 영화들이죠. 이렇게 바스러지기 좋은 취약한 형식은 자신의 존재를 걸고 싸웠고, 잊히지 않기 위해 계속 투쟁하며 보존되고 인정을 얻기 위해 노력하고 있습니다.

비동맹 영화 운동의 기원과 지향에 대해 좀 더 자세히 듣고 싶습니다. 그리고 비동맹 영화 운동은 활동가들의 헌신과 노력으로 지속되고 있는데, 운영에 있어 전략과 방식에 대해 공유해 주시겠습니까?

우리는 '비동맹 영화 아카이브' 운동을 주창합니다. 이는 1960년대의 세계 정치사의 맥락에서 펼쳐진 비동맹 운동이 그러했듯이, 영화 형식과 미학의 역사에도 우리가 적극적으로 저항해야 할 지리적 지배가 존재한다는 것을 인식한다는 의미입니다. 이 운동은 서구 열강에 대항하는 소위 남반구 국가 영화에만 국한된 것이 아니라 소외된 채 정의와 자유를 외치는 모든 영화를 포용합니다. 퀴어 영화, 페미니즘 영화, 아방가르드 지역 영화, 아마추어 영화, 그리고 보존을 위해 분투하는 모든 기타 영화 형식이 포함됩니다.

이러한 영화들이 영화사 안에서 제자리를 잡기 위해서는 디지털 변환, 복원, 재유통, 출판의 중요성을 강조해야 하고, 그 과정에서 더 많은 사람들이 보고, 공유하고, 연구하고, 토론할 수 있어야 합니다. 이는 각국의 정부와 문화유산 기관들이 '공식' 아카이브에만 몰두하느라 대개 적절히 대처하지 못한 방대한 작업입니다. 그러나 필요에 의해, 또는 윤리적, 정치적 헌신을 결심하고 이 작업에 몰두하는 시민사회, 연구자 및 예술가 집단, 시네필, 영화 제작자, 영화 애호가들이 많습니다. 사라져 버리기 쉬운 취약한 영화들을 보존하기 위해 진정 '게릴라전'을 벌이고 있는 단체와 개인들이 있습니다. 그 가운데 저는 레바논과



ceived and created outside dominant cinematic frameworks, often due to geographical positioning (in the Third World/Global South). This cinema also becomes marginalized for formal reasons, such as when filmmakers break from traditional norms, resulting in hybrid, experimental, militant, amateur, animation, transnational films, orphan films, and cinema school short films. These fragile forms have fought to exist and continue to battle against being forgotten, striving for preservation and recognition.

Could you elaborate on the origins and key ideas of the Non-Aligned Film Archives project, and could you share the strategies and approaches of the movement?

We advocate for a 'non-aligned film archives' movement, recognizing that, akin to political histories, there's a geographical dominance in the history of cinematic forms and aesthetics which we must actively oppose, as the Non-Aligned Movement did. This movement isn't limited to the so-called countries of the South against Western powers but embraces all those marginalized and seeking justice and freedom. This includes queer and feminist cinema, avant-garde regional and amateur cinema, and other cinematographic forms that struggle for preservation.

For these films to secure their place in cinema history, they need to be visible, shared, studied, and discussed, underscoring the importance of digitization, restoration, re-circulation, and publication. This is a colossal task, often inadequately addressed by national governments and heritage institutions preoccupied with their 'official' archives. However, it's undertaken, frequently out of necessity or ethical and political commitment, by civil society, collectives of researchers and artists, cinephiles, filmmakers, and film enthusiasts. Among these groups and individuals engaged in a veritable 'guerilla war' to preserve fragile cinemas, I'd like to acknowledge the efforts of the Association Jocelyne Saab (Lebanon-France), Archives Bouanani and filmmaker Ali Essafi (Morocco), Les Archives Numériques du cinema algérien (Nabil Djedouani), artist Zineb Sedira, Subversive Film for the Palestinian archives (Mohanad Yaqubi and Reem Shilleh), les amis de Maldoror et Andrade, Nadi Lekol Nas (Lebanon), Ciné Sud Patrimoine (Mohamed Challouf), Another Screen for feminist cinema, among many others. Therefore, we must act, invent methods, find tools, create methodologies, and gather allies.

This is the genesis of the 'Non-Aligned Film Archives' movement concept. The vision is for it to eventually evolve into a transnational network, representing the collective struggles for our film archives. 'Non-Aligned Film Archives' is envisioned



CinémaArabe March-April 1977 issue

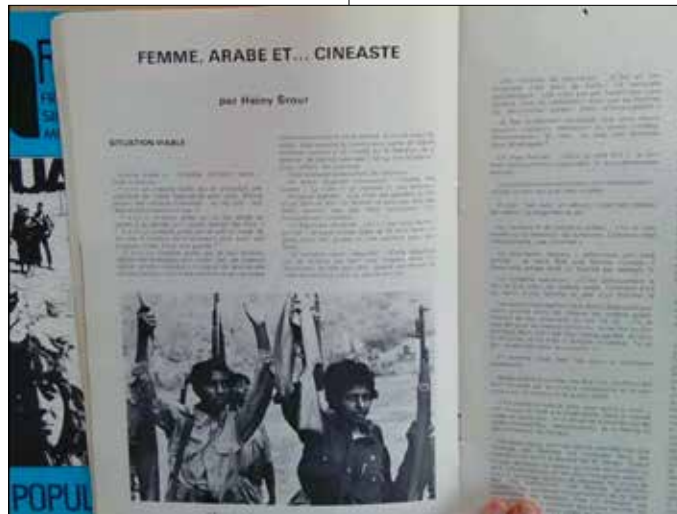
프랑스에 기반을 두고 있는 '조슬린 사브 협회'(the Association Jocelyne Saab), '부아나니 아카이브'(Archives Bouanani)와 모로코의 영화감독 알리 에사피, '레 아카이브 누메리크 뒤 시네마 알제리앵'(Les Archives Numériques du cinema algérien)의 영화감독 나빌 제두아니, 예술가 지네브 세디라, '팔레스타인의 아카이브를 위한 전복적 영화'(Subversive Film for the Palestinian archives)의 모하나드 야쿠비와 림 실레, '말도로르와 안드라데의 친구들'(les amis de Maldoror et Andrade), 레바논의 나디레콜 나스, 페미니스트 영화에 특화된 '또 다른 스크린'(Another Screen)의 모하메드 찰루프의 활동과 헌신을 언급하고 싶습니다. 이렇듯 우리는 행동하고, 방법을 발명하고, 도구를 찾고, 방법론을 만들고, 동맹을 모아야 합니다.

이것이 바로 '비동맹 영화 아카이브' 운동 개념의 기원입니다. 이 운동의 비전은 궁극적으로 영화 아카이브를 위한 집단적 투쟁을 대표하는 초국가적 네트워크로 발전해 나가는 것입니다. 비동맹 영화 아카이브는 다양한 형태를 취할 수 있는 독립적인 프로젝트에 도움이 되는 열린 아이디어이자 운동으로 구상됐습니다.

비동맹 영화 아카이브의 필름 복원 프로젝트를 공유해 주실 수 있을까요? 비동맹 아카이브의 복원 프로젝트는 일반적인 아카이브와 비교해 어떻게 다를까요?

산세바스티안에 있는 영화학교 '엘리아스 케레헤타 시네 에스콜라'(EQZE)의 연구 학과에 'C3: 비동맹 영화 아카이브' 프로젝트가 운영되고 있습니다. 이 프로젝트는 3대륙(아시아, 아프리카, 라틴 아메리카) 영화와 게릴라 영화 관련 선언문, 학술회의, 리뷰, 영화를 포함한 취약한 기억의 보존, 복원, 재순환에 초점을 맞춘 연구 프로젝트입니다. 이 프로젝트는 데바 페레다, 라우라 알하흐, 파울 보나르메, 마리아나 토레스 등 다국적 학생들로 구성된 팀과 협력해서 진행됩니다. 이 학생들과 함께 잘 알려지지 않은 '비동맹' 영화의 스토리들과 아카이브를 발굴해서 수집, 복원, 보관, 보급하는 것이 목표입니다. 우리는 1970년대 급진적이고 초국적이며 전투적이었던 3대륙 영화가 남긴 섬세한 흔적을 찾아내고자 노력하고 있습니다. 우리의 임무는 미래 세대를 위해 이러한 영화적 보물을 보호하고, 이러한 중요한 내러티브가 모호해지지 않도록 하는 것입니다. 그렇게 지배적인 영화 내러티브에

하이니 스루어, '여성, 아랍, 그리고... 영화감독' 『시네마라베』 1976년 10, 11월호.



"Femme, arabe... et cinéaste" by Heiny Srour, *CinemArabe* October-November 1976 issue.

as an open idea, a movement especially conducive to independent initiatives, capable of taking various forms.

Curating a program of 'absent films' involves a complex interplay between film history, postcolonial contexts, and contemporary audiences. Could you share the insights you've gained from working on this intricate project?

For Annabelle Aventurin and myself, the inception of our 'Non-Aligned Film Archives' film program was greatly influenced by a discussion published in the Living Journal of the Open City Documentary Festival, edited by Ana Vaz and Olivier Marboeuf in 2021 and later featured in an extended version in FIAF Magazine, 2022. Together with Nour Ouayda from Lebanon, we focused on our intersecting practices of reconstituting and circulating films and archives on the fringes of mainstream cinema. As Annabelle Aventurin eloquently puts it, 'Our discussion centers on the concept of restitution rather than restoration, as it often intertwines with economic structures that can be challenging to navigate, question, and circumvent. The notion of reintegrating minority works into circulation becomes an act of reassembling fragments of knowledge, histories, geographies, and relationships, both small and large.'

A pivotal question we grappled with was: What can be done with absent films - those that have no place because they don't exist, have been censored, destroyed, or were never produced but are still part of history? How can we transcend the phantom-like presence of these films and position them as essential elements in the history of cinema? Our response was to create a program that places these marginalized films at the forefront, aided by other films and archival practices.

Our inquiries were fundamental: In the face of our incomplete histories of cinema, what recognition can we give to unfinished, lost, or non-existent films, to the fragmented cinematic journeys and orphaned traces of a potential cinema overlooked by dominant narratives? How do we acknowledge and restore the desire for revolution inherent in cinemas in struggle, especially when these images are elusive? Our aim was to address these questions through curatorial choices, while also embedding them in a broader research context.

Could you share details about specific films you've researched, restored, and selected for screenings at the Non-Aligned Film Archives, highlighting their uniqueness compared to traditional archival projects?

At the Elías Querejeta Zine Eskola's research department in San Sebastian, we have initiated 'C3: Non-Aligned Film Archives,' a

의해 소외됐고, 오랫동안 간과돼 온 중요한 경험을 영화사에 다시 써넣어야 합니다.

'C3: 비동맹 영화 아카이브' 프로젝트에서 집중한 사업 중 하나가 잡지 『시네마라베』(CinemArabe) 관련 자료를 수집, 디지털화해 온라인에 공개하는 것이었습니다. 이 작업은 주변화된 영화의 역사에 어떤 의의가 있습니까?

프로젝트가 시작된 첫해에 새롭게 부상하는 영화에 대한 새로운 비평적 접근을 옹호했던 저널 『시네마라베』에 초점을 맞췄습니다. 영화 잡지 『시네마라베』는 1975년 파리의 학생과 망명자 출신인 젊은 비평가와 영화 제작자들이 모여 프랑스에서 창간했습니다. 이 잡지는 아랍 영화는 물론 아시아, 아프리카, 라틴 아메리카의 영화를 전문으로 다뤘습니다. 1975년부터 1979년까지 프랑스어-아랍어 이중 언어로 발행된 이 잡지에는 수많은 기고가가 참여했습니다. 이 잡지에는 우스만 상벤 같은 아프리카 영화감독과의 독점 인터뷰, 3대륙 영화제 취재, 새로운 영화 비평을 고찰하는 글들이 실렸고, 영화감독과 그 감독의 영화가 개봉하기까지 겪는 여정을 추적하고 프랑스어와 아랍어로 된 중요 선언문을 발표하는 플랫폼 역할을 했습니다.

프로젝트의 초기 단계에는 이 희귀한 잡지의 모든 호를 수집해서, 문서화하고, 디지털 변환해서 '엘리아스 케레헤타 시네 에스콜라'의 웹사이트와 모로코의 부아나니 아카이브와 같은 영화 유산 보존에 전념하는 협력 기관과 온라인으로 공유하는 작업을 진행했습니다.

그와 동시에 마리 피에르부티에 연구원의 도움을 받아 마그다 바세프, 알리 아키카, 케마이스 카야티, 압둘 와르, 아메드 엘 마누니 등 저널의 창간자 및 기고자들과 인터뷰를 진행해 이 잡지의 역사를 기록하고 잡지가 배포된 경로를 작성했습니다.

그 과정에서 우리가 초점을 맞춘 것은 영화 활동가 집단의 친밀하고 개인적인 이야기와 함께, 잡지의 제작 및 제조 도구와 방법(종이, 잉크, 제본, 파본, 시각 요소 등), 정치적·미학적 의도(편집 기획, 목표, 잡지의 진화, 선언 등)였습니다.

이러한 작업에 집중했던 것은 이러한 방법론을 우리 작업에 도입해 이 잡지가 추구했던 정신이었던 탈중심화, 헌신, 다국어, 다양한 학문적 교류를 반영하는 것을 목표로 삼았기 때문입니다. 『시네마라베』가 지배적인 영화 내러티브에 맞서 그 존재



research project focused on the preservation, restoration, and recirculation of the fragile memory of militant and tricontinental cinemas, including manifestos, conferences, reviews, and films. Working with a transnational team of students - Deva Pereda, Laura Alhach, Paul Bonnarne, and Mariana Torres - our goal is to discover, collect, restore, archive, and disseminate lesser-known stories and archives of 'non-aligned' cinema. We are on a quest to uncover the delicate traces of the radical, transnational, militant, tricontinental cinema from the Seventies. Our mission is to safeguard these cinematic treasures for future generations, ensuring that these vital narratives do not fade into obscurity and that the history of cinema is rewritten to include these long-overlooked yet significant experiences, which have been marginalized by the dominant cinema narratives.

One of the tasks we focused on in the C3: Non-Aligned Film Archives project was to collect, digitize and make available online the materials of the journal *CinemArabe*.

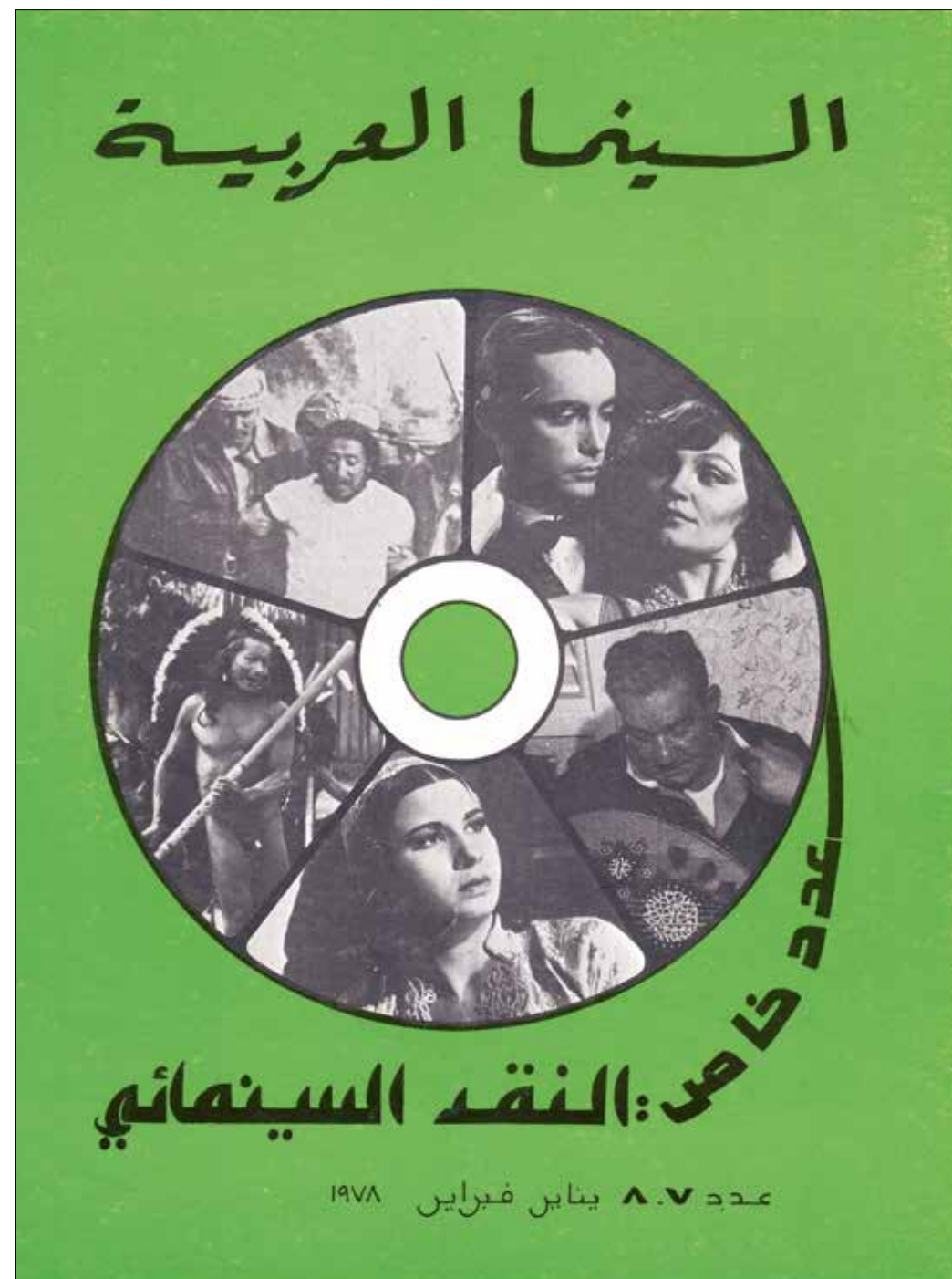
In the first year of our research at Elías Querejeta Zine Eskola, we focused on the journal *CinemArabe*, which championed a new critical approach to emerging cinemas. Established in France in 1975 by a collective of young critics and filmmakers, many of whom were students or exiles in Paris, *CinemArabe* was dedicated to Arab cinema as well as films from Asia, Africa, and Latin America. The bilingual (French-Arabic) magazine, which ran from 1975 to 1979, featured a plethora of contributors, offered exclusive interviews with African filmmakers like Ousmane Sembène, covered tricontinental festivals, reflected on new cinema criticism, tracked the journeys of filmmakers

『시네마라베』 1976년 5, 6월호.



CinemArabe May-June 1976 issue.

『시네마라베』 1978년 1, 2월호.



CinemArabe January-February 1978 issue.

를 지키기 위해 싸웠던 것처럼, 우리도 그 유산, 이야기, 목소리, 고유성, 내러티브 전반을 보존하는 데 전념하고 있습니다.

최근 복원을 완료하신 작품이 있다면 그 복원 작업에 대해 들을 수 있을까요? 어떤 어려움이 있었는지, 복원한 작품의 역사적 의미는 무엇인지, 그 영화가 어떤 영향을 미치기를 바라는지 궁금합니다. 'C3: 비동맹 영화 아카이브' 연구 프로젝트의 다음 단계인 EQZE의 게릴라 영화 및 3대륙 영화 보존 프로젝트는 튀니지 영화감독 나세르 크타리의 영화 <대사들>(Les Ambassadeurs)의 복원 작업입니다. 1976년 파리의 구트도르 지구에서 촬영된 극영화로, '뉴 시네마' 운동의 일환이었습니다. 이 영화는 인종 차별 범죄에 따른 봉기를 다루고 있습니다. 일반 대중을 위한 극영화이지만 투쟁을 선동하는 영화이기도 합니다. 이 영화는 개봉 당시 프랑스 텔레비전은 물론 앙골라, 쿠바, 알제리 등 여러 유럽 국가와 영화관에서 상영됐지만, 그 이후로 이 영화는 보이지 않고 있습니다. 아티스트인 부슈라 칼릴리는 영화사 속에 이 독특한 영화를 복원하고 다시 유통의 회로 안에 넣기 위해 캠페인을 벌이고 있습니다. 그는 이 영화를 두고 이렇게 말합니다. "나세르 크타리의 <대사들>은 이민 영화사에서 중요한 영화입니다. 이 영화는 당시 촬영된 극영화 중 유일하게 아랍 노동자 운동의 기원을 추적하는 영화입니다."

이 작업을 시작으로 여러 영화감독과 협력해 영화 관련 자료를 파악하고 연구를 진행하고 있습니다. 튀니지와 프랑스에서 많은 다른 파트너들이 이 프로젝트에 참여하고 있습니다. 특히 같은 관심사와 비전을 공유하는 파트너와 협력함으로써 복원에 접근하는 다른 방법을 실험할 수 있는 기회이기도 합니다. 지난 몇 년 동안 조슬린 사브 감독의 영화 수십 편을 복원해 온 '조슬린 사브 협회'와도 협력해 디지털 복원을 진행하고자 합니다.

비동맹 영화 아카이브에서 '부재하는 영화'를 어떻게 접근하는지, 그 발굴 과정이 궁금합니다. 유실됐거나 완성된 적 없는 영화와 그 역사적 의미를 소개하는 것의 의미에 대해 말씀해 주십시오. 영화 아카이브 관련 작업을 하다 보면 지리적 기원이나 제작 환경으로 인해 소외된 채 '사라진' 독특한 역사를 종종 접하게 됩니다. 이러한 영화는 종종 게릴라적 상황이나 탈식민화 투쟁 중에 제작된 영화입니다. 연구를 하다 보면 놀랍도록 호기심을 자극하

나세르 크타리의 영화 <대사들>의 한 장면.



A scene from Naceur Ktari's 1976 film *Les Ambassadeurs*.

and film releases, and served as a platform for publishing essential manifestos in French and Arabic.

The initial phase of our project involved collecting, documenting, and digitizing all issues of this rare magazine to share them online on the EQZE website and with partner organizations dedicated to preserving cinematographic heritage, such as the Bouanani Archives in Morocco.

Concurrently, we conducted interviews with the journal's founders and contributors, including Magda Wassef, Ali Akika, Khemais Khayati, Abdoul War, and Ahmed El Maanouni, assisted by researcher Marie Pierre Bouthier, to chronicle its history and map its distribution.

Our focus extended to both the production and manufacturing tools and methods (paper, ink, binding, anomalies, graphics) and the political and aesthetic intentions (editorial project, objectives, journal evolution, manifestos), along with the intimate and personal stories of a collective of cinema activists.

This was done in part to adopt these methodologies in our own work, aiming to mirror the journal's ethos: decentralized, committed, multilingual, and intersecting various disciplines. Just as CinemArabe fought for its existence against dominant cinematic narratives, we too are dedicated to preserving its legacy, stories, voices, peculiarities, and overall narrative.

If you've recently completed a restoration project, could you provide some insights into it? I'm particularly interested in learning about the specific challenges you faced, the historical significance of the film, and the impact you hope it will have.

The next step of "C3: Non-Aligned Film Archives" our research project on the preservation of militant and tricontinental cinemas, at EQZE will be to work on the restoration of a film, *Les Ambassadeurs*, by Tunisian filmmaker Naceur Ktari.

A 1976 fiction film shot in Paris's Goutte d'Or district, it was part of the "new cinema" movement. The film recounts the uprising that followed a racist crime. It's a fictional film for the general public, but it's also an incitement to struggle. When it was released, it was shown in many European countries, on French television, as well as in cinemas in Angola, Cuba and Algeria. Since then, it has remained invisible.

For artist Bouchra Khalili, who is campaigning for the restoration and re-circulation of this unique film in the history of cinema : "*Les Ambassadeurs* by Naceur Ktari is a major film in the history of immigration cinema. It's the only fiction film - shot

고 강력한 미완성 영화 프로젝트를 발견하는 경우도 있습니다.

아키비스트이자 영화 큐레이터인 아나벨 아벤투린과 협력해 2022년부터 런던에서 열리는 오픈 시티 다큐멘터리 페스티벌(Open City Documentar Festival)을 비롯해 전 세계 여러 지역에서 열리는 영화제 프로그램을 큐레이팅하기 시작했습니다. 이러한 영화제들에서 우리의 큐레이팅은 일종의 성좌(constellation)를 형성합니다. '비동맹 영화 아카이브'라는 이름이 붙은 이 프로그램은 특히 '부재하는 영화'(absent cinema)에 초점을 맞추고 있습니다. 이 큐레이션은 영화 역사상 제작에 착수하지 못했거나 또는 완성을 보지 못한 채 미완성된 영화에 관한 광범위한 연구의 결과물이며, 동시에 비동맹 영화의 핵심 아이디어와 공명하는 영화들에 주목합니다. 이 프로젝트의 목표는 지배적인 영화 내러티브에서 간과되고 소외된 영화를 공유할 수 있는 플랫폼을 만드는 것입니다. 매 프로그램은 잊힌 작품 한 편을 중심으로 진행되며, 살아남은 다른 영화를 통해 관객에게 독특한 관점과 경험을 제공합니다.

프로그램을 준비하며 아카이브를 살펴보는 과정에서 미완성, 분실, 또는 제작에 들어가지 못한 다양한 영화를 만나게 됐습니다. 모하메드 지네트의 <티벨카슈티네>(Tibelkachoutine), 알제리 출신 파루크 벨루파의 <반란>(Insurrectionnelle), 프랑스계 모리타니인인 메드 혼도의 <역방향 시선>(Regards Inversés), 프랑스의 르네 보티에와 니콜 르 가레크의 <전투 중의 카메라>(Caméras dans le combat) 등이 있습니다. 압둘 와르의 '흑인 아프리카의 역사에 관한 가상의 텔레비전 시리즈 노트'(Notes for a Fictional Television Series on the History of Black Africa), 로손 컬렉티브의 <미지의 수리남>(Unknown Suriname), 레위니옹 출신 영화감독 마들렌 보세주르의 제작에 들어가지 못한 영화적 열망 등이 이 프로젝트가 발견한 영화들입니다.

우리는 이 프로그램들을 진행하는 동안 내내 정치사의 영향을 받은 이 영화들의 부재가 시네마틱 내러티브에서 정당한 위치를 차지할 수 있도록 복원하기 위해 노력했습니다. 이는 알리 에사피와 사드 차칼리 등 귀중한 통찰력과 전문 지식을 제공한 초빙 연구자, 사상가, 영화인들의 지원 덕분에 가능했습니다.

'부재하는 영화'로 이루어진 프로그램을 큐레이팅하는 원칙과 과정은 영화사와 탈식민사, 동시대 관객 사이에서 입체적으로 작용

레아 모랭의 <어떤 무의미한 사건에 관해>의 강의 공연 장면. 기록으로만 남아 있고 필름이 사라진 모스타파 데르카우이 감독의 영화 <어떤 무의미한 사건에 관해>(1974)의 맥락을 리서치를 통해 채우는 공연이다. <어떤 무의미한 사건에 관해> 관련 자료, 기사, 문서 등으로 이어지고 채워지는 초국가적인 부재의 네트워크를 추적, 재구성한다.



A lecture performance scene from Léa Morin's About Some Meaningless Events. It's a performance that fills in the context of Mostafa Derkaoui's film About Some Meaningless Events (1974), which only remains in records and whose film has disappeared. It tracks and reconstructs a transnational network of absence, populated and filled with related materials, articles, documents, etc., related to About Some Meaningless Events.

at the time - that traces the genesis of the founding of the Arab Workers' Movement."

We are currently working with the filmmaker on the first stages of the restoration project, identifying film elements and carrying out research. Many other partners are involved in the project, both in Tunisia and in France. It's a time for us to experiment with other ways of approaching a restoration, notably by working with partners who share the same interests and visions.

For this reason, we would like the digital restoration to be carried out in collaboration with the teams of the Jocelyne Saab Association, who over the last few years have been working on the restoration of a dozen of the filmmaker's films.

I'm curious about the construction of 'Non-Aligned Film Archives' in terms of 'absent films.' Could you discuss the process of uncovering lost or unfinished films and the importance of presenting their historical significance?

In our work with film archives, we often encounter unique histories that have 'disappeared,' marginalized due to their geographical origins or the contexts of their production. These are films often created in militant contexts or during decolonizing struggles. It's during our research phase that we sometimes uncover incredibly stimulating and crucial unfinished film projects.

In collaboration with archivist and film curator Annabelle Aventurin, we began in 2022 to curate a film program for the Open City Documentary Festival in London, and other locations worldwide, forming a kind of constellation. This program, entitled 'Non-Aligned Film Archives,' is specifically focused on 'absent cinema.' Our curation is the result of extensive research into undone or unfinished films in the history of cinema, with a particular emphasis on non-aligned cinemas. The project's goal is to create a platform for sharing films that have been overlooked and marginalized from dominant cinematic narratives. Each session is centered around a single lost work, which is then invoked through other surviving films, offering a unique perspective and experience for the audience.

In our journey through the archives, we've encountered a variety of films that were unfinished, lost, or never realized. These include *Tibelkachoutine* by Mohamed Zinet, *Insurrectionnelle* by Farouk Beloufa from Algeria, *Regards Inversés* by Med Hondo (France-Mauritania), *Caméras dans le combat* by René Vautier and Nicole Le Garrec (France), *Notes for a Fictional Television Series on the History of Black Africa* by Abdoul War, *Unknown Suriname* by the Loson collective, and the unrealized cinematic aspirations of Reunionese filmmaker Madeleine Beauséjour.

할 수밖에 없는 무척 흥미로운 작업이네요. 이 프로젝트를 진행하며 얻은 통찰은 어떤 것일까요?

아나벨 아벤투린과 제가 '비동맹 영화 아카이브' 영화 프로그램을 시작하게 된 것은 2021년 아나 바스와 올리비에 마르보프가 편집한 오픈 시티 다큐멘터리 페스티벌의 『리빙 저널』(The Living Journal)에 실린 토론이 그 계기가 됐습니다. 이 토론은 나중에 2022년 『FIAF 매거진』에 확장판으로 다시 실렸습니다. 우리는 레바논의 누르 우아이다와 함께 주류 영화의 번두리에서 영화와 아카이브를 재구성하고 유통하는 실천에 초점을 맞췄습니다. 아나벨 아벤투린의 말을 옮기자면 '우리의 논의는 종종 탐색하고 의문을 제기하고 우회하기 어려운 경제 구조와 얽혀 있어서 복원보다는 복원의 개념에 초점을 맞추고 있습니다. 소수자가 만든 작품을 유통의 회로 안으로 재통합한다는 개념은 크고 작은 지식, 역사, 지리, 관계의 파편을 재조립하는 행위가 됩니다'.

우리가 고민한 핵심적인 질문은 다음과 같은 질문들이었습니다. '부재하는 영화, 즉 존재하지 않아서 설 자리가 없거나 검열, 파괴됐거나 제작되지 않았지만 여전히 역사의 일부인 영화는 어떻게 할 수 있을 것인가?' '어떻게 하면 이 영화들의 유령 같은 존재감을 초월해 영화사의 필수 요소로 자리매김할 수 있을 것인가?' 이에 대한 우리의 대답은 다른 영화적 실천, 또 아카이브적 실천의 도움을 받아 이러한 소외된 영화를 전면에서 내세우는 프로그램을 만드는 것이었습니다.

우리의 질문은 근본적인 것이었습니다. '우리의 불완전한 영화사 앞에서 미완성, 유실 또는 존재하지 않는 영화, 지배적인 서사에 의해 간과된 잠재적인 영화의 파편화된 영화적 여정과 고아가 된 흔적에 대해 우리는 어떤 인식을 부여할 수 있을 것인가?' 투쟁하는 영화에 내재된 혁명에 대한 열망을 어떻게 인정하고 복원할 수 있을까요? 특히 이러한 이미지를 찾기 어려울 때 무엇을 할 수 있겠습니까? 우리의 목표는 큐레이팅이라는 선택의 과정을 통해 이러한 질문을 해결하는 동시에 보다 넓은 연구의 맥락에 포함시키는 것이었습니다.

큐레이터로서 '부재하는 영화'에 초점을 맞춰 하시는 작업은 미공개 영화와 영화사에서 간과된 측면을 다루는 것입니다. 존재하지 않는 대상을 다루는 작업은 어떻게 이뤄지는지, 또 이러한 작품의 재발견이 보다 넓은 영화 역사에 관한 새로운 이해를 가져올까요?

〈어떤 무의미한 사건에 관해〉의 남아 있는 필름 가운데 스틸.



A still from the remaining film of *About Some Meaningless Events*.

Throughout our sessions, we have endeavored to restore these films, all of which have been affected by political histories, by ensuring they have a rightful place in the cinematic narrative. This has been made possible with the support of guest researchers, thinkers, and filmmakers, including Ali Essafi and Saad Chakali, who have contributed their invaluable insights and expertise.

In your curatorial work, you focus on 'absent cinema,' encompassing unshown films and overlooked aspects of film history. How do you approach this task, and what impact does rediscovering such works have on our understanding of cinema's broader narrative?

Curating non-existent or absent films compels us to envision a

존재한 적이 없거나 한때 존재했지만 지금은 부재하는 영화를 큐레이팅하는 것은 단순히 만들어진 영화뿐만 아니라 아직 상영된 적 없는 영화에 국한되지 않는 영화의 역사를 구상하게 이끍니다. 이는 부재하는 것처럼 보이지만 실제로 존재했던 영화, 인물, 미학, 형식을 영화사에 통합하려는 노력입니다. 이러한 것들은 그 영화감독들이 구상했던 것이며 시간과 지역을 초월한 집단적 운동의 일부입니다. 따라서 우리는 프로그램하는 과정에서 다른 영화와 시대에 남겨진 그 부재하는 영화의 흔적, 메아리와의 같은 유사한 형태를 찾으려 노력합니다. 이들의 부재는 공백, 누락, 침식으로 특징지어지는 영화의 역사를 구성하는 요소입니다.

예를 들어, 알제리의 영화감독 파루크 벨루파(1947-2018)의 다큐멘터리 <반란>(Insurrectionnelle, 1972)이 있습니다. 이 영화의 상당 부분이 검열당했고 미완성인 채 남겨졌습니다. 벨루파의 이 미완성 에세이 영화는 알제리 독립전쟁을 기록한 전 세계의 수백 시간에 이르는 영상을 편집한 것입니다. 그렇게 영화 아카이브를 활용해 알제리 혁명에 대한 선구적인 마르크스주의적 해석을 시도한 작품입니다. 그의 목표는 알제리 해방의 역학 관계를 드러내고 제3세계의 투쟁을 강조하는 것이었습니다. 그러나 그의 비전과 영화의 마르크스주의적 지향은 새로 독립한 알제리의 공식 입장과 충돌했습니다. 알제리의 비평가 무니 베라는 벨루파가 '해방 전쟁을 세속화했다'는 비판에 직면했다고 지적합니다. 당국은 이 영화를 재편집하고는 '해방 전쟁'(The War of Liberation)이라는 제목의 '공동 감독 작품'으로 완성했습니다. 벨루파는 이후 작품 활동을 하지 못했습니다. 그는 이후 아프리카 영화의 걸작인 <날라>(Nahla, 1979) 한 편만을 더 완성할 수 있었을 뿐입니다.

파루크 벨루파와 관련한 프로그램은 탈식민 영화사와도 관련돼 큰 의미를 가지고 있는 것으로 보입니다.

벨루파는 작품 수는 적지만 알제리의 다음 세대의 영화 감독과 시네필에게 깊은 영향을 미쳤습니다. 이는 그의 부재하는 영화마저도 존재감을 지니고 있음을 시사합니다. 그의 부재하는 영화들은 행동합니다. 예를 들어, 알제리의 예술가 소피안 주가르는 알제리의 역사 서술을 고찰하는 방법으로 이 부재하는 영화와 금지의 역학을 살펴봅니다.

우리의 프로그램 '반란'은 벨루파의 미완성 작품을 소환하고 재구성하는 시도입니다. 우리는 이 프로그램을 구성하

<어떤 무의미한 사건에 관해>의 리서치 결과를 책으로 엮은 『몇 가지 무의미한 사건 재구성하기』(2023).



De quelques événements sans signification à reconstituer (2023), a book compiling the research findings on About Some Meaningless Events.

history of cinema not confined merely to films that were made, but also to those that remain unshown. This is an endeavor to integrate into cinema's history those films, figures, aesthetics, and forms that, despite their seeming absence, have indeed existed. They were envisioned by their creators and are part of a collective movement transcending time and geography. Thus, in our programming, we search for traces, echoes, and similar forms in other cinematographies and eras. Their very absence is constitutive of these histories of cinema marked by gaps, omissions, and erosions.

Take, for instance, *Insurrectionnelle* (1972), a censored documentary by Algerian filmmaker Farouk Beloufa. This unfinished essay film by Beloufa (1947-2018) compiled hundreds of hours of footage from around the globe documenting the Algerian War of Independence. It was a pioneering Marxist interpretation of the Algerian revolution through film archives. His goal was to expose the less visible dynamics of the Algerian liberation and highlight the struggles of the Third World. However, his vision and the film's Marxist orientation clashed with the newly formed Algerian state's official stance. Algerian critic Mouny Berrah notes that Beloufa faced criticism for 'desacralizing the war of liberation.' The authorities re-edited the film, crediting it as a 'collective work' under the title *The War of Liberation*. Beloufa was subsequently banned from filming. He would only complete one more feature, *Nahla* (1979), a masterpiece of African cinema.

It seems that the program related to Beloufa holds significant meaning in relation to the history of post-colonial cinema. Could you elaborate on this?

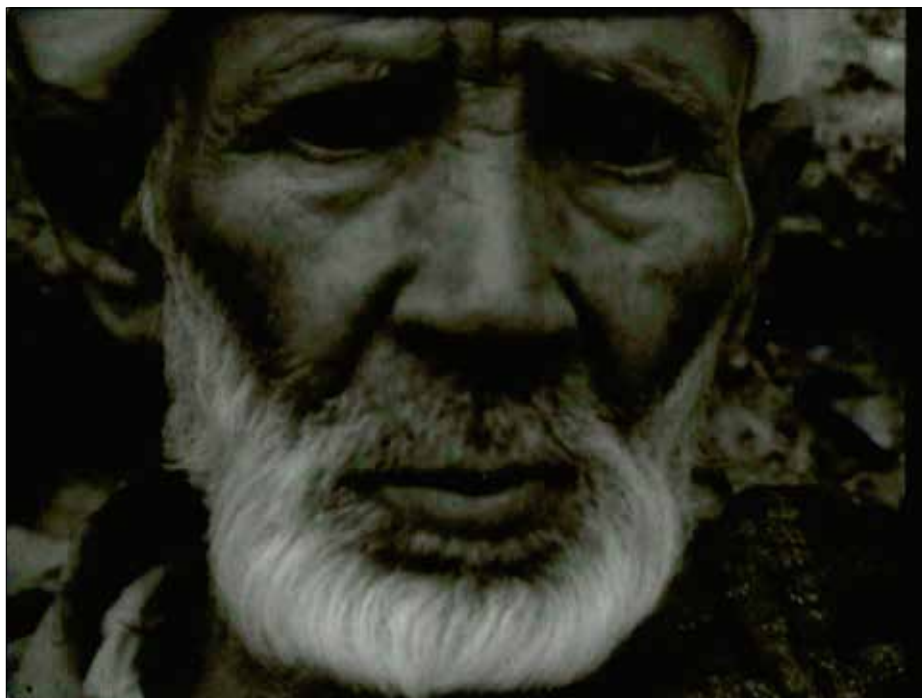
Beloufa's influence has been profound on subsequent generations of filmmakers and cinephiles in Algeria, despite his limited output. This suggests that even his absent film has an operative presence. It acts. Algerian artist Soufiane Zouggar, for instance, examines this absent film and the mechanics of prohibition as a way to contemplate the writing of history in Algeria.

Our program 'INSURRECTIONNELLE' is an attempt to invoke and reconstruct Beloufa's unfinished work. Films by Santiago Alvarez (Now), Ahmed Bouanani (*Mémoire 14*), Assia Djébar (*La Zérda*), and Nadir Bouhmouch (*Apartheid Casablanca*) are brought together, each speaking out against colonial or capitalist violence. They strive to reclaim identities and narratives in opposition to an exoticizing colonial gaze, sharing a commitment to presenting the people's perspective. These experimental essay films serve as poetic and political audio-visual pamphlets, combatting authoritarian states that impose a

모로코의 영화감독 아메드 부아나니의 1972년 작품
〈기억 14〉의 스틸들.



Stills from Moroccan director Ahmed Bouanani's
1971 work *Mémoire 14* (1971).



며 산티아고 알바레스의 〈지금〉(Now), 아메드 부아나니의 〈기억 14〉(Mémoire 14), 아시아 제바르의 〈라 제르다〉(La Zerda), 나디르 부흐무흐의 〈아파트헤이트 카사블랑카〉(Apartheid Casablanca) 등의 영화에서 들려오는 식민지 또는 자본주의의 폭력에 반대하는 목소리를 한자리에 모았습니다. 이 감독들과 그들의 영화는 민중의 시각을 제시하고자 하는 의지를 공유하며, 식민지를 이국적인 것으로 대상화하려는 시선의 정반대편에 서서 정체성과 내러티브를 되찾기 위해 노력합니다. 이 실험적인 에세이 영화들은 시적이고 정치적인 시청각 팸플릿 역할을 하며, 통일된 내러티브를 강요하는 권위주의 국가, 끈질긴 식민지적 시선, 그로 인한 사회적 불의에 맞서 싸우고 있습니다. 이러한 폭력에 맞서 영화감독들은 침묵하는 대중적 기억의 흔적과 잠재적 반란의 정신을 불러일으키는 연상, 감각, 시청각적 경험의 영화를 제공합니다.

이렇게 검열당하거나, 제작을 저지당한 영화의 사례는 악명 높은 권위주의 정권 통치하의 국가에만 국한된 이야기가 아닙니다. 게릴라 영화, 실험 영화, 아마추어 영화, 과학 영화, 프린지 영화, 페미니즘 영화, 퀴어 영화, 지역 영화 등 다양한 종류의 영화에 대한 열망은 어떤 국가, 어떤 영화 촬영 방식도 지배적인 영화가 강요하는 표준화에서 자유로울 수 없습니다.

비동맹 영화 아카이브의 엄격한 연구 방법과 자료를 조사하고 수집하는 세부적인 과정은 영화 아카이브 전문가, 연구자, 큐레이터에게 영감을 줄 수 있을 것입니다. 방법론의 보급을 확대할 계획이 있으신가요?

비동맹 영화 아카이브에서 우리의 작업은 일종의 전투적 활동입니다. 그래서 동맹을 늘리고, 방법론을 공유하며, 1960년대 세계사를 연상시키는 초국가적 연대를 다시 활성화하는 것을 목표로 합니다. 우리는 초국가적으로 협력하고 공동의 노력을 통해 승자, 식민 개척자, 지배자의 서사가 지배하는 역사를 재고하고 다시 써 나가는 작업에 초점을 맞추고 있습니다. 이러한 접근 방식은 정의와 자유를 위한 싸움이며, 특히 지금 팔레스타인 사람들이 직면하고 있는 것과 같이 인종차별 범죄, 식민지 폭력, 억압이 계속되는 시대에 적절합니다.

이러한 협업을 실행하기 위해 정기적인 회의를 조직할 수 있는 수단을 마련하고 싶지만, 일단 당분간은 우리의 아이디

알제리의 영화감독 아시아 제바르의 1982년도 작품 〈라 제르다와 망각의 노래〉 가운데 첫 번째 챕터 '불복종의 노래'의 스틸들.



Stills from the first chapter, "chant de l'insoumission," of Algerian director Assia Djebar's 1982 film *La Zerda et Les Chants de l'Oubli*.

unified narrative, the persistent colonial gaze, and the resultant social injustices. In the face of this violence, the filmmakers offer a cinema of evocations, sensations, and audio-visual experiences that conjure the traces of a silent popular memory and the spirit of potential insurrection.

The story of these prevented films is not unique to countries with notorious authoritarian regimes. No country, no cinematography, no desire for a different kind of cinema – be it militant, experimental, amateur, scientific, fringe, feminist, queer, regional – is immune to the standardization imposed by dominant cinema.

Could you share plans for expanding your Non-Aligned Film Archives' methodology and fostering solidarity among professionals, like seminars or publications?

All our actions come under the heading of militancy, and our sole aim is to continue multiplying allies, sharing methodologies and tools, and reactivating the transnational solidarities of the 1960s. That's also why we work in groups, and why we favor transnational collaborations. For us, it's a question of working, in the present and for our future, to share the tools needed to rethink and rewrite a truncated history, the (unfair) history of the victors, the colonizers, the dominators. So it's also a fight for justice and freedom, which we are waging with our means and our convictions. And this fight is more necessary than ever when racist crimes continue, when the violence of colonization continues, when the Palestinian people are oppressed and massacred. We act in solidarity with Palestine, which we wish to see free.

We would like to have the means to organize regular meetings to implement these collaborations, but in the meantime, to share our ideas and actions, we participate in seminars and collective publications, when we are invited. And thank you for this opportunity to share our project with your readers.

Could you share plans for expanding your Non-Aligned Film Archives' methodology and fostering solidarity among professionals, like seminars or publications?

In the Non-Aligned Film Archives, we view our work as a form of militancy, aimed at multiplying allies, sharing methodologies, and reactivating transnational solidarities reminiscent of the 1960s. Our focus is on collaborating transnationally and working collectively to rethink and rewrite a history often dominated by the narratives of victors, colonizers, and oppressors. This approach is a fight for justice and freedom, particularly pertinent in times of ongoing racist crimes, colonial violence, and oppression, like that faced by the Palestinian people.

어와 행동을 공유할 수 있는 자리에 초청을 받으면 세미나와 공동 출판물의 형식으로 참여하는 정도로 만족하고 있습니다. 이러한 기회를 통해 우리의 아이디어와 활동을 공유하고 영화 아카이브, 연구자, 큐레이터 간의 연대의식을 키울 수 있을 것입니다. 전 세계 영화 아카이브와 영화제, 그리고 블루레이, DVD, 온라인 플랫폼과 같은 미디어를 통해 연구, 발굴, 복원 노력을 소개하는 작업은 고유한 아카이빙 기술을 전파하기 위한 광범위한 노력의 일환입니다. 『아카이브 프리즘』 독자 여러분께 우리의 프로젝트를 공유할 수 있는 기회를 주셔서 감사합니다.

비동맹 영화 아카이브의 프로젝트가 전통적인 아카이브 연구와 복원 간의 깊은 상호 연관성을 지니면서도 국가에 기반하지 않는 독립적 기획이라는 점이 가장 차별적인데요, 앞으로 진행될 프로젝트에서도 독립성은 계속 유지될까요?

저는 비동맹 영화 아카이브가 초국가적 네트워크가 될 수 있다고 생각합니다. 특히 현재 팔레스타인의 경우처럼 인종적 불평등에 기반한 가장 잔인한 지배와 식민 지배가 계속되는 세계에서 우리의 미래를 건설하는 데 필요한 모든 문제에 대해 계속 고민하기 위해 공동 워크숍을 조직하거나 선언문을 발표할 기회를 가졌으면 좋겠습니다. 영화적 급진주의와 혁명적 영화의 기억을 보존하기 위한 싸움은 정의, 평등, 자유, 식민지 종식을 위한 팔레스타인의 투쟁을 지지하지 않고는 이루어질 수 없습니다.

레아 모랭

레아 모랭은 영화 큐레이터이자 영화 연구자로 일하고 있다. 관심 분야는 사상, 형식, 미학, 정치적·예술적 투쟁을 순환시키는 운동이며, 권위주의적 내러티브에 맞서 싸우는 취약한 영화의 아카이브를 보존하는 데 전념하고 있다. '부아나니 아카이브: 모로코의 영화의 역사'(모로코 라바트), 편집과 복원을 통해 사운드와 영화 작품을 재순환시키는 데 집중하는 단체인 '탈리타'(www.talitha3.com, 프랑스 렌), 출판 편집 프로젝트 '인틸라크'(마야 우아바디, 투다 부아나니와의 공동 프로젝트) 등 다양한 기관과 단체에서 활동해 왔고, 현재 엘리야스 케레헤타 시네 에스콜라의 연구학과(스페인 산세바스티안)에서도 일하고 있다.

쿠바의 영화 감독 산티아고 알바레스의 1965년 작품 〈지금〉의 스틸들.



1976년 출판된 기 에네벨, 케마이스 카야티의 저작 『팔레스타인과 영화』.



The 1976 publication *La Palestine et le cinema* by Guy Hennebelle and Khemaïs Khayati.

Our immediate goal is to organize regular meetings to implement these collaborations more effectively. However, due to resource constraints, we currently participate in seminars and contribute to collective publications when invited. These platforms allow us to share our ideas and actions, fostering a sense of solidarity among film archivists, researchers, and curators. Our work in showcasing research, excavation, and restoration efforts in global film archives and at film festivals, as well as through media like Blu-ray, DVD, and online platforms, is part of our broader effort to disseminate our unique archiving techniques. We hope these efforts inspire others in the field and thank you for this opportunity to share our project with your readers.

Given that the projects at the Non-Aligned Film Archives have traditionally been independent endeavors, with a deep interconnection between research and restoration, do you envision continuing this unique approach in your future projects?

I think Non-Aligned Film Archives can become a transnational network. We'd love to have the opportunity to organize collaborative workshops, or even publish a manifesto book, to continue thinking about all these issues necessary to building our futures, especially in a world where the most brutal domination and colonization, based on racial inequality, continues to claim victims as is currently the case in Palestine. The fight to preserve the memory of cinematic radicalism and revolutionary cinema cannot be waged without supporting the Palestinian struggle for justice, equality and freedom, and for an end to colonization.

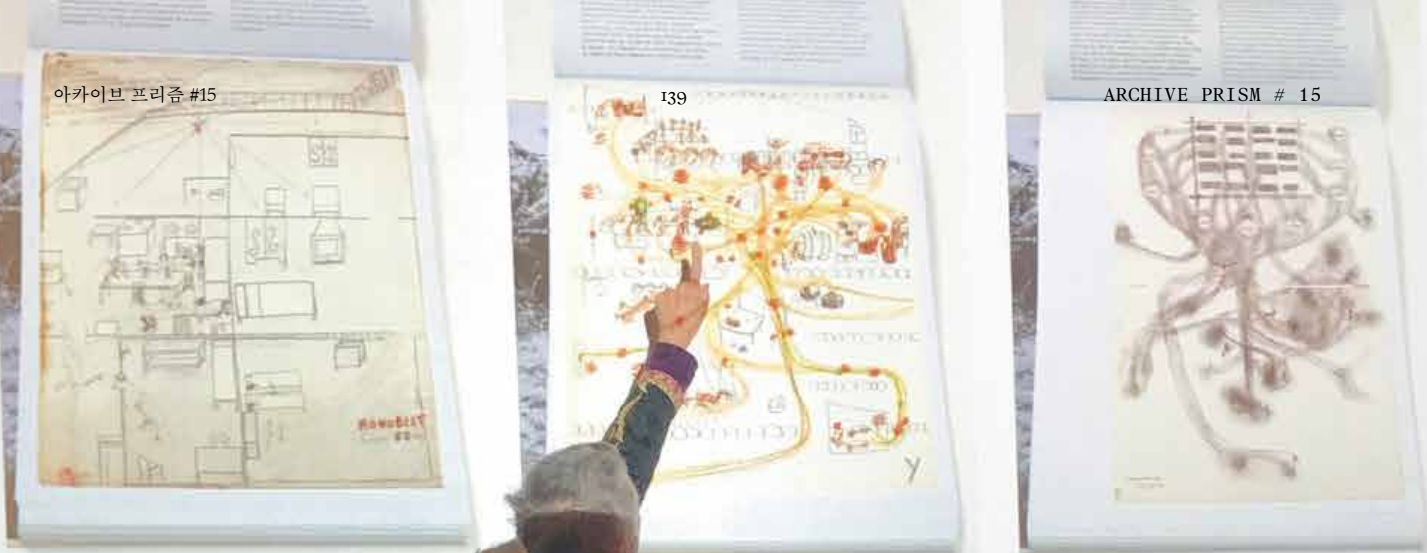
Léa Morin

Léa Morin is a film curator and researcher. She is particularly interested in the circulation of ideas, forms, aesthetics and political and artistic struggles, and committed to the preservation of film archives of fragile cinemas struggling against authoritarian narratives. She is active in several associations and collectives, including the Bouanani Archives: A History of Cinema in Morocco (Rabat), Talitha (www.talitha3.com), an association engaged in the re-circulation of sound and film works through editing and restoration (Rennes), the editorial project Intilak (with Maya Ouabadi and Touda Bouanani), as well as in the Research Department of Elias Querejeta Zine Eskola (San Sebastian).

아카이브 프리즘 #15

139

ARCHIVE PRISM # 15



탈리타

Talitha

탈리타

탈리타는 아랍어로 3을 뜻하며, 이는 제3영화를 상징하기도 하고, 큰곰자리에 있는 하나처럼 보이지만 사실은 두 개의 행성으로 이루어진 별의 이름이기도 하다. 탈리타는 제3세계, 주변에 남겨져 있어 눈에 띄지 않고 미완성, 미출판, 잊힌 프로젝트의 복원과 순환에 초점을 맞추고 있다. 이렇게 '잠재적 작품'을 복원, 순환하는 데 몰두하는 이유는 그 주변부에 남겨져서 자신의 자리를 얻지 못한 텍스트가 그렇게 소외받을 수밖에 없던 구조를 밝히는 것, 즉 텍스트에 맥락을 부여하기 위함이다. 이러한 복원, 순환 작업은 단순한 고전 영화의 복원, 순환에 그치지 않고, 오히려 영화사 기술, 역사비평, 사회비평으로 그 범주를 넓힌다. 지극히 영화적이면서도 학술적인 작업이기도 한 탈리타의 복원, 큐레이팅 작업이 과연 어떻게 이뤄지는지 들어 보기로 하자.

인터뷰: 탈리타

탈리타의 설립 배경과 목적, 주요 활동에 대해 소개해 주십시오. 큰곰자리 별의 이름인 '탈리타'를 아카이브 이름으로 한 연유도 궁금합니다.

탈리타는 프랑스 브르타뉴주 렌 지역에 기반한 단체로, 주변화된 사운드와 영화 작품, 내러티브를 연구하고 재순환시키는 데 노력을 기울이고 있습니다. 특히 주변화된 형식 실험, 분실됐거나 미완성 또는 미발표된 작품, 잊힌 정치적·미학적 투쟁, 잘 알려지지 않은 초국적 유통에 초점을 맞춰 연구합니다.

우리는 또한 소위 '완성된' 작품과 함께 마치 쌍둥이처럼 존재하는 '더블'(doubles)에 매우 큰 관심을 두고 있습니다. 이 '더블'이란 '잠재적 작품', 즉 미완성, 불완전, 소외된 작품 또는 '러시 필름'의 원시 상태로 남겨진 작품, 미완성 프로젝트, 좌절된 유토피아, 막히거나 잊힌 예술적(그리고 정치적) 시도, 다시 생각해야 할 가치가 있고 현대적 사고와 창작을 위한 새로운 자료를 구성할 가능성입니다.

Talitha

Talitha, meaning 'three' in Arabic, not only symbolizes the concept of 'Third Cinema' but is also named after a star in Ursa Major, which appears singular but is actually a binary system. Talitha's focus is on restoring and circulating projects that are unfinished, unpublished, or forgotten, with a particular emphasis on those marginalized in the third world. This focus on 'works in potential' is aimed at uncovering the structures that lead to the marginalization of these overlooked texts, giving them both context and recognition. Talitha's work in restoration and circulation expands the boundaries of film history, historical and social criticism. Let's explore Talitha's distinctive restoration and curation process, which melds cinematic and academic elements.

Interview with Talitha

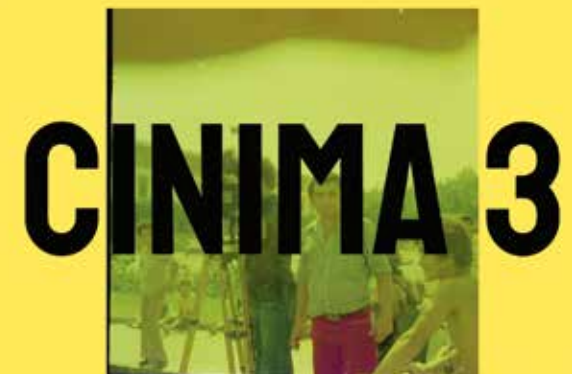
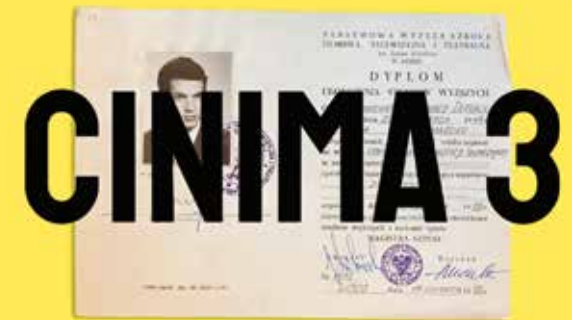
Could you introduce how Talitha was established, what its mission and activities are, and the reason behind naming the archive after a star in the constellation Ursa Major?

Talitha is an association based in Rennes (France, Brittany), dedicated to the research and re-circulation of marginalized sound and film works and narratives. Our research specifically focuses on marginalized attempts at formal experimentation, lost, unfinished, or unpublished works, forgotten political and aesthetic struggles, and little-known transnational circulations.

We are deeply interested in "doubles," or "works in potential" that exist alongside so-called "finished" works. This includes unfinished, incomplete, marginalized works, or those left in the raw state of "rushes," incomplete projects, thwarted utopias, and artistic (and political) attempts that have been prevented or forgotten. These works deserve to be rethought and contribute to new material for contemporary thought and creation.



'시니마 3'는 폴란드 우치영화학교에서 창작 활동을 한 모로코 영화감독들의 '폴란드에서의 삶'을 조명하기 위한 연구 프로젝트로, 아프리카 독립 시대에 그들의 정치적 활동과 전 지구적 연대를 강조한다. 폴란드의 모로코 영화감독들의 경험을 재구성하는 이 작업은 3대륙의 투쟁과 신생 독립국의 민족 영화에 대한 탐구를 실체화하며 세계 영화사 및 아카이브와 그들의 경험을 병치하는 실험이다.



Cinema3 is a research project highlighting the "Polish life" of Moroccan filmmakers at Łódź Film School, focusing on their political activism and global solidarity amidst the African independence era. It juxtaposes their experiences with international films and archives, embodying the tri-continental struggle and the quest for a national cinema in newly liberated nations.

탈리타는 영화 제작자, 예술가, 연구자, 실무자들이 한 데 모여 지배적인 내러티브에 가려져 보이지 않게 된 이미지, 사운드, 이야기를 생각하고, 공유하고, 다시 활성화할 수 있는 공간을 만들기 위해 노력합니다. 탈리타는 도서출판, 공동 워크숍 운영, 동시대 작품의 창작 지원 등의 활동을 하는 한편, 영화사 속에서 수없이 등장하고 사라졌던 유행 사이클들(film cycles)과 기타 영화적 제스처를 찾아 상영 프로그램으로 만듭니다. 그런 활동을 통해 탈리타는 공유 아카이브로서 자리매김하고 있습니다. 우리는 부재하는 것을 (재)유통하고 망각에서 현재의 투쟁을 구축하고 미래를 발명하는 데 필요한 내러티브를 이끌어 냅니다.

또한 탈리타는 과거의 텍스트를 현대의 글쓰기와 대화 하며 재탄생시키는 출판사입니다. 영화사, 연구, 아카이브, 다큐멘터리 내러티브, 사회비평, 시와 하이브리드 글쓰기 등 다양한 주제를 다룹니다.

아랍어로 숫자 3을 뜻하는 '탈리타'라는 이름은 (라틴 아메리카의 영화 운동이었던) '제3영화' 운동에서 유래한 것이기도 하고, 큰곰자리에 있는 이중성(二重星) 탈리타에서 따온 것이기도 합니다. 이 이중성 탈리타는 육안으로는 하나의 별처럼 보이지만, 천체망원경으로 보면 서로 공전하는 두 개의 별, 쌍성(雙星)이라는 것이 확인됩니다. 탈리타의 이름은 제3영화와 '비가시적인 것의 천문학'을 상징하는 쌍성 탈리타에서 영감을 얻은 것입니다.

탈리타 아카이브에 보유하고 있는 자료의 성격, 유형, 양에 대해 알고 싶습니다.

영화에 관한 한, 우리는 각 작품을 관리하는 데 필요한 헌신과 작업 강도로 인해 매우 제한된 단위로 작업합니다. 우리는 오리지널 네거티브 필름을 보관하는 아카이브는 아닙니다. 우리는 배포용 디지털 파일만을 보관합니다. 우리의 상황이 불안정해서 작품의 장기 보존을 보장할 수 없기 때문에, 우리가 보존 기관과 비슷한 일을 할 수는 없습니다. 현재 연구 프로젝트를 진행 중인 영화 감독 마리오 마레의 16mm 필름 몇 편을 소장하고 있으며, 이 필름들을 마레와 그의 다양한 삶에 관한 공연-강연 시간에 상영하고 있습니다(마레는 많은 경력을 지녔지만, 그중에서도 반식민지 운동가이면서, 저항 운동가였고, 라디오 운영자면서, 극지 탐험가인 동시에, 게릴라 영화감독이고, 정신분석가였습니다). 현재

쥘리우스아메데 라우의 <파리의 안개의 멜로디>(1985)의 스틸.



A still from Julius Amédée Laou's 1985 film *Mélodie de brumes à Paris*.

By bringing together filmmakers, artists, researchers, and practitioners, Talitha creates spaces for thinking, sharing, and reactivating images, sounds, and stories rendered invisible by dominant narratives. Our activities, such as publishing books, offering collective workshops, accompanying contemporary creation, programming film cycles, and other gestures, position Talitha as a shared archive. We (re)circulate what is absent and draw from oblivion the narratives necessary to build our present struggles and participate in inventing our futures.

Additionally, Talitha is an associative publishing house that reactivates texts from the past in dialogue with contemporary writing. We cover a range of topics, including cinema histories, research, archives, documentary narratives, social criticism, and poetic and hybrid writing.

Our name, Talitha (which means "three" in Arabic), is inspired by the "Cinema 3/Third Cinema" movement and the double star Talitha, a pair of binary stars orbiting each other, symbolizing the 'Astronomy of the Invisible.' We advocate for the sharing and transmission of fragile knowledge and techniques, particularly linked to the analog chain and to books.

I'm interested in learning about the nature, types, and volume of materials that Talitha holds in its archive.

As far as films are concerned, we work on a very limited corpus, due to the commitment and intensity of work required to care for each work. We are not an archive: we don't keep any original elements (negatives), only digital files for distribution. We can in no way substitute ourselves for a preservation institution, as our precarious situation does not allow us to ensure the necessary long-term preservation of the works. We do own a few copies of the 16mm films of filmmaker Mario Marret, on which we are conducting a research project, and which we ourselves screen during our lecture-performances on the filmmaker and his many lives (Marret was, among other things, an anti-colonial activist, a resistance fighter, a radio operator, a polar explorer, a militant filmmaker and a psychoanalyst). We are currently working on the films of filmmaker Julius Amédée Laou: *Mélodie de brumes à Paris* (Melody of Mists in Paris, 1985) and *La vieille quimboiseuse et le majordome* (The Old Woman and the Butler, 1987), for which we would like to find a conservation space (archives, cinemathèques) for his negatives, which to this day are still kept in development laboratories. Our role is to ensure that these works are preserved in good conditions for future generations. And to do this, we must first and foremost identify them, take them out of the margins in which they are kept, give them a context, visibility, recognition and, quite sim-

작업하고 있는 영화는 영화감독 질리위스아메데 라우의 <파리의 안개의 멜로디>(Mélodie de brumes à Paris, 1985)와 <노부인과 집사>(La vieille quimboiseuse et le majordome, 1987)입니다. 네거티브 필름이 현재는 현상소에 보관돼 있는데, 이 필름을 보존할 공간(아카이브, 시네마테크)을 찾고 있습니다. 우리의 역할은 이러한 작품들이 미래 세대를 위해 좋은 상태로 보존될 수 있도록 하는 것입니다. 이를 위해서는 우선 어떤 작품인지 식별하고, 이 작품들이 방치돼 있던 그 주변부에서 이 작품들을 끄집어 내서 맥락을 부여하고, 가시성과 인지도를 선사해야 합니다. 이 과정을 간단히 말하자면, (상영을 통해) 그 작품에 생명을 부여하는 것입니다. 이것이 우리가 헌신하고 행동하고 작업하는 활동들입니다.

주변화된 영화가 겪는 일반적인 상황에 대해 알고 싶습니다.

우리의 모든 프로젝트는 영화사에서 누락된 영화를 (재)유통하고 가시화하는 것을 목표로 합니다. 우리의 활동은 특히 투쟁하고, 반대하고, 제안하고, 실험하는 영화가 더 널리 상영되고 인식되도록 하는 운동입니다. 이런 영화들이 보이지 않게 되는 경우는 너무 흔합니다. 특히 사회에 대한 다른 접근을 가능하게 하고, 심지어 계속 반복되는 사회적, 인종적, 성차별적 불평등에 대해 다시 생각하거나 이에 맞서게 하는 영화의 처지는 절대적으로 불공평하다고 생각합니다. 우리는 이런 영화들이 부족한 상황에 처해 있어요.

이 주변화된 영화를 보이게 하는 과정에 대해 말씀해 주세요. 그 과정에서 직면하게 되는 문제점은 어떤 것들이 있을까요?

우리는 오랫동안 주변부에 있는 영화 작품을 발굴해서, 디지털 변환하고 유통하기 위해 노력해 왔습니다. 몇몇 프랑스 고전 영화는 최근 몇 년 동안 복원 작업의 혜택을 받았습니니다. 필요한 작업이죠. 그러나 정말로 꼭 복원돼야 할 또 다른 어떤 영화들은 디지털화되지 못한 채 네거티브 프린트 상태로 박스에 담겨 현상소에 남아 있습니다. 그 이유가 뭘까요? 이러한 영화들은 상영 프로그램으로 만들어지지 않고, 그래서 누군가 이 영화들을 원해 본 적도, 가치를 인정받은 적도 없습니다. 심지어 보존 기관 내에도 이러한 영화들은 보관돼 있지 않습니다. 이러한 영화를 위해 우리는 영화 제작자 및 저작권자들과 함께 영화 프린트들의 행

ply, a life (by projecting them). For us, it's a way of contributing, acting and working to make this possible.

Could you elaborate on how your projects aim to bring marginalized films into the spotlight and the impact you believe these films can have on addressing social, racial, and gender inequalities in society?

All our projects aim to (re)circulate and make visible films that we feel are missing from our Histories of Cinema. In particular, we are campaigning for the wider distribution and recognition of cinema that fights, opposes, proposes, and experiments. A cinema that is all too often invisible. This seems to us absolutely unfair, particularly for films that could enable us to take a different approach to society, and perhaps even contribute to rethinking, or confronting, the social, racial or sexist inequalities that keep recurring. There's a shortage of such films.



방과 상태에 관해 연구하고, 관련 문서와 사실 관계를 조사하고, 수많은 인터뷰, 아카이브, 서적 및 관련 문서를 목록으로 만들고, 정리하고, 또 디지털화를 포함한 장기 프로젝트를 진행합니다. 작품의 디지털 변환과 복원, 공개는 이 모든 작업이 함께 이루어지는 일이지요.

이렇게 발굴된 영화들을 전 세계의 영화제, 영화관을 담당하는 모든 프로그래머가 볼 수 있고 활용할 수 있도록 다국어로 새로운 자막을 제작하는 것 또한 과제입니다. 이 모든 노력은 무엇보다도 작품과 대중 사이의 접촉면을 넓히는 것이 목적이라서 영화를 널리 순환하게 하는 것이 매우 중요합니다. 이 순환은 영화를 맥락에 맞춰 배치하는 것을 의미합니다. 이 영화들은 갑자기 나타난 것이 아닙니다. 이 영화들은 영화 '탐험가'가 발견한 '보물'이 아닙니다. 특히 여기서 '탐험가'라는 단어는 '금지된' 작품의 복원 프로젝트를 정의할 때 종종 사용되는 '식민지의' 어휘로, 이러한 작품과 그 제작자가 다시금 재현 공간에 등장하기까지의 현실, 그리고 그만큼 길었던 비가시적인 상태에 머물렀어야 하는 현실을 왜곡합니다. 이 작품들의 주변부화는 오랜 시간 동안 체계적으로 이루어진 비가시화의 결과물입니다. 그리고 이 작품들은 발견 이전에도, 늘 거기에 존재해 왔었습니다.

영화감독들과의 협업 과정을 말씀해 주시겠어요? 감독들의 경험과 방법론이 작품 보존과 보급에 대한 접근 방식에 어떤 영향을 주나요?

무엇보다도 이 과정은 감독 자신들의 아카이브와 미완성 프로젝트, 창작에 대한 가장 내밀한 이야기, 그리고 역경으로부터 온 최악의 기억이 포함된 상처투성이인 여정을 공개할 만큼 우리를 신뢰하는 감독들과 오랜 시간 공동으로 함께하는 작업입니다. 그들은 이 모든 것을 극복하기 위해 고군분투했으며, 때때로 우리가 너무 늦게 자신들의 영화를 알아봤을지라도 그 영화들을 우리와 공유합니다. 이러한 아카이브 하나하나의 욕망과 미학적이며 정치적인 힘을 지니고 있을 뿐만 아니라, 여러 층위에 걸쳐 지워 버리기보다는 오히려 역으로 이러한 영화들의 역사의 일부로 환영하고 받아들여야 하는 일련의 상처를 간직하고 있습니다.

따라서 우리가 순환을 제안하는 모든 영화는 배포와 보존에 앞서 필요한 연구를 수행하고 특별한 주의를 기울여 온 작품들입니다. 이것이 탈리타를 특별하게 만드는 요소라고 생각합니다



What challenges have you faced in the process of increasing the visibility of those films?

We have been working to identify, digitize, and circulate cinematographic works that have long been marginalized. While some French cinema classics have benefited from several (necessary) restorations in recent years, some essential films have never been digitized and remain in laboratories in boxes of negatives. But why? Because they aren't programmed, and therefore aren't wanted or valued, or even archived within an institution. To this end, we are working with the filmmakers and rights-holders on long-term projects, including research into the film elements, documentary research, numerous interviews, inventory, organization and digitization of their archives, books and any related documents, in parallel with the processes of digitization, restoration, and release of the films.

The aim is also to produce new subtitles, in several languages, so that they are finally visible and available to all programmers of festivals, cinemas, etc. All this effort is aimed above all at bringing the work into contact with the public, which is why it is so important for us to circulate the films. And that means putting them into context. These films don't appear out of nowhere. They are certainly not "gems" discovered by cinema "explorers" (a "colonial" vocabulary often used to define restoration projects for "forbidden" works, which distorts the reality of the reappearance - and also of the long invisibility - of these works and their creators). Their invisibilization is the result of a long and systemic process of invisibilization. And these works have always been there.

Can you describe your collaboration process with filmmakers and how their experiences and methodologies influence your approach to preserving and disseminating their works?

Above all, this work is a long period of sharing with filmmakers whose sometimes wounded journeys give us their trust to open up their archives, their unfinished projects, their most intimate accounts of creation, or their worst memories of impediments. They are the ones who struggle to overcome all this, and allow us to see their films, even though we sometimes arrive very late. Each of these archives carries with it a desire, an aesthetic and political power, but also a series of wounds that we don't want to erase in the various stages, but on the contrary welcome and accept as part of the history of this work.

All the films we propose to circulate are therefore works for which we have carried out the necessary research prior to their distribution and preservation, and given them spe-

니다. 그리고 우리는 매 단계 우리 스스로에게 이런 질문을 던집니다. 소외, 인종적 불평등, 지배의 불의를 겪은 사람들에게 어떻게 다가갈 수 있을 것인가? 우리 활동의 각 단계는 이러한 '비동맹' 영화들이 모여 있는 개별 아카이브들을 위해 설계된 도구와 방법론에 대한 연구와 노력의 일환입니다.

또한 영화감독과 그들의 영화를 보고 들으면서 방법론을 고안합니다. 모스타파 데르카우이, 주라 아부다, 알랭 보나미, 마리오 마레, 조슬린 사브, 아시아 제바르, 르네 보티에, 사라 말도로르와 같은 영화감독들로부터 많은 것을 배우고 있으며, 보존과 보급을 위한 방안을 선택할 때 그들의 방법론, 미학, 정치적·형식적 영화적 선택을 차용하고자 노력합니다. 프로그램을 기획하거나 한 작품이 속하는 적합한 영화사의 범주를 이해하기 위해 매해 수백 편의 영화를 시청하는 것이 가장 큰 도움이 됩니다.

보이지 않았던 영화들에 대해 인식하고 이해하게 되는 것이 실제 주변부의 정치, 문화적 상황에 영향을 미칠까요?

그 말 그대로입니다. 예를 들어, 주라 아부다와 알랭 보나미의 <이상한 나라의 알리>(Ali au pays des Merveilles, 1976)를 복원하는 프로젝트를 진행하며 단편, TV 프로그램, 다큐멘터리, 아마추어, 실험 작품 등 약 100편의 영화를 보게 되었습니다. 이 영화들은 대부분 파리 동부 교외에 위치한 뱅센실험대학센터(Centre universitaire de Vincennes)의 영화과에서 제작되었습니다. 이 과정에서 드러난 것은 프랑스에서 소위 이민자 영화라고 불리는 수많은 영화가 거의 보이지 않는다는 사실입니다. 포르투갈, 세네갈, 모리타니, 그리스, 터키, 알제리, 모로코, 튀니지를 비롯한 다양한 지역의 영화들 말이죠.

영화 자체 외에도 회의 기록, 영화 제작자 위원회, 콘퍼런스, 1975년 렌에서 열린 시네마 밀리탕(Cinéma Militant)과 같은 행사의 회의록과 같은 문서는 정확하고 귀중한 도구로 활용될 수 있습니다. 이 자료들은 그들의 경험을 통해 얻은 깨달음을 바탕으로 제작과 배급에 대해 현대적 관점에서 생각할 수 있도록 도와줍니다. 이 영화 제작자들은 현재와 시사를 성찰할 수 있는 자료를 우리에게 남겼고, 이는 그들의 작품과 깊이 공명합니다. 여전히 반복되는 같은 상황을 관찰하고 고발하는 영화들을 보면 때때로 참담할 때가 있습니다. 특히 1970년대에 고발된 인종차별 범죄, 경찰 폭력, 반이민법이 알제리에서 프랑스 식민지배가

주라 아부다와 알랭 보나미의 1976년 작품 <이상한 나라의 알리>의 스틸.



A still from Djouhra Abouda and Alain Bonnamy's 1976 film *Ali au pays des Merveilles*.

cial attention. I think this is what makes Talitha so special. And we ask ourselves these questions at every stage. How can we approach people who have suffered the injustice of marginalization, racial inequality and domination? Each step is part of a research and commitment to tools and methodologies designed for these archives of "non-aligned" cinema.

And we invent our methodologies by watching and listening to filmmakers and their films. We learn a great deal from filmmakers like Mostafa Derkaoui, Djouhra Abouda, Alain Bonnamy, Mario Marret, Jocelyne Saab, Assia Djebbar, René Vautier, and Sarah Maldoror, and in our work we try to borrow from their methodologies, aesthetics and political and formal cinematographic choices in our gestures of preservation and dissemination. Our greatest tool is the hundreds of films we watch every year to design our programs, or to understand the bodies of work in which the works we're working on fit.

How do you think the broader recognition and understanding of these films could have changed historical perspectives on racism, police violence, and anti-immigration laws?

It's all there. Take, for example, the project to restore Djouhra Abouda and Alain Bonnamy's *Ali au pays des Merveilles* (Ali in Wonderland, 1976), which led us to view about a hundred films - including shorts, TV programs, documentaries, amateur, and experimental works. These films were largely produced within the context of the Vincennes cinema department. However, what stands out most are the numerous and largely invisible films of so-called immigrant cinema in France. This includes works by Portuguese, Senegalese, Mauritanian, Greek, Turkish, Algerian, Moroccan, Tunisian, and other filmmakers.

Beyond the films themselves, documents such as records of meetings, filmmakers' committees, conferences, and proceedings from events like the Cinéma Militant in Rennes in 1975, serve as precise and valuable tools. They help us think about production and distribution in contemporary terms, enlightened by their experiences. These filmmakers have left us with materials that enable us to reflect on the present and current events, which resonate deeply with their work. It's sometimes disheartening to see films making the same observations and denouncing the same situations that are repeated every day. It's particularly challenging to acknowledge that the racist crimes, police violence, and anti-immigration laws denounced in the 1970s are merely echoes of a situation that remains unjust, years after the end of French colonization in Algeria.

But as cinema thinker Nicole Brenez suggests in a remarkable text about Abouda and Bonnamy's film, would the

끝난 지 수년이 지난 지금도 여전히 부당한 상황의 메아리에 불과하다는 사실을 인정하는 것은 어려운 일입니다.

하지만 영화 사상가 니콜 브르네즈가 아부다와 보나미의 영화에 대해 썼던 탁월한 글에서 말했듯이, 당시 프로그래머, 비평가, 기타 영향력 있는 사람들이 이들의 영화를 인정하고 영화적 고전으로 만들기 위해 노력했다면 상황은 달라졌을까요?

영화 복원 및 배포에 대한 탈리타의 관점을 보여 주는 중요한 프로젝트의 예를 공유해 주시겠습니까?

우리의 목표는 지식과 기술을 민주화해 각 프로젝트에 맞는 고유한 재정 모델을 만드는 것입니다. 예를 들어, 탈리타에서는 최근 프랑스에서 알제리 이주 노동자들의 착취를 다룬 주라 아부다와 알랭 보나미의 실험 영화 <이상한 나라의 알리>(1976)를 복원하는 작업을 진행했습니다. 이 프로젝트는 에클레어 클래식/이미지 르트루베 현상소(Eclair Classics / Image Retrouvée Laboratory), 퐁피두센터와 같은 협력 단체의 지원을 받아 4K 디지털화 및 디지털 복원을 진행했습니다. 우리는 이 영화를 영화제, 대학, 영화관 및 VOD를 통해 배포해 국내외 영화사에 길이 남을 수 있도록 하는 것을 목표로 하고 있습니다. 이 프로젝트를 통해 우리는 정치사의 영향을 받았거나, 그저 방치돼 온 이미지를 재발견하고 복원하는 각 단계마다 기술적·미학적·정치적 어려움이 있다는 것을 알게 됐습니다. 복원은 조사 과정이자 영화를 되살리는 방법입니다. 영화를 복원함으로써 우리는 이야기, 상처, 여정, 삶을 되살리는 것입니다.

탈리타는 특정 정부나 조직에 속하지 않고 독립적으로 운영되는 것으로 알고 있습니다. 자금 마련이 큰 문제일 텐데, 어떻게 운영을 관리하고 유지하고 있나요?

사실 우리는 운영 자금 없이 소규모 조직으로 운영되고 있습니다. 우리 플랫폼은 영화 유산이라고 부를 만한 지배적인 기준에 부합하지 않아서 존재할 수 없는 프로젝트를 지원하기 위해 설립된 단체입니다. 이는 우리가 모든 자원을 함께 모아야 한다는 것을 의미하며, 겸손하게 우리만의 규모로 진행해야 한다는 의미이기도 합니다. 우리는 불완전함을 받아들이고 우리의 방식을 끊임 없이 재평가하고 비판합니다.

우리의 첫 번째 싸움은 영화 제작 도구에 대한 접근성

주라 아부다와 알랭 보나미의 1976년 작품 <이상한 나라의 알리>의 스틸.



A still from Djouhra Abouda and Alain Bonnamy's 1976 film *Ali au pays des Merveilles*.

situation have been different if the programmers of the time, critics, and other influencers had acknowledged these films and worked to make them the cinematic classics they deserve to be?

Can you share an example of a significant project that exemplifies your approach to film restoration and distribution?

Our objective is to democratize knowledge and techniques, crafting a unique financial model for each project. For instance, at Talitha, we recently worked on restoring *Ali au pays des Merveilles* (1976), an experimental film by Djouhra Abouda and Alain Bonnamy, about the exploitation of Algerian immigrant workers in France. This project, supported by partners like Eclair Classics / Image Retrouvée Laboratory and Centre Pompidou, involved 4K digitization and digital restoration. We aim to circulate this film at festivals, universities, cinemas, and on VOD, to secure its place in both national and international cinema history. Through this project, we've learned that each phase of rediscovering and restoring images affected by political history or neglect poses technical, aesthetic, and political challenges. Restoration is an investigative process, a way to bring films back to life. By restoring films, we are reviving stories, wounds, journeys, and lives.

I understand that Talitha operates independently, not under any specific government or organization. Considering that funding is crucial for your activities, how do you manage and sustain your operations?

In reality, we operate as a micro-structure without any operating funding. Our platform is associative, established to facilitate projects that otherwise couldn't exist due to their non-conformity with the dominant criteria in film heritage. This means we have to piece everything together, doing so modestly and at our own scale. We embrace imperfection and constantly re-evaluate and critique our methods.

Our initial fight was to democratize access to filmmaking tools. We strive to reestablish films' rightful place in cinema history, a mission shared by many researchers, activists, and film enthusiasts like Nicole Brenez and Federico Rossin. Visibility is the first step, which involves identifying elements, digitizing, restoring audio and visuals, creating subtitles, and ensuring distribution. Undertaking such a project without a budget meant we had to train ourselves in various skills. We organized collaborative training courses in subtitling, film projection, editing, and film restoration. Our goal? To control tools that

을 민주화하는 것이었습니다. 우리는 영화 역사에서 영화의 정당한 위치를 재정립하기 위해 노력하고 있으며, 이는 니콜 브르네즈와 페데리코 로신과 같은 많은 연구자, 활동가, 영화 애호가들이 공유하는 사명입니다. 필름 프린트들을 식별하고, 디지털 변환하고, 오디오 및 비주얼을 복원하며, 자막 제작, 배포를 보장하는 작업을 포함하는 가시성 확보가 첫 번째 단계입니다. 예산 없이 이러한 프로젝트를 수행하기 위해 다양한 기술을 스스로 익혀야 했습니다. 그래서 자막, 영사, 편집, 영상 복원 등 다양한 분야의 협업 교육 과정을 마련했습니다. 우리의 목표가 뭐냐고 물으신다면, 업계에서 독점해서는 안 되는 도구의 통제권을 얻는 것이었습니다. 우리는 이 과정에서 얻어지는 것들을 공유하기 위해 프리랜서들과 다양한 컬렉티브와 협회들을 초대했습니다. 우리는 이제 번역가 및 자막 제작자 그룹을 보유하고 있으며, 연합 프로젝트에 있어 우리 단체 기준 가격으로 자막 서비스를 제공하고 있습니다. 자막 제작, 배포 외에도 우리 예산은 프로그램, 교육, 영사, 자막, 영화 배포, 도서 판매 등 우리 팀이 제공하는 서비스에서 나옵니다.

탈리타는 국가 단위의 영화사보다는 더 통합적인 세계 영화사적 관점으로 특정 주제에 동반되는 지역 교차적인 영화사에 더 많은 관심을 기울이고 있습니다. 그러한 관점은 영화 보존과 관련해 어떻게 연결되는지 궁금합니다.

영화 아카이브를 담당하는 대부분의 기관은 주로 국가 또는 한 지역 영화 예술에 중점을 두고 있습니다. 이러한 초점은 자연스럽게 '공식적인' 영화 내러티브의 생성에 영향을 미칩니다. 어떤 영화를 보존하고, 전시하고, 연구자들에게 공개하고, 복원을 위해 우선순위를 정할지, 특히 막대한 자금이 필요한 영화의 우선순위를 정할지 등의 주요 결정은 이러한 관점에 의해 형성됩니다. 우리는 세계 영화 유산 보존에 대한 이러한 '국가주의적' 접근 방식이 불평등을 초래하고 영화관 간의 지배 패턴을 강화한다고 믿습니다. 우리는 국가 간 아이디어, 형식, 미학, 영화, 기술의 순환을 중시하는 초국가적 보존 비전을 지지합니다.

영화 보존에 대한 이러한 국가주의적 관점은 중요한 영화들을 망각의 늪에 빠뜨릴 수 있습니다. 주류 산업에서 인정받지 못하기 때문에 비주류 영화로 분류하는 학생 영화, 학생 시절에 만든 단편 작품을 생각해 보세요. 1960-1970년대 폴란드

『시네매션』 1호의 표지. '1968년 5월 이후 10년... 논쟁적 영화의 면모'라는 제호를 달고 있다.



The cover of *CinémAction* Issue 1, featuring the title "Ten years after May 68... aspects of protest cinema."

shouldn't be monopolized by the industry. We invited freelancers, associations, and collectives to benefit from these courses. Now, we have a group of translators and subtitlers and even offer subtitling services at association rates for allied projects. Our budget comes from services provided by our team in programming, training, projection, subtitling, film distribution, and book sales.

How does your organization approach film preservation to address the challenges of national biases, ensuring a more inclusive representation in global cinema history?

Most institutions responsible for film archives are state entities focusing primarily on national or regional cinematography. This focus naturally influences the creation of an 'official' cinema narrative. Key decisions like which films to preserve, showcase, present to researchers, and prioritize for restoration, especially those requiring significant funding, are shaped by this perspective. We believe this 'nationalistic' approach to preserving global cinematic heritage leads to inequalities and reinforces patterns of domination between cinemas. We advocate for a transnational vision in preservation, valuing the circulation of ideas, forms, aesthetics, films, and skills across countries.

This nationalistic view in cinema preservation can cause essential films to fall into oblivion. Consider student films, short works made during study years, which I categorize as non-aligned cinema because they aren't recognized by the mainstream industry. An example is the films made by Moroccan filmmakers at the Lodz Film School in Poland during the 1960s-70s. When Poland digitizes its films, these aren't prioritized, overshadowed by works of renowned Polish filmmakers.

Similarly, in Morocco, the Centre Cinématographique Marocain prioritizes its own archives before considering films made abroad, like these student films. Consequently, these films, straddling two nationalities and made in a hybrid format, become marginalized and invisible, despite their significance for Moroccan cinema and beyond.

Could you share how your organization helps bring marginalized films, like Moroccan filmmakers' works, to wider audiences, and the strategies used to emphasize these keys but often ignored parts of film history?

These films are not only aesthetically beautiful but also crucial for understanding the history of Moroccan cinema. Some are the only remaining works of certain filmmakers, like Moroccan director Idriss Karim. He fought for a national cinema in his newly independent country and faced significant challenges,

의 우치영화학교(Łódź Film School)에서 모로코 영화 제작자들이 만든 영화를 예로 들 수 있습니다. 폴란드가 영화를 디지털화하는 사업을 추진하는 과정에서 이 영화들은 유명한 폴란드 영화 제작자들의 작품에 가려져 우선순위를 받지 못했습니다. 마찬가지로 모로코에 있는 모로코 시네마토그래피센터 역시 자국 내 제작 작품에 아카이브의 우선순위를 두지, 모로코 출신인 학생들이 우치에서 만든 영화들에 관심을 기울이지 않습니다. 하지만 이 영화들은 폴란드와 모로코, 두 국적을 넘나들며 하이브리드 형식으로 제작된 영화들이죠.

예로 드신 우치에서 제작된 모로코 학생 작품처럼 주변화된 영화를 더 많은 관객에게 소개하는 데 어떤 도움을 주고 있는지, 그리고 영화 역사에서 중요하지만 종종 무시되는 부분을 강조하기 위해 어떤 전략을 사용하시는지 궁금합니다.

이 폴란드 영화들은 미학적으로 아름다울 뿐만 아니라 모로코 영화의 역사를 이해하는 데도 매우 중요합니다. 그 가운데 일부는 모로코의 이드리스 카림과 같은 감독의 작품 가운데 유일하게 남아 있는 작품이기도 합니다. 이드리스 카림 감독은 신생 독립국 모로코에서 내셔널 시네마 건설을 위해 싸웠으며 검열, 작품의 분실, 파괴 등 심각한 어려움에 직면했었습니다. 오늘날에는 그가 만든 폴란드 단편들만이 남아 있는데 그 단편들은 그가 성취할 수 있었던 미학적·영화적 잠재력을 비춰 보여 줍니다.

저는 이러한 이야기를 공유하기 위해 마라케시의 예술공간 LE 18 같은 곳에서 모로코의 협력자들과 함께 전시회를 개최하고, 이 이야기와 사라진 이미지에 생명을 불어넣는 낭독 공연을 기획했습니다. 또한 1960-1970년대 사상, 미학, 급진적 영화 형식의 유통에 대한 연구를 통해 수집한 아카이브를 공유하고 활성화하기 위해 디지털 플랫폼(www.cinema3.com)을 만들었습니다. '제3영화: 우치-카사블랑카'(CINIMA 3: Łódź-Casablanca)라는 타이틀 아래 '폴란드에서 모로코 영화감독 되기: 1960년대와 1970년대 우치영화학교에서의 예술적 실험, 정치 투쟁, 3대륙, 그리고 영화'라는 부제가 붙은 이 프로젝트는 탈리타보다 먼저 시작됐지만 현재는 탈리타의 지속적인 홍보와 공유 프로그램의 일부로 진행되고 있습니다. 이 프로젝트는 하나의 연구 프로젝트가 어떻게 전시, 출판, 프로그램, 초국적 영화 보존 문제에 대한 성찰 등 다양한 형태로 발전할 수 있는지를 보여 주는 방법론의 예시입니다.

모로코의 영화 평론가이자 미디어 사업가였던 누레딘 사일이 1970년대 발간한 모로코 최초의 영화 리뷰지 『시네마 3』. 당시 거세게 몰아치던 제3영화 운동의 영향을 받은 잡지였다.



Moroccan film critic and media entrepreneur Nouredine Saïl published Morocco's first film review magazine *Cinéma 3* in the 1970s, influenced by the Third Cinema movement.

including censorship, loss, and destruction of his work. Today, only his Polish shorts remain, reflecting the aesthetic and cinematic potential he could have realized.

To share these stories, I've organized an exhibition with partners in Morocco, like the LE 18 art space in Marrakech, and a reading-performance that brings this narrative and the missing images to life. Additionally, I created a digital platform, www.cinema3.com, for sharing and activating archives collected from research on the circulation of ideas, aesthetics, and radical cinematic forms in the 1960s and 70s. This project, titled 'Becoming a Moroccan Filmmaker in Poland: Artistic Experimentations, Political Struggles, the Tricontinental, and Cinema at the Łódź Film School during the Sixties and Seventies,' was initiated before Talitha but is now a part of its ongoing promotion and sharing. It exemplifies our methodology: how a research project can give rise to multiple forms like exhibitions, publications, programming, and reflections on transnational film preservation issues.

Could you describe 'Kino Oukho,' a unique project by Talitha that diverges from its usual decolonizing focus, for our readers?

In our Kino Oukho series, which focuses on musique concrète and cinema, we adopt a decentralized, transnational, and transgenerational perspective, breaking down barriers between different disciplines. This approach allows us to explore the relationship between cinema and musique concrète in depth. Our Kino Oukho events are designed as a collective exploration of this relationship. They serve as both an introduction to musique concrète, tracing its history and fundamental concepts, and a contemporary examination of the questions it poses, especially in relation to visual imagery.

During these events, we invite audiences to listen to works of musique concrète through an acousmonium, an orchestra of loudspeakers that creates a unique auditory experience. We also host concerts featuring contemporary musicians, such as Jérôme Noetinger, and screen films in their original formats, including 16mm and 35mm. Additionally, we offer workshops in improvised and/or electro-acoustic music. Our focus in all these activities is to remain faithful to the original formats and tools used in these works. This fidelity ensures that our audiences experience the music and films as closely as possible to how their creators intended. Our ultimate goal is to share this rich and multifaceted experience with the public, fostering a deeper appreciation of the intricate relationship between sound and image in cinema.

이드리스 카림 감독 여권 사진



Director Idriss Karim's passport photo.

이드리스 카림 감독의 1973년도 작품 <엘즈비에타 K.>의 스틸.

A still from Idriss Karim's 1973 film *Elzbieta K.*

이드리스 카림 감독의 1973년도 작품 <젊은이의 죽음에 관한 찬가>의 스틸.

A still from Idriss Karim's 1973 film *A Hymn on the Death of the Young.*

지금까지 말씀하셨던 탈식민적 접근과는 약간 다른 프로젝트가 '키노 우코'(Kino Oukho)인 것 같습니다. 이 프로젝트에 관해 설명해 주시겠습니까?

우리의 키노 우코 시리즈는 구체 음악(musique concrète)과 영화에 중점을 두고, 탈중양화되고 초국가적이며 세대를 초월하는 관점을 채택해 다양한 학문 간의 장벽을 허무는 프로젝트입니다. 이러한 접근을 통해 우리가 영화와 구체 음악 간의 관계를 심도 있게 탐구합니다. 이 관계에 대한 집단적 탐구 작업으로 키노 우코 공연은 설계되었습니다. 공연은 구체 음악의 역사와 기본 개념을 추적하는 소개의 역할을 하는 동시에, 특히 시각 이미지와 관련해 제기되는 현대적 질문들에 대한 탐구 활동의 역할도 합니다.

이 행사에서는 독특한 청각적 경험을 선사하는 사운드 확산 시스템인 아쿠스모니움(acousmonium)을 통해 구체 음악 작품을 감상할 수 있는 기회를 관객들에게 제공합니다. 또한 제롬 노에탕제와 같은 현대음악가들이 출연하는 콘서트를 개최하고, 16mm와 35mm 등 오리지널 포맷의 영화를 상영합니다. 또한 즉흥 음악 및/또는 전자음악 워크숍도 개최합니다. 이 모든 활동의 초점은 작품에 사용된 원본 형식과 도구를 충실하게 유지하는 것입니다. 이러한 충실성은 관객이 음악과 영화를 제작자가 의도한 방식에 최대한 가깝게 경험할 수 있도록 보장합니다. 우리의 궁극적인 목표는 이러한 풍부하고 다각적인 경험을 대중과 공유해 영화에서 사운드와 이미지의 복잡한 관계에 대한 깊은 이해를 촉진하는 것입니다.

잊힌 영화 텍스트를 출판 행위로 되살리려고 시도하는 '인틸라크'(Intilak) 프로젝트에 대해 설명 부탁드립니다.

'인틸라크'라는 이름은 '출발'과 '해방'을 상징하며, 복잡하고 다양한 영화사를 총체적으로 재조명하고자 하는 우리의 목표를 담고 있습니다. 인틸라크는 아방가르드 영화 제작자, 이론가, 비평가의 선문문, 에세이, 인터뷰, 컬렉션, 시나리오 등 영화에서 소외되고 무시된 텍스트를 재발견하고 조명하는 데 초점을 맞춘 연구 및 출판 기획입니다. 이 프로젝트는 예술과 영화의 내러티브를 재구성하는 데 전념하는 편집자, 예술가, 연구자들로 구성된 공동 작업 그룹이 숨겨진 아카이브에 접근하고 지식을 전파하기 위해 노력하는 과정에서 시작되었습니다. 우리의 컬렉션은 역사적으로 침묵된 이들에게 목소리를 부여하려는 공동의 열망에서 비

모터사에서 설치한 아쿠스모니움.

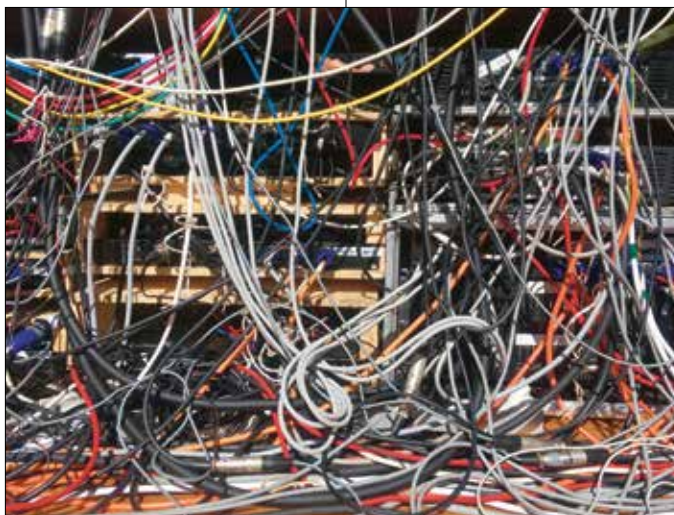


Acousmonium by the Motus Company.

제롬 노에탕제의 공연 모습.



A performance by Jérôme Noetinger, photographed by Christian Gnass.



Could you tell us about the 'Intilak' project, which focuses on reviving overlooked films through publication?

The name 'Intilak' symbolizes both 'departure' and 'emancipation,' capturing our goal to collectively reconsider the writing of cinema history in its full complexity and diversity. Intilak is a

롯했으며, 오랫동안 소외됐던 영화들을 복원하고 홍보하는 노력을 보완하면서, 이 영화들에 관한 중요한 텍스트들을 접근 가능하게 만드는 데에 기여합니다. 이 프로젝트를 위해 탈리타는 알제리의 알제에 있는 에디시옹 모티프스(Editions Motifs), 모로코의 라바트에 있는 아카이브 부아나니(Archives Bouanani)와 파트너십을 맺었습니다. 인틸라크의 첫 번째 출판물은 독립 이후 초기부터 자국의 영화를 비판적으로 분석해 온 알제리, 모로코, 레바논 여성 영화감독과 사상가들의 작품을 주로 다뤘습니다.

올해 첫 번째 책으로 와실라 탐잘리의 『오마르 가틀라토를 기다리며/보호』(En attendant Omar Gatlatto, Sauvegarde)를 출간했습니다. 이 책은 1979년 변호사이자 페미니스트 활동가였던 탐잘리가 시네마테크 알제에서 상영된 영화에 대해 꼼꼼하게 메모한 내용을 정리하기로 결심하면서 시작했습니다. 사라질 뻔했던 이 책의 놀라운 여정은 우리 편집팀의 사명을 보여 주는 것이기도 합니다. 이 책은 좌절과 지연, 즉흥적인 해결책과 트라우마 등 영화 제작에 내재된 성취와 역경 모두를 강조하면서, 사회적 이야기를 서술하는, 고난을 겪었지만 회복력을 지닌 영화를 대표합니다. 1979년에 처음 출간된 『오마르 가틀라토를 기다리며』는 이 상징적인 영화관에서 상영된 초기 알제리 및 튀니지 영화에 대한 탐잘리의 기록, 리뷰, 인터뷰를 모아 엮은 책입니다. 이 책은 메르자크 알루아슈 감독의 1976년 영화 <오마르 가틀라토>가 알제리 영화 및 사회에서 차지하는 중요한 역할에 초점을 맞추고 있습니다. 이번 개정판에는 2022년 탐잘리의 심오한 신작 '보호'(Sauvegarde)가 추가돼 첫 번째 책의 독특한 운명을 탐구하고 1967년부터 1979년까지 세계 영화가 알제리 시네마테크에 집결했던 시기를 되돌아봅니다. 이 내러티브는 또한 탐잘리가 알제리 영화와 함께 국제적인 영화제에 동행한 경험과 현대 알제리 영화 및 신진 영화감독에 대한 그녀의 논평도 담고 있습니다.

탈리타의 '(다시)읽기'(Re-Reading) 프로젝트가 어떻게 비영화 아카이브에 새로운 생명을 부여하고 있는지 궁금합니다. 특히 '렌에서의 만남'과 같은 낭독 공연의 사례가 궁금합니다.

탈리타의 '(다시)읽기' 프로젝트는 단순한 아카이브가 아니라 동시대 연구자와 영화 애호가들에게 중요한 자료가 되는 도서관 같은 역할을 합니다. 이 프로젝트는 영화 운동의 기록, 미학적 선언문, 잡지 등 풍부한 역사적 문서에 대한 액세스를 제공합니다.

와실라 탐잘리가 1979년에 출판했던 『오마르 가틀라토를 기다리며』에 '보호'를 더해서 2022년 『오마르 가틀라토를 기다리며/보호』라는 제목으로 재출간했다.



2022 reissue of Wassyla Tamzali's 1979 seminal work *En attendant Omar Gatlatto*, featuring the new addition "Sauvegarde."

research and publishing initiative focused on rediscovering and highlighting neglected and marginalized texts in cinema - including manifestos, essays, interviews, collections, and screenplays - from avant-garde filmmakers, theorists, and critics. This project emerged from a collaborative group of editors, artists, and researchers dedicated to reshaping narratives in art and cinema, with a commitment to accessing hidden archives and disseminating knowledge. Our collection arose from a collective desire to give a voice to the historically silenced, complementing our efforts to restore and promote long-neglected films by making crucial texts about these cinemas accessible. For this initiative, Talitha has partnered with Editions Motifs in Algiers, Algeria, and Archives Bouanani in Rabat, Morocco.

Our initial publications primarily feature the works of Algerian, Moroccan, and Lebanese women filmmakers and thinkers, who have been critically analyzing their countries' cinema since the early post-independence period.

This year, we published our inaugural book, *En attendant Omar Gatlatto, Sauvegarde* (Waiting for Omar Gatlatto, Backup) by Wassyla Tamzali. This book originated in 1979 when Tamzali, a lawyer and feminist activist, decided to compile her meticulously taken notes from screenings at the Cinémathèque d'Alger. The remarkable journey of this book, which nearly vanished, mirrors the ethos of our editorial mission. It represents a cinema embattled yet resilient, narrating societal tales, highlighting both the achievements and the adversities - discouragements, setbacks, improvisations, and traumas - inherent in their creation. Published initially in 1979, *En attendant Omar Gatlatto* assembles Tamzali's documentation, reviews, and interviews of the earliest Algerian and Tunisian films shown in this iconic cinema. It focuses on the pivotal role of the film *Omar Gatlatto* (1976) by Merzak Allouache in Algerian cinema and society. The reissue is augmented with 'Sauvegarde', a profound new composition by Tamzali in 2022, exploring the unique fate of her first book and reflecting on the period between 1967 and 1979 when global cinema converged at the Cinémathèque d'Alger. This narrative also encompasses Tamzali's experiences accompanying Algerian films to international venues and comments on contemporary Algerian cinema and its emerging filmmakers.

Could you discuss how Talitha's '(Re)Reading' project revives non-film archives, particularly through the 'Rencontres De Rennes' presentation?

Talitha's '(Re)Reading' initiative is more than just an archive; it's akin to a library, serving as a vital resource for contemporary

이 프로젝트의 가장 대표적인 예를 들자면 2002년 '렌에서의 만남(1977, 1978, 1979) 프레젠테이션: 경찰의 영화를 위해'(The Rencontres De Rennes (1977, 1978, 1979): For a Cinema of Contest)라는 주제로 옹스큐라 페스티벌(Festival Obskura)에서 열린 행사가 될 것입니다. 이 행사에서는 비영화 아카이브를 활성화하고 이를 현대 담론에 통합하는 독특한 접근 방식을 선보였습니다.

'(다시)읽기' 프로젝트와 더불어 우리는 연구자들을 위한 기록문서를 모은 공간을 마련했습니다. 이 공간에는 독립 영화, 대안 영화, 실험 영화, 활동가 영화 등 새로운 영화에 특히 중점을 둔 서적, 문서, 영화 리뷰가 보관돼 있습니다. 규모는 크지 않지만 자크 세발리에, 모니크 마르티노에네벨의 소장 자료와 같은 저명한 영화도서관으로부터 기증받은 자료와 모크타르 아이트 오마르에게서 인수한 자료로 구성돼 있습니다. 여기에 현재 진행 중인 연구 프로젝트에서 구입한 자료가 추가됩니다. 현재 목록화하고 있거나, 부분 디지털화 작업 중인 컬렉션에는 『시네액션』(CinémAction), 『진 시네마』(Jeune Cinéma), 『시네마라베』(CinemArabe) 등 유명 잡지가 포함돼 있습니다.

아카이브 작업을 통해 비영화 아카이브를 대중과 공유할 수 있는 혁신적인 방법을 모색하게 됐습니다. 대표적인 예로 1977년부터 1979년까지 렌에서 개최된 게릴라 영화 모임(Rencontres du cinéma militant)에 관련한 작업을 들 수 있습니다. 기 에네벨, 로베르 프로, 르네 보티에가 주최한 이 모임은 1968년 혁명 이후 새롭게 등장한 저항 영화의 경향, 특히 대안적이고 전투적인 영화에 대해 논의하는 플랫폼이었습니다. 옹스큐라 컨템포러리 실버 영화제(OBSKURA Contemporary Silver Film Festival)에서는 이러한 역사적 논의를 재조명하고 1970년대 전투적 영화에 대한 우리의 방법과 관심을 공유할 수 있는 기회가 주어졌습니다. 이 행사는 희귀하고 취약한 영화적 형태를 강조하는 옹스큐라의 사명과 완벽하게 부합했습니다.

기욤 로네, 위아메 하다드와 제가 함께 진행한 낭독 공연에서 우리는 아카이브 연구를 바탕으로 가능한 장면들을 재현했습니다. 지가 베르토프 유산의 소유권, 게릴라 영화에서 슈퍼 8의 역할과 같은 다양한 주제를 다뤘습니다. 우리는 이 만남을 기록한 보고서, 선언문, 목록을 공유하여 종종 간과되는 정치 영화의 풍부한 측면을 강조했습니다. 이 공연은 인종차별적 경찰



researchers and enthusiasts. It provides access to a wealth of historical documents, including records of film movements, aesthetic manifestos, and magazines. A standout example of our work was the presentation 'The Rencontres De Rennes (1977, 1978, 1979): For a Cinema of Contest' at the 2022 Festival Obskura. This event showcased our unique approach to revitalizing non-film archives and integrating them into contemporary discourse.

In addition to the '(Re)Reading' project, we have established a documentation area specifically for researchers. This space houses books, documents, and film reviews with a particular emphasis on new cinema, including post-independence, alternative, experimental, and activist cinema. Our resources, albeit modest, comprise donations from esteemed film libraries like those of Jacques Chevallier and Monique Martineau Hennebelle, as well as acquisitions from Mokhtar Ait Omar. These are supplemented by purchases made during our ongoing research projects. Our collection, currently under inventory and partial digitization, features notable magazines such as *CinémAction*, *Jeune Cinéma*, and *CinemArabe*.

Our archival work has led us to explore innovative ways of sharing these non-film archives with the public. A prime example is our work on the Rencontres du cinéma militant, held in Rennes from 1977 to 1979. These meetings, organized by Guy Hennebelle, Robert Prot, and René Vautier, were a platform to discuss the emerging trends in disruptive cinema following the 1968 revolts, particularly focusing on alternative and militant cinema. At the Obskura Contemporary Silver Film Festival, we were given carte blanche to revisit these historical discussions and share our methods and interests in the militant cinemas of the 1970s. This event was a perfect alignment with Obskura's mission to highlight rare and fragile cinematic forms.

In our performance reading led by Guillaume Launay, Wiame Haddad, and myself, we re-enacted potential scenes based on our archival research, covering a range of topics like the ownership of Dziga Vertov's legacy and the role of Super 8 in militant cinema. We shared reports, manifestos, and lists documenting this encounter, highlighting the rich, yet often overlooked, facets of political cinema. This performance was complemented by the screening of *Zone Immigrée* by Collectif Mohamed (1980), a film depicting the forceful narrative of a neighborhood's struggle, resonating with current issues in France like racist police crimes and the rise of extreme right ideologies. The film, a rare document of its time, has gained recent attention thanks to curators like Olivier Marboeuf and An-

범죄와 극우 이데올로기의 부상 등 프랑스의 현안과 맞닿아 있는 한 이웃의 투쟁을 힘 있게 그려 낸 콜렉티프 모하메드(Collectif Mohamed)의 〈이민자 구역〉(Zone Immigrée, 1980)을 상영하는 것으로 마무리했습니다. 이 시기를 다룬 보기 드문 다큐멘터리인 이 영화는 올리비에 마르비프와 아나벨 아벤투린과 같은 큐레이터 덕분에 최근 주목을 받고 있으며, 우리는 이렇게 강력하고 소외된 이야기들을 전면에 내세우는 데 전념하고 있습니다.

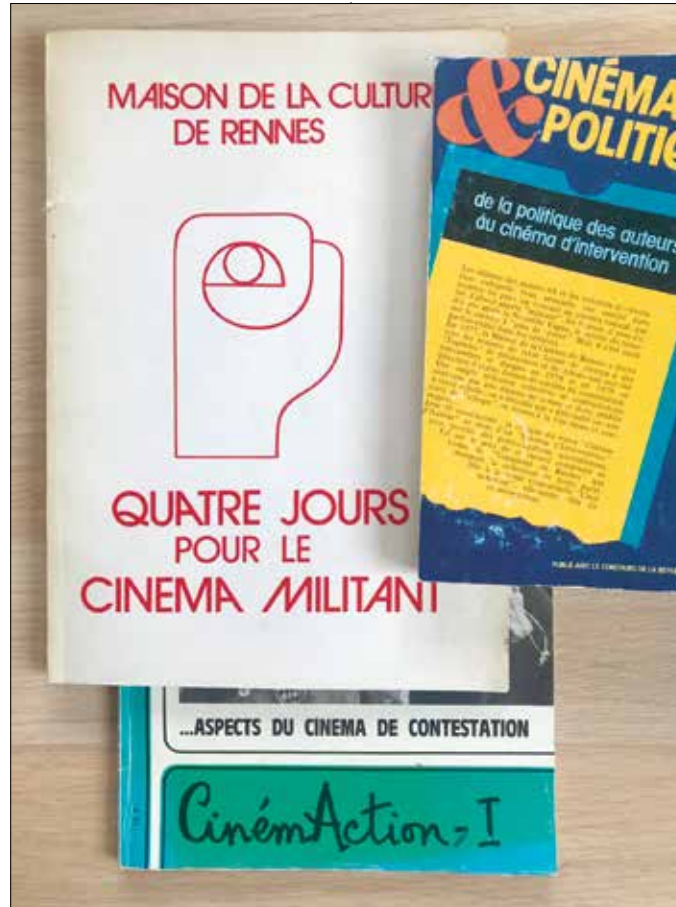
마지막으로, 지금까지 언급한 탈리타의 복원 작업과 프로그램 외에, 아카이브 프리즘 독자들에게 들려주고 싶은 다른 프로젝트가 있다면 들려주시요.

프로그래밍은 연구를 확장하고 파트너와 협력해 다양한 언어로 자막을 추가하는 등 좀처럼 볼 수 없었던 영화를 선보일 수 있는 기회를 제공합니다. 하지만 그보다 더 중요한 것은 시청자와 직접 소통할 수 있는 기회라는 점입니다.

최근에는 브르타뉴의 영화감독 르네 보티에의 단편 영화 모음인 '영화와 상처: 미완성, 돌진, 여백, 검열과 파괴'(Pellicules et cicatrices: inachevés, rushes, marges, censures et destructions)를 큐레이팅하기도 했습니다. 그러나 우리는 영화, 아카이브, 작품의 비하인드 스토리를 이야기하고 연구 단계를 대중에게 공개적으로 공유할 때 진정 기쁨을 느낍니다.

이러한 맥락에서 우리는 영화 콘퍼런스와 낭독 공연을 기획합니다. 예를 들어, 기니비사우 독립 투쟁 중에 촬영된 마리오 마레의 잊힌 해방 영화 〈우리의 땅〉(Nossa Terra)에 대한 연구와 디지털화를 바탕으로 16mm 필름, 문서, 사진, 사운드 아카이브 및 비디오를 활용한 퍼포먼스 조사를 준비했습니다. 의도적으로 파편화된 12개의 내러티브를 통해 무정부주의자이자 공산주의 운동가, 라디오 운영자, 저항 운동가, 극지 탐험가, 게릴라 영화 제작자, 정신분석가였던 마리오 마레의 삶을 살펴봅니다. 그는 20세기를 가로지르며 다양한 운동에 참여했습니다. 그의 말, 목소리, 영상, 글, 상처, 장소, 그리고 우리가 수집한 흔적들을 통해 그가 추구했던 꿈을 다시 생각하고 되살리고자 합니다. '원래 건설업자였던' 마레는 카메라와의 단절을 경험한 후 세상을 있는 그대로 보여 주는 데 그치지 않고 '빠르게 변화'시키고자 했습니다.

아부다와 보나미의 〈이상한 나라의 알리〉를 복원하는 과정에서 보았던 코르퀴스에서 착안한 '야 프랑카, 야 프랑카'(YA



라비아 테기아의 1980년도 작품 〈야 프랑카, 야 프랑카〉의 스틸.



A still from Rabia Teguia's 1980 film *Ya Franca, Ya Franca*.

nabelle Aventurin, reflecting our commitment to bringing these powerful, marginalized stories to the forefront.

Lastly, after learning about how Talitha's restoration and programming efforts combine, are there any other projects you'd like to introduce to our readers?

Programming presents us with the chance to expand our research and collaborate with partners to showcase films that have rarely been seen, often by adding subtitles in various languages. But more importantly, it's a moment for direct interaction with our audience.

Recently, we curated a collection of short films by Breton filmmaker René Vautier, titled 'Pellicules et cicatrices: inachevés, rushes, marges, censures et destructions' (Films and Scars: Unfinished, Rushes, Margins, Censorship and Destruction). However, what we truly relish is narrating the stories behind the films, archives, and works we present to the public, openly sharing the research phases.

In this vein, we create film-conferences and performance readings. For instance, drawing from our research and digitization of Mario Marret's long-forgotten liberation film *Nossa Terra* (Our Land)—shot during the independence struggles in Guinea-Bissau—we arranged a performance investigation using 16mm films, documents, photographs, sound archives, and videos. Through 12 fragments of a deliberately fragmentary narrative, we explore the life of Mario Marret: an anarchist, then communist activist, radio operator, resistance fighter, polar explorer, militant filmmaker, and psychoanalyst. He traversed the 20th century, engaging with its various movements. Through his words, voice, films, writings, wounds, places, and the traces we've collected, we aim to rethink and rekindle the dreams he pursued. Marret, 'originally a construction guy,' who experienced a disconnect with the camera, didn't just want to show the world as it is but sought to 'change it, and fast.'

Some of our programs stem from extensive research and restoration processes, like the 'YA FRANCA, YA FRANCA' program, conceived from the corpus viewed during research into the restoration of Abouda and Bonnamy's *Ali au pays des Merveilles*. At Berlin's unique Sinema Transtopia cinema, we showcased films by Med Hondo, Nora Seni, Djouhra Abouda, Alain Bonnamy, Rabia Teguia, Anne-Marie Lallement, Naceur Ktari, Julius Amédée Laou, Sarah Maldoror, Sidney Sokhona, and the Collectif Mohamed. This program, featuring a liberating monologue, anti-colonial tale, cry of rage, political cine-poem, accusatory collage, sociological portrait, feminist manifesto, guerrilla choral film, and anti-racist comedy, offered a journey

FRANCA, YA FRANCA) 프로그램과 같이 광범위한 연구와 복원 과정을 통해 탄생한 프로그램도 있습니다. 베를린의 독특한 영화관이었던 시네마 트란스토피아에서 메드 혼도, 노라 세니, 주라 아부다, 알랭 보나미, 라비아 테기아, 안마리 랄망, 나세르 크타리, 질리위스아메데 라우, 사라 말도로르, 시드니 소코나, 콜렉티프 모하메드의 영화를 선보였습니다. 해방적 독백, 반식민지 이야기, 분노의 외침, 정치적 시네포엠, 고발적 콜라주, 사회학적 초상화, 페미니스트 선언문, 게릴라 합창 영화, 반인종주의 코미디 등으로 구성된 이 프로그램은 1970년대 후반부터 1980년대 중반까지 식민지 이후 인종차별 범죄와 '우리 안의 식민주의'(colonialism at home)에 맞서 싸우는 프랑스의 정치적·사회적 긴장을 살펴볼 수 있는 여정을 제공했습니다. 우리는 이동, 투쟁, 소란, 우회, 교활함, 그리고 해적 행위의 힘을 주장하는 영화 제작자들을 모았으며, 이를 통해 지배적인 담론에 도전했습니다.

마리오 마레 감독의 1966년도 작품
〈우리의 땅〉의 스틸.



A still from Mario Marret's 1966 film
Nossa Terra.

through the political and social tensions in France from the late 1970s to the mid-1980s, marked by post-colonial racist crimes and the fight against 'colonialism at home'. We gathered filmmakers who assert the power of displacement, struggle, tumult, detour, cunning, and piracy, challenging the dominant discourse.

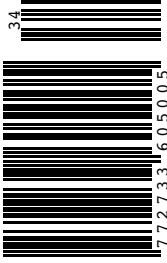
탈리타

탈리타(talitha3.com)는 영화사에서 소외된 영화 작품의 재순환과 새로운 영화사 정립을 목표로 설립된 대안 아카이브다. 수집, 복원 프로젝트 외에도 연구, 프로그램과 큐레이팅에 몰두하며, 탈식민적·탈중심적 영화사를 재구축하고 그 과정을 대중에게 공유하며 진작시키는 노력을 하고 있다. 탈리타는 특히 특정 국가의 경계를 넘어 지역 연결적인 작품들, 초국가적 프로젝트에 큰 관심을 가지고 있으며, 비영화적 영화 자료들에 대한 연구와 퍼포먼스, 전시도 활발하게 기획·상연하고 있다.

Talitha

Talitha (talitha3.com) is an alternative archive dedicated to the (re)circulation of marginalized cinematic works and alternative film historiographies. Talitha researches, programs, curates, preserves and restores films in order to reconstruct a postcolonial and decentralized film history and to share and promote such processes and works with and to the public. Talitha is particularly interested in transnational and cross-cultural projects beyond the borders of specific countries and actively organizes research, performances and exhibitions of non-cinematic film materials.





9 772733 605005
ISSN 2733-6050

Talitha

TALITHA-CINIMA 3

LES RÊVES N'ONT PAS DE
TITRE

LE CINÉMA, UNE ARME
: ciné-luttes, ciné-
mouvements et ciné-
géographies

YA FRANCA, YA FRANCA

Asian Film Archive

Reciprocal 2023:

Asian Film Archive X

Eye Filmmuseum: In

Reciprocity

Reciprocal 2023: Asian

Film Archive (AFA) x Eye

Filmmuseum

Releases: Sweet Dreams
(2023)

Restored: Suzhou River
州河 (2000)

Restored: Nomad 烈火青春
(1982) (Director's Cut)

Restored: Millennium
Mambo 千禧曼波 (2001)

Restored: Rebels of the
Neon God (1992)

Retrospective: Seijun
Suzuki

In Conversation: Josh
Siegel

In Conversation: Mike De
Leon & Josh Siegel

Retrospective: Mike De
Leon

Y2K DreamZ

Coming of Rage: Asian

Youth & Politics on

Screen

6 Films By Abbas

Kiarostami

A Pair of Sri Lankan

Classics

Harvard Film Archive

Cinema before 1300 by
Jerome Hilier

From the Harvard Film
Archive collection ...

The oath of the sword

Out of the ashes – The
US-ROK Alliance's South
Korean Cinema

Under the umbrella of
The Visionary
Kanai Katsu

Songs of love and loss.

Elvira Notari's Cinematic
Realism

Filmmaker, Guest
Zelimir Zilnik's Expatri-
ates

Adachi Masao
Garish Neo-Japanese
in Film

I heard it through the
grapevine with James
Baldwin

Renque Lauquen by Laura
Bitarellia

Isica de Cárdena. The
Cinema of Ritche Azevedo
comes

people and their virtue.
Two films by Wang Bing

Chile año cero / Chile
Year Zero

Those that, at a dis-
tance, resemble another

The Shochiku Centennial
Collection

필름 아카이브
Any film can be a
night Movie Marathon

Ozu 120: The Complete Ozu
Yasujiro

Late Kiarostami

Arsenal - Institute for Film and Video Art

Schwarz-weiß-Fotografie
von Jonas Mekas, der in
New York an der Stra-
ßencke steht, in den
Handen einführt ü-
Deren.

Unknown Pleasures

Magical History Tour:
Meet Me at the Fair

Jonas Mekas. Ro-
Cinemas and Phil-
tics

Garish Neo-Japanese
in Film

Buchpräsentation: The
Cinema von Dennis L

Großes Kino, kleines Kino

#58: Malen, krac-
schmirgeln – Film ohne
Kamera

Robert Sinnerbrink
In Erinnerung an Rolf
Schenk

70 mm: THE GODFATHER PART
III

Filmspotting: Erkundungen
im Filmarchiv der Deut-
schen Kinemathek

Berliner Künstlerprogramm
투데이 Vol.3

EKSTASE DES BILDSCHNIT-
ZERS STEINER: Ein Ski-
springer mit roter Mütze,
hinter ihm blauer Himmel
und die grünen Blätter

Filmstill: IO LA CO-
NECEVO BEN
Eine jüde
nachdenklich
haben. Illte

Berliner Künst-
programm des DAAD
präsentiert: Jüde

Retrospektive: Ant-
Pietrangeli

Ad Astra – Filmische Rei-
sen ins All

Magical His-
tory Tour
Come togeth-
In Rücksprie

Condition R-
ort

Tilla Durieux. Eine Jahr-
hundertzeugin und ihre
Rollen

Filmstill aus LA NOIRE DE
Margaret Ra-
Das Berliner
programm des
DAAD

Gustavo Vi-
nagre
Filmstill aus
MAHERE:
Schwarz-weiß-Bild von
zwei Menschen, die sich
gegenüberstehen, aufge-
nommen aus einer extremen

Untersicht. Über ihnen
sind Baumkronen zu sehen.

Film Restored 2023

Das Harun Farocki Insti-
tut präsentiert: Domietta
Torlasco

Archival Assembly #2

Frühsummerfest: Narrative
Haken schlagen mit Ber-
linale Forum und Forum
Expanded

Formen des Realen – Filme
von Claire Simon

Großes Kino, kleines Kino
Künstlerinnenprogramm



Korean Film Archive

한국영사지원