



Entre la migración forzosa y la transición poscinematográfica. Cine, museo y arqueología de los medios¹

Fernando Ramos-Arenas²

Recibido: 30 de noviembre de 2022/ Aceptado: 6 de mayo de 2023

Resumen. Partiendo de la habitual presencia de la tecnología y dispositivos cinematográficos en la obra de muchos artistas contemporáneos, el presente texto analiza la forma en la que la historia del cine ha sido exhibida en el museo y en la sala de exposiciones en las últimas décadas. Se plantea que el interés en la materialidad no solo ofrece soluciones a los habituales problemas relacionados con los distintos tipos de experiencia y temporalidad asociados al espacio cinematográfico y museístico, sino que también puede ser visto como aplicación de algunos de los presupuestos epistemológicos de la *arqueología de los medios*. El texto explorará las características de esta mirada *arqueológica* contrastándola con formas expositivas más habituales en los tradicionales museos del cine. Para ilustrar los argumentos se ofrecerán casos de galerías y exposiciones históricas y contemporáneas antes de que en la parte final se analice en más profundidad cómo la obra del cineasta español José Val del Omar es mostrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tras la reciente reorganización de la colección permanente a finales de 2021.

Palabras clave: cine en el museo; arqueología de los medios; historia; archivo cinematográfico; José Val del Omar

[en] Between forced migration and postcinematographic transition. Cinema, museum, and *media archaeology*

Abstract. Considering the usual presence of the technology and the dispositive of cinema in the works of some contemporary artists, this text analyses the way cinema history has been exposed in museums and the exhibition halls in recent decades. The interest in materiality is interpreted not only as a solution to the usual problems related to the different types of experience and temporality in the spaces of the cinema and the museum, but also as the application of some of the epistemological presuppositions related to the *media archaeology*. The text explores the characteristics of this *archaeological gaze* contrasting it with more traditional exhibition forms in film museums. To illustrate its arguments, the text will first mention some cases of art galleries and historical and contemporary exhibitions before discussing, in its final part, the way the work of the Spanish filmmaker José Val del Omar is exhibited in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía after the recent reorganization of the permanent collection in late 2021.

Keywords: cinema in the museum; media archaeology; history; cinematographic archive; José Val del Omar

¹ Proyecto financiado por la Cátedra Jean Monnet Modern Times European Audiovisual Heritage in times of Transformation. PROJECT NUMBER – 621102-EPP-1-2020-1-ES-EPPJMO-CHAIR

² Universidad Complutense de Madrid
E-Mail: ferramos@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3914-0484>

Sumario: 1. Introducción, 2. “Cine en su forma más pura”, 3. Mirada arqueológica, filmotecas y museos del cine, 4. El caso Val del Omar, 5. Conclusiones. Referencias

Cómo citar: Ramos, F. (2023). Entre la migración forzosa y la transición poscinematográfica. Cine, museo y arqueología de los medios. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 843-857. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.84943>

1. Introducción

De entre las transformaciones del arte contemporáneo de las últimas décadas pocas han sido tan inesperadas como la exitosa migración del cine al museo y a las galerías. Más allá de los puntuales contactos desde la vanguardia, el *arte de masas* del siglo XX se había mantenido durante sus cien primeros años de vida a prudencial distancia de la institución museística. Todo esto empezó a variar en torno al cambio de milenio, si bien la incorporación de medios audiovisuales a la práctica artística contemporánea y sus conexiones con el cine experimental de los años sesenta y setenta ya habían preparado el camino para la paulatina apertura del museo al cine. El consiguiente interés de los museos y galerías de arte por películas y cineastas ya consagrados, el crecimiento del cine de exposición, así como la asimilación de la historia e imaginario cinematográfico en el trabajo de artistas actuales venían pues a mostrar de forma cada vez más convincente que las fronteras que separaban los dos mundos eran mucho más porosas de lo tradicionalmente asumido.

Dentro de esta variedad de propuestas un fenómeno llama especialmente la atención. Artistas como Tacita Dean, Anthony McCall o Rosa Barba han resuelto la difícil traslación del cine al museo recurriendo a los aspectos más materiales del dispositivo cinematográfico; a través de sus obras, cámaras y proyectores, rollos de películas, ruidos, haces lumínicos o la propia disposición arquitectónica de la sala migran a la galería. Lo hacen los fotogramas ampliados en las obras de Dean, los conos de luz en las instalaciones de Anthony McCall o los grandes proyectores en las exposiciones de Barba; también encontramos ejemplos en el trabajo de Sandra Gibson y Luis Recoder, Rodney Graham, James Coleman, Marcel Broodthaers o Ibon Aranberri.³ Este fenómeno ha ganado presencia en los últimos años, fundiendo para ello genealogías que a menudo lo conectan con el cine y videoarte de la segunda vanguardia, el arte conceptual y el arte minimalista.

Más allá de su relevancia para la creación artística contemporánea, la presencia de estas obras en las salas de exposiciones plantea también importantes cuestiones sobre la forma en la que la *historia del cine* es incorporada a estos nuevos espacios. Será precisamente en este fenómeno donde el texto ponga su foco analítico; en la forma, pues, en la que el interés en la maquinaria cinematográfica, en objetos relacionados con la técnica y el dispositivo del cine pueden ayudar a reformular la complicada relación del ‘cubo blanco’ museístico y la ‘sala oscura’ cinematográfica, una relación tradicionalmente lastrada por las diferentes temporalidades de los dos tipos de experiencia, la difícil traslación de los hábitos de los espectadores de unos a otros espacios o la complicada labor del museo como lugar de legitimación cultural ante la

³ Jacobs (2011) y Elsaesser (2018) ya se han acercado a este fenómeno y proporcionan más ejemplos.

“relativa ‘extrañeza’ de las obras que proyectan, presencias ocasionales provenientes de un mundo paralelo.” (Camporesi, 2019, 231)

Recurrir a maquinaria como cámaras, proyectores y demás aparatos puede entenderse aquí como parte del tradicional subterfugio para resolver, a través de objetos, la difícil incorporación de la historia del cine a la sala de exposiciones, fenómeno observado ya en los así llamados ‘museos del cine’ desde mediados del siglo XX o bien dentro de instituciones museísticas de carácter más general. Pero la habitual presencia de la maquinaria obsoleta en las últimas décadas presenta además una serie de características que la ponen en relación con otro tipo de prácticas y discursos más recientes. En este tipo de obras y en su interés por la materialidad encontramos ejemplos de la forma en la que, partiendo de una aproximación materialista que tanto debe a los trabajos de Michel Foucault, Walter Benjamin y Friedrich Kittler, la *arqueología de los medios* viene releyendo la relación del cine con su pasado desde finales de los años noventa.⁴ En línea con los planteamientos de estos autores, la presencia de maquinarias y dispositivos obsoletos en las salas de exposiciones funcionarían como símbolos de un interés en el pasado canalizado a través de los quiebres epistémicos, el cuestionamiento de la idea del progreso lineal y la redefinición del archivo. Sobre todo este último aspecto hace que estas cuestiones, planteadas aquí desde la historia y teoría del cine, presenten además fructíferas intersecciones de los debates más vivos de la museología contemporánea que las siguientes páginas se encargarán de explorar.

Para entender de qué manera esta aproximación gana relevancia en los espacios expositivos, el texto situará primeramente esta problemática dentro de la apertura del museo al cine desde finales del siglo XX, apertura que, como se apuntaba anteriormente, no tiene solo una declinación histórica. Se explorará a continuación cómo la presencia de la maquinaria y dispositivos cinematográficos en el museo puede ser leída como reflejo de una mirada *arqueológica* y se perfilarán sus características contrastándolas con formas expositivas más habituales empleadas en los tradicionales museos del cine. Para ilustrar los argumentos, se comentarán casos de galerías y exposiciones antes de que el texto se centre, en su parte final, en la forma en que la obra del cineasta español José Val del Omar está mostrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), especialmente tras la reciente reorganización de la colección permanente a finales de 2021.

2. “Cine en su forma más pura”

Film, película de 35 mm realizada por Tacita Dean para la Tate Modern en 2011, conseguía cubrir la pared de la Turbine Hall con la ayuda de una cámara de cine convenientemente inclinada 90 grados y dotada una lente de cinemascope. Los fotogramas, visibles en su más concreta materialidad, se ampliaban y proyectaban ocupando varios metros cuadrados. Pero esta no era simplemente una recreación de la estética del medio. Para producir los efectos visuales, Dean había utilizado técnicas que remitían a procesos analógicos de modificación de la película, tanto en cámara

⁴ A modo de texto introductorio se recomienda el trabajo de Simone Natale (2012), que reseña tres de las principales obras dentro de la arqueología de los medios y el más reciente de Huhtamo y Galili (2020). En lo referente a su aplicación en la historia del cine destaca *Film History and Media Archaeology* de Elsaesser (2016).

como en postproducción, incluida la doble exposición y la pintura mate. La artista manipulaba el material para subrayar la experiencia de enfrentarse a una película producida mecánicamente y celebratoriamente cinematográfica: ante la ‘desmaterialización’ digital cada vez más presente en la actividad museística se imponía la recuperación de los materiales. La historia del cine, de su tecnología y maquinaria, se filtraba además en la exposición en otro nivel de gran importancia simbólica: la película utilizada por Dean fue una de las últimas en producirse en la fábrica Kodak antes de su cierre a finales de 2010.

“Fresca y apasionante, encantador y extrañamente pasada de moda”; así definía el crítico de *The Guardian* Adrian Searle (2010, todas las traducciones son del autor) la obra de Dean. Desde uno de los templos del arte contemporáneo la artista planteaba pues una defensa del cine en base a una materialidad que se hacía cada vez más rara en las salas, sumergidas por entonces en la rápida transformación digital. En el comunicado de prensa que acompañó la presentación, Dean subrayaba además, en un tono provocativamente esencialista, cómo su obra aspiraba “a mostrar el cine como el cine puede ser – cine en su forma más pura”⁵; *Film* se presentaba desde un compromiso cinematográfico y una férrea (y ya casi anacrónica) defensa del medio.

No dejaba de ser sorprendente escuchar esta militancia cinematográfica desde la sala de exposiciones, pues lo cierto es que la relación entre cine y museo había estado durante décadas marcada por profundas reticencias que habían empezado a diluirse solo al final del siglo XX. A través del trabajo de cineastas, video artistas, comisarios e instituciones el cine pasó por entonces a descubrir en esta relación nuevos espacios para llegar a nuevos públicos con propuestas muy diferentes a las que hasta entonces habían marcado su historia. La transformación era tal que cuando Thomas Elsaesser se refería un par de años después a aquellos “guardianes del cine como memoria cultural situados en museos y galerías” (2018, s. p.) lo estaba haciendo en base a la obra de artistas como Dean que habían empezado a mostrar cómo, lejos de las tradicionales reticencias, la cinefilia del siglo XXI tenía en la sala de exposiciones uno de sus centros.

La gran apertura del museo al arte popular del siglo XX se hacía además especialmente visible cuando este comenzaba su *transición* a una época poscinematográfica, definida en gran medida por la deslocalización de la experiencia, la multiplicidad de dispositivos de consumo y la necesidad de entender su papel dentro una red más amplia de medios y discursos audiovisuales.⁶ El cine buscaba así una legitimación cultural cada vez más difícil de defender desde la sala, al tiempo que museos y galerías comprendían los beneficios de atraer a un público criado en el audiovisual contemporáneo y cada vez más alejado del discurso y referentes que durante décadas se habían constituido en espina dorsal del debate cinematográfico. Con el advenimiento de la ‘era de la imagen’ y la extensión de la tecnología digital en torno al cambio de

⁵ Véase las declaraciones de Dean y la descripción de la obra proporcionada por la propia galería en el resumen de la página web: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-film-t14273>

⁶ Se resaltan aquí las seminales aproximaciones de Raymond Bellour (2002, 2008 y 2018), celebratorias en general de esta entrada del cine en el museo. Bellour (2008) planteaba con cierto gusto por la provocación que, considerando sus diversos padres y orígenes, las instalaciones suponían de hecho un formato ‘natural’ para el cine. Sobre la era poscinematográfica véase el reciente volumen de Chateau y Moure (2020), especialmente su comprensión del prefijo “post” no como superación sino más bien como indicador de un periodo de transición en las formas culturales dominantes, postura que comparte este texto.

siglo, se volvía cada vez más común el lamento por la muerte del cine —o al menos por una cinefilia asociada a las formas de consumo, valores y referentes más clásicos—. Fue precisamente en 1996 cuando Susan Sontag publicaba su famoso ensayo *The Decay of Cinema*, que sintetizaba muchos de estos miedos. En la terminología escatológica habitual de aquellos años se imponía el lamento nostálgico: ante esta ‘muerte’ del cine, el *museo* se convertía para algunos de sus creyentes en *mausoleo* desde el que preparar su resurrección (Jacobs, 2011, 153).

La apertura al museo fue en ocasiones fuertemente cuestionada:⁷ mientras que algunos críticos y teóricos la celebraban como una necesaria reconfiguración del medio, los cinéfilos más clásicos lamentaban lo que veían como otra prueba del paulatino alejamiento del cine de su espacio natural —la sala—, otra muestra pues de una nueva época poscinematográfica cada vez más desviada de una supuesta ‘esencia’ del medio, que muchos de ellos identificaban además con sus propias experiencias formativas. Afirmaban de hecho que precisamente lo peor que le podía pasar al cine es que sus realizadores aspirasen a producir “obras de arte” con destino a la sala de exposiciones. Para el que fue director de la Filmoteca Española Miguel Marías, la llegada al museo era más bien una derrota, un exilio forzado para el cine artísticamente más ambicioso pero incapaz de encontrar su público en sus propios espacios; la constatación pues de su pérdida de relevancia social.⁸

Al otro lado de la trinchera, las exposiciones abiertas al cine eran en general bienvenidas desde museos y galerías, que entendían los beneficios de incorporar a sus actividades a los cineastas más reconocidos. Destacan por su carácter pionero *Hitchcock et l'Art: Coïncidences fatales* de 2000/01 en Montreal y en el Centre Pompidou de París⁹ o, en el mismo museo parisino, la exposición de Jean-Luc Godard en 2006: *Voyage(s) en Utopie: À la recherche d'un théorème perdu*, en la que se unían en (problemática) colaboración los dos epítomes del cine de la modernidad y del museo de arte contemporáneo (Fairfax, 2015). Se expusieron pues por entonces los grandes autores ya consagrados (además de Hitchcock, Stanley Kubrick fue uno de los pioneros), al tiempo que se invitaba a los grandes nombres aún activos como Godard, Agnes Vardá o Víctor Erice y Abbas Kiarostami a adaptar su creación a las salas. Los museos estaban pues también ejerciendo de importante voz en la reconfiguración de la historia del medio: protagonizar una exposición era ahora una nueva forma de reafirmar el lugar de determinados artistas en el canon, cuestionar este relato y abrirlo, con dificultades, a otra serie de tradiciones y referentes. En el caso

⁷ En los últimos años han surgido una gran cantidad de publicaciones dedicadas a analizar este fenómeno desde diversas perspectivas. Es no obstante significativo apuntar que cuando en el caso español las revistas especializadas cinematográficas empiezan a dedicarse de forma más o menos sistemática a este tema (al inicio de la segunda década del siglo XXI), lo hagan en general desde una apreciación crítica cuando no directamente de luto. Lo vemos por ejemplo en el número especial dedicado por *Secuencias* (32) en 2010, editado por Antonio Weinrichter; en el dossier “El cine en el museo” que publica *L'Atalante* (13), en 2012; también en *Archivos de la Filmoteca* (69), igualmente en 2012, en cuyo texto introductorio Rafael R. Tranche escribe “No sorprenderemos al lector al afirmar que el cine se encuentra ante una de sus más agudas y profundas crisis, que probablemente desemboque en su muerte” (2012, 75).

⁸ Marías encontraba preocupante el reconocimiento tardío del cine como “gran arte” precisamente en un texto dedicado al trabajo del cineasta Víctor Erice y a sus colaboraciones con las salas de exposiciones. Véase sobre este caso Ramos Arenas (2021).

⁹ Esta muestra es además especialmente significativa por su objeto: pocos directores han gozado de más atención que Alfred Hitchcock en este paso del cine al museo. Steven Jacobs (2011, 155) lista casi cuarenta nombres de artistas que se han acercado a su figura en las últimas décadas.

español, destaca la labor que por entonces empezaba a realizar el MNCARS en la popularización y consagración artística de José Val del Omar, fenómeno al que este texto volverá más adelante.

Que las fronteras entre cine y museo eran cada vez más fluidas lo mostraban también un importante grupo de artistas visuales que paulatinamente extendían su campo de acción a la creación cinematográfica y entre los que se hallan Bill Viola, Isaac Julien, Pipilotti Rist, Fischli & Weiss, Omer Fast, Tracy Emin o la propia Tacita Dean. También Sam Taylor-Wood y Steve McQueen, nombres ya asentados en el cine más comercial. En medio de estas ricas migraciones se hallaba también el trabajo de una serie de cineastas cuyas exploraciones estéticas los habían llevado cada vez más a un espacio tradicionalmente ocupado por los artistas visuales: Harun Farocki, Jon Jost, Chris Marker, Christoph Schlingensiefel, Alexander Sokurov y Hans-Jürgen Syberberg, todos ellos en la *Documenta X* en 1997, o también Chantal Akerman, Fiona Tan, Shirin Neshat, Ulrike Ottinger, Isaki Lacuesta.¹⁰ Museos y galerías se habían convertido pues en lugares desde los que pensar una vanguardia cinematográfica, e incluso un cine ‘de arte y ensayo’ (Atom Egoyan, Albert Serra, Apichatpong Weerasethakul), que, con cada vez más difícil anclaje en las salas, había encontrado en las exposiciones su nuevo hábitat.

3. Mirada arqueológica, filmotecas y museos del cine

En este contexto se sitúa aquel grupo de artistas contemporáneos con los que abrimos este texto, interesados en reflejar en su producción los aspectos más materiales del cine: tecnologías olvidadas, experimentos fracasados, maquinaria orillada... Thomas Elsaesser defendía como en estas obras la obsolescencia había pasado a significar, más allá de su aspecto meramente descriptivo o crítico (véase por ejemplo el debate sobre la ‘obsolescencia programada’), algo así como una resistencia heroica a la aceleración imparable de la tecnología audiovisual actual “y en el proceso se ha convertido en la insignia de honor de aquello que ya no es útil” (2018, s. p.).

“Precisamente cuando algo sobrevive su utilidad puede ser actual y urgente, porque solo entonces aparece en su plenitud y verdad”, afirmaba Giorgio Agamben en una entrevista de 2015 para el semanario alemán *Die Zeit* (recogida en Elsaesser, 2016, 67), situándose así en una línea de pensamiento que conectaba con Nietzsche o Jean-Luc Nancy y que retomaban ahora los principales representantes de la *arqueología de los medios* a la hora de acercarse al lugar del cine en la contemporaneidad. Al *haz* de la extensión masiva de la tecnología digital se oponía el *envés* del interés en la vieja técnica, donde la obsolescencia hacía “una elocuente súplica por una filosofía orientada a objetos y a un nuevo materialismo de singularidad y autosuficiencia” (Elsaesser, 2018, s. p.). Siendo un término tan ligado al capitalismo y a la tecnología, la obsolescencia ofrecía además, de acuerdo con el mismo autor, una ambivalente lectura ideológica: planteaba una resistencia desde dentro (del sistema) de especial interés dentro del contexto del mundo del arte y de los creadores audiovisuales, pues venía a sugerir implícitamente que no puede haber arte fuera del capitalismo y la tecnología y que el capitalismo es la mayor fuerza disruptiva en el mundo contemporáneo y al mismo tiempo su límite.

¹⁰ Fairfax, 2015, 37-38. Véase también Elsaesser, 2018.

Desde esta perspectiva, las cámaras oscuras, proyectores, bobinas o rollos de películas en las obras de Dean, Sandra Gibson y Luis Recoder o Rodney Graham se desentendían de su función de ordenación del pasado. No servían para mostrar el progreso, una relación (mono)causal, un relato objetivado de hechos y evidencias como en las tradicionales exposiciones sobre cine. No servían, pues, para mostrar la *historia* del medio en la que la maquinaria funciona como prueba y documento, como adoquín en ese camino triunfal que ha llevado hasta el presente. Por contraste, la maquinaria obsoleta funcionaba en estas obras de forma *arqueológica*: con ella se subrayaba la insatisfacción con las narrativas lineales apoyadas en la idea de progreso, se ponía el foco en la discontinuidad y la fragmentación como principios rectores, al tiempo que emergían otras formas de brindar al presente acceso a un pasado (entre muchos, actuales o posibles) presente en sus ruinas (Elasesser, 2011, 21).

El cine evocaba así obra (la película concreta) y experiencia (el visionado en sala) pero entraba en la sala de exposiciones apoyado en aquellos artefactos relegados durante años al almacén, ensanchando el relato de una historia que se construía ahora desde la integración de elementos técnicos, industriales, culturales, estéticos; interesada en los caminos tomados, pero también en aquellos desechados o bloqueados. El acercamiento materialista a la historia del cine funcionaba para explorar de forma más fluida la relación con el pasado a través del *archivo*, concepto con el que desde la creación y museística contemporánea se estaban abordando por entonces estos mismos temas (Guasch, 2011)¹¹. Cuando Hal Foster (2004, 5) pone de hecho el foco en aquellos artistas-archivistas más interesados en los rastros oscuros que en los orígenes absolutos, en los principios incumplidos y en los proyectos incompletos, no es difícil reconocer en sus propuestas un planteamiento *arqueológico*.

La recuperación de este tipo de objetos en la sala de exposiciones servía además para construir otro tipo de puentes con el visitante/espectador. Las declinaciones de este acercamiento las entendía muy bien la Filmoteca Española en una exposición con la que celebraba en 2022 y 2023 su septuagésimo aniversario: *70 años, 7 piezas, 7 cineastas* se basaba de un archivo que tiene en las películas su punto de partida, pero iba claramente más allá de estas. La exposición presentaba *Chien jouant à la balle*, de Alice Guy, 1905, la película más antigua conservada en la institución, y descartes del negativo de *Las Hurdes, tierra sin pan*, de Luis Buñuel, 1933. Pero ofrecía también otra *combinación* de objetos que, en línea con una interpretación más arqueológica de lo que suele ser habitual, contribuían a expandir significativamente este relato. Lo hacía un elemento de atrezzo (la máscara original del diablo de *El día de la bestia*, de Álex de la Iglesia, 1995, decorados (forillos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988), maquinaria (una moviola vertical), incluso el recuerdo de un laboratorio, Madrid Film, destruido por un incendio en 1950 y evocado a través de fotografías (el elemento recuperado era aquí un álbum), así como un ‘evento’ que expandía el límite del archivo ante la falta de original: el llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de 1955. Con estos elementos correctamente presentados y contextualizados con la ayuda de

¹¹ En este sentido, que tres de los textos más considerados en las últimas décadas en los debates sobre museo y archivo (*Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, *el Libro de los pasajes* de Walter Benjamin o *el Museo imaginario* de André Malraux) situasen la cuestión de la reproductividad de las obras en el centro de sus planteamientos de una manera similar a la planteada desde la *arqueología de los medios* invitaba también a ver la llegada del cine al museo como especialmente oportuna.

los conocimientos y recuerdos de siete creadores que habían seleccionado las piezas, la mirada al pasado se ofrecía desde un reexamen creativo en el que la memoria, la historia y el archivo eran a menudo difíciles de separar.

Las consecuencias de esta mirada *arqueológica* no se limitaban al trabajo en las salas de exhibiciones. Impregnaban también el renacimiento del cine de remontaje, propiciado en gran medida por la necesidad de encontrar un orden en el exceso abrumador de objetos y referentes generado por la transformación digital. Se miraba para ello a la historia del medio y se redefinía su archivo, incorporando otro tipo de materiales tradicionalmente dejados de lado. Desde esta perspectiva, cine amateur, industrial, científico, vanguardista, pornográfico o pedagógico dejaban de ser “otros cines” para pasar a considerarse partes de un medio mucho más poliédrico de lo tradicionalmente apuntado. Se planteaba aquí también otra forma de relación con el pasado, en el que la historia, tal como la entendemos desde el siglo XIX, competía a menudo con el archivo, la base de datos y la memoria (subjetiva, emocional) como formas de organización de materiales y conocimiento. En su exploración del pasado, el propio cineasta (Martin Arnold, Craig Baldwin o Harun Farocki, por citar algunos de los más relevantes) se situaba además en una posición no muy diferente a la del comisario-archivista en el museo.

La excepcionalidad de exposiciones como la de la Filmoteca Española llamaba la atención porque precisamente archivos cinematográficos y cinematecas habían mostrado habitualmente un acercamiento distinto al reto de exhibir la historia del medio. Cuando en los años treinta del siglo pasado empezaron a aparecer estas instituciones como lugares de recuperación, conservación y restauración (*Reichsfilmarchiv* en Berlín en 1935, la *Cinemateca Francesa* 1936, la *Filmoteca Belga* en 1938, por citar a los más relevantes), lo hicieron bajo el impacto de la cesura que había supuesto la llegada del cine sonoro: se hacía entonces necesaria la historización de un patrimonio en peligro al tiempo que se entendía que su adecuada conservación pasaba por su proyección. Por contraste, pocos museos o galerías de arte contemporáneo aceptaron el reto de integrar el cine en sus colecciones en un tiempo, además, en el que la consideración artística del medio era aún problemática. De entre los grandes museos internacionales, solo la *Film Library* del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, inaugurada en 1935, coleccionaba desde principios de los años treinta copias de películas, que ahora proyectaba dentro de un proyecto que nacía del “impulso de detener la circulación aparentemente interminable de imágenes efímeras, fijándolas en un espacio y un tiempo, sacándolas de su lugar en las salas comerciales y relocalizándolas (a veces las mismas imágenes, a veces otras) en otro sitio como una estrategia de estabilización que era imaginaria pero también física” (Wasson, 2005, 18). La terminología escogida por Haidee Wasson en este pasaje de su excepcional estudio del museo neoyorkino (“arrest the seemingly endless circulation of ephemeral images”, “securing them in time and space”, “an imagined and physical strategy of stabilization”, en la formulación original) es significativa y prefigura la función de la institución museística a finales de siglo, cuando en una etapa de general confusión poscinematográfica el museo se alce como lugar que “obliga al cine a ser él mismo, a volverse más como el mismo” (Elsaesser, 2009), forzándolo pues a detenerse y resituarse.

A mediados del pasado siglo empezaron a aparecer también los primeros museos del cine (en ocasiones como parte de los propios archivos y filmotecas) que entendían el repaso histórico más allá de la proyección de las obras. En 1958 Adriana Pro-

lo abría su museo en Turín (*Museo Nazionale del Cinema*) partiendo precisamente de este principio: el cine había de ser también exhibible y no solo proyectable (Lenk, 2006, 319). Pero incluso en un espacio como este las dificultades no desaparecían; especialmente aquellas relacionadas con la presencia de un espectador con un tiempo limitado, capaz de asomarse a la obra cinematográfica pero no de sumergirse en ella. El de Turín no fue el único ejemplo. Sin ser exhaustivos, podemos citar en los años siguientes el *Filmmuseum* en Potsdam (1981), el de Frankfurt am Main (1984), el de Düsseldorf (1993), y (excepcionales por la calidad de su propuesta museística) el *Museum of the Moving Image* en New York (1988), el *Eye Filmmuseum* de Amsterdam (2012) y el propio museo de la *Cinémathèque* parisina. En el caso español, existe un Museo del Cine de la Filmoteca anunciado ya en 1979 como parte de la labor de la Filmoteca con “libros, revistas, carteles y películas en nueve y 35 milímetros” (Carrasco, 1979) pero que, más allá de las exhibiciones temporales como la apuntada anteriormente, nunca ha sido plenamente desarrollado.

Junto con clips de escenas o fotogramas memorables (respetuosos con los tiempos y espacios de la sala de exposiciones), estos museos optaron tradicionalmente por exponer una selección de objetos o bien relacionados con los principios técnicos de la cinematografía y los elementos centrales del lenguaje fílmico o que bien documentaban la relevancia cultural de las películas (fotografías de artistas, programas de mano, *merchandising*, pertenencias de personalidades relevantes). En este caso, la película se evocaba como *fetiché* de la cultura popular y no tanto como objeto artístico: el aura de lo cinematográfico que conjuraban parecía pues mucho mejor protegida por los artefactos secundarios (punto de partida para que la imaginación del espectador recreara a su vez experiencias y narraciones) que por la propia obra.

En general, el relato que se planteaba sobre la historia del medio se sustentaba a su vez en una idea de *progreso*, con hitos como los experimentos precursores (linternas mágicas) y el habitual uso de metáforas biológicas que hablaban del ‘nacimiento’ del medio, del cine ‘primitivo’ o de su ‘madurez’, y que se superponían de forma causal para desembocar en la obra narrativa de base realista elevada a categoría de clásica. Esta lectura se apoyaba en objetos que venían a proporcionar un útil ‘original’ ante una obra de arte (la película) reproducible, multiplicable y –al menos en las últimas décadas– en muchas ocasiones fácilmente accesible (‘mejorada’, restaurada y recompuesta). Las tomavistas de pioneros, las cámaras de estudio, las lámparas de plató, los rollos de fotogramas, las mesas de montaje o los proyectores en super 8 permitían solucionar la difícil inserción del cine en el museo con una función similar a la de las reliquias. Leer hoy por ejemplo con una nostalgia vicaria los viejos recortes de periódico, contemplar los carteles o las maquetas de los estudios, el traje de Marlene Dietrich y sus fotografías privadas con Jean Gabin que se encuentran expuestos en la exposición permanente del museo de la *Deutsche Kinemathek* en Berlín (desde 2000, dentro de un archivo inaugurado en 1962), poco dicen seguramente de obras como *Der blaue Engel* (J. von Sternberg, 1931). Pero lo cierto es que su objetivo es muy distinto: son pruebas de una entidad distante que de repente se hace presente, “fragmentos del cuerpo sagrado del cine, al que me puedo acercar, aunque me encuentre lejos de su templo”, en palabras de Francesco Casetti (2015, 62). La experiencia acababa aquí representada por un objeto fácilmente musealizable y sometido a una doble lectura: la que le daba su presencia física (el “aura” de acuerdo con la lectura más extendida de la obra benjaminiana) y la que se añadía por su situación en el nuevo espacio para él asignado.

4. El caso Val del Omar

¿De qué manera es aplicable la lectura *arqueológica* aportada por los artistas comentados en las primeras páginas a las exposiciones interesadas en la historia del cine, siendo este un campo donde ha primado una interpretación mucho más conservadora del relato histórico? ¿Hasta qué punto son pues combinables aquella obsolescencia con esta nostalgia, la arqueología con la historia entendida como progreso; la relectura que plantean estas obras contemporáneas interesadas en explorar la más palpable materialidad del medio con la forma en la que tradicionalmente el museo ha resuelto la exposición de la historia del cine? Lejos de ser dos opciones excluyentes, lo cierto es que a menudo se encuentran entrelazadas y sometidas a su vez a intereses institucionales, pedagógicos, limitaciones de espacio y material, exigencias de distintos tipos de público... Con el fin de concretar pues estas reflexiones en base a ejemplos más concretos, el texto se centrará ahora en la forma en la que la obra de José Val del Omar está expuesta en el MNCARS.

No es este un caso cualquiera. José Val del Omar es quizás el mejor ejemplo de cómo la historia del cine en una época poscinematográfica ha servido para remendar el canon del medio tradicionalmente construido en torno al estándar de la obra narrativa de corte realista. El artista granadino, que hasta finales de los años ochenta no pasaba de ser una nota al pie en la historia del cine español, se convirtió desde entonces en uno de sus nombres centrales, con obras como su *Tríptico elemental de España* –compuesto por *Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en Castilla* (1960) y *Acariño galaico* (1961/1995)– que invitaban a estirar los márgenes del discurso historiográfico nacional y permitían resarcirlo de su complicada relación con la vanguardia.

El resurgimiento vino apoyado en una serie de investigaciones de corte académico y en la labor de instituciones públicas entre las que destaca por su novedad el museo, concretamente el MNCARS. El punto de partida era en este caso una obra que por su formato era fácilmente integrable en la disposición espacial y temporal de la galería de arte, que ofrecía interesantes conexiones multimedia y un claro interés por la tecnología. Se nutría además de la labor ya realizada por un artista-archivista (Foster, 2004) *avant la lettre* como Val del Omar, candidato ideal pues para la relectura arqueológica de su creación.

El cineasta granadino ya había estado presente con *Fuego en Castilla* en la primera exposición en el Centro de Arte Reina Sofía en 1986, antes de su conversión en Museo Nacional. Desde entonces había sido una presencia habitual en el museo,¹² presencia que culminó en la exposición *desbordamiento de VAL DEL OMAR* de 2010-11. La versión de la exposición que se presentaba en 14 salas del museo cubría más de cincuenta años de carrera creativa y estaba organizada en torno a tres fases: la primera, formativa, que ponía el acento en su participación en las Misiones Pedagógicas durante la segunda república española; la segunda, más interesada en su trabajo

¹² En 1992-93 Val del Omar volvió en la *II Bienal de la Imagen y el Movimiento* y se le hizo una pequeña retrospectiva (Tranche, 2012, 122). Tres años más tarde se presentó el *Tríptico Elemental de España* con el montaje de *Alcariño Galaico* y sonido diafónico. Val del Omar formó parte igualmente de la *Antología del cine de vanguardia en España* en diciembre de 1996. En 2009 entró a formar parte del recorrido de la colección. Tras la exposición retrospectiva de 2010-11, se planteó el traslado al museo y la recreación del laboratorio PLAT. En 2011 hubo una donación importante de la familia y un depósito de parte del archivo. “En 2012, el Museo dedicó seis salas de la Colección a la presentación de una parte importante del depósito” de acuerdo con lo expuesto en la página del museo.

cinematográfico, se centraba en el *Tríptico Elemental de España*; y la tercera, más técnica, en la que confluían sus trabajos y exploraciones creativas de los últimos años a los que el propio artista denominó PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Táctil). La exhibición combinaba objetos (desde películas a diapositivas pasando por textos ensayísticos o prototipos) y distintos tipos de relatos que abrían su obra a interpretaciones tecnológicas, estéticas...; conectaba ciertamente cine y museo, pero lo hacía sobre todo explorando los límites del primero para llegar al segundo (si bien Val del Omar trabajó toda su carrera con material fotosensible, lo hacía también abierto a otras tecnologías, formatos e intereses que hoy lo situarían como ‘artista multimedia’¹³). Imágenes, máquinas y textos ampliaban los límites de su obra, que se fundía con el archivo, al tiempo que se reconfiguraba como parte de una instalación. Esta naturaleza poliédrica parecía querer despegarse de interpretaciones más tradicionales e historicistas (Val del Omar como eslabón dentro de la vanguardia cinematográfica) pero estaba también en el centro de la crítica formulada por Rafael R. Tranche, uno de los mejores conocedores de la obra del artista granadino, cuando apuntaba cómo el contenido de la exposición pasaba “de lo biográfico a lo informativo, de la instalación de objetos a la exhibición sin que aparezca un hilo conductor claro.” (Tranche, 2012, 123) Lamentaba asimismo la falta de una orientación, de un relato capaz de ordenar, jerarquizar y contextualizar históricamente el “totum revolutum” de los materiales unificados por la figura autoral y en el que la celebración de la materialidad no parecía ser capaz de dar pie a un discurso de mayor calado. Devolviendo la obsolescencia a su sentido más original, la exposición recuperaba la “parafernalia” (Ibid, 2012, 129) para crear algo así como un efecto escenográfico: “De ahí que ver la truca apagada o falsamente recreada produzca una sensación de cacharrería obsoleta frente a la impresión de imagen-palimpsesto, en capas/ciclos siempre nuevas, siempre distintos, que genera su activación original.” (Ibid, 2012, 130)

Algunos de los problemas detectados en esta exhibición están aún presentes en la nueva ordenación de la colección permanente en el MNCARS a finales de 2021. Aquí, la obra de Val del Omar ocupa dos salas de muy distinta manera. El primero de estos espacios, organizado en torno a la proyección en bucle de *Acariño Galaico* (rodado en 1961, montado póstumamente en 1995 por Javier Codesal siguiendo las indicaciones del propio Val del Omar), se encuadra dentro del ‘Episodio 2’ de la exposición permanente: *El pensamiento perdido*. La obra se presenta como núcleo de una sala oscurecida que facilita el visionado, acompañada de fotografías de rodaje y obras del escultor Arturo Balar. Son distintas partes de un relato interesado en subrayar cómo la película “invocaba con ansiedad la devastación del universo artístico, político y afectivo de la República” (de acuerdo con el texto explicativo preparado por el museo) y por tanto podía entenderse dentro de (o someterse a) la temática que estructura el episodio en el que se integra: el exilio republicano tras la guerra civil. Pese a las explicaciones dadas la elección no deja de ser confusa, teniendo en cuenta que, más allá de su compromiso con la república y sus simpatías personales, Val del Omar no se exilió y de hecho pudo seguir trabajando sin problemas durante el franquismo desde la primera hora.¹⁴

¹³ Esta es precisamente la definición que se da del artista en el marco de la exposición *Cinema of Sensations*, organizada por Almudena Escobar López para el neoyorkino *Museum of Modern Image*, actualmente en preparación.

¹⁴ Con respecto al problemático encaje político de la trayectoria del artista, véase el interesante debate en *El País* entre Carlos García Simón (2021, que en su crítica al disco del Niño de Elche *La distancia entre el barro y la*

La segunda de las salas, dedicada al laboratorio PLAT, resuelve de una manera muy distinta la integración del artista en la colección. Se encuentra desgajada del resto del ‘episodio’, aislada en una esquina de la primera planta del edificio, cuando el resto se distribuye en la cuarta. En base al rico archivo, la obra aquí se presenta como instalación. Se ofrece un conjunto de materiales provenientes del último laboratorio audiovisual que ocupó el cineasta en el madrileño barrio de la Ilustración entre 1974 y 1982: trípodes, cámaras, aparatos de video, copiadoras y mesas de montaje maniqués, espejos... La sala reconstruye el archivo del artista (esta vez en su materialidad más desnuda), amontona los materiales y ofrece un simulacro del espacio original, apoyándose además para ello en un video que muestra grabaciones históricas del laboratorio.

La exposición renuncia pues a mostrar las producciones filmicas de Val del Omar; las únicas imágenes proyectadas en la sala son de películas familiares en super 8. Tampoco intenta reconstruir el proceso de creación, circulación o recepción de sus películas. Como afirma el texto que introduce la sala, los objetos, pruebas y fragmentos inacabados “constituyen un entramado de ideas e imágenes que se relacionan y completan entre sí”, lo cual ha de ser tomado con cierto escepticismo, pues lo cierto es que el visitante de la sala se enfrenta a sus objetos sin una contextualización que permita su comprensión o facilite la apreciación de ese “entramado de ideas”. La técnica y los objetos, como *documentos* de la creación, parecen ser aquí elevados a la categoría de obra. Al mismo tiempo se sitúa el proceso al lado del resultado, desde una perspectiva que es netamente arqueológica en su liberador potencial (especialmente llamativo en contraste con la cuestionable utilización del *Acarriño* en el relato sobre el exilio republicano que ofrece el Episodio 2 del museo) pero también en sus limitaciones explicativas.

5. Conclusiones

Partiendo de la habitual presencia de tecnología cinematográfica en la obra de artistas contemporáneos a lo largo de las últimas décadas, el presente texto ha analizado de qué manera este interés en la materialidad del cine (en su tecnología y dispositivos, en los espacios y sonidos a él asociado) ha impregnado también la forma en la que desde el museo y la sala de exposiciones se exhibía la historia del medio. Se entendía que, a diferencia de la habitual presencia de objetos en los museos de cine, la mirada a la historia que se planteaba en estos espacios podía ser leída como aplicación de algunos de los presupuestos epistemológicos de la *arqueología de los medios*: interés en quiebres epistémicos, cuestionamiento de la idea del progreso lineal y, sobre todo, la redefinición del archivo.

Algunos ejemplos citados han servido para mostrar de qué manera algunos de estos principios se encuentran ya ligados a las obras y prácticas expositivas más actuales. El análisis de otros, como la exhibición que actualmente hace el MNCARS

electrónica. Siete diferencias valdelomarianas definía al cineasta como “reaccionario, un católico veterotestamentario”) y Lluís Alexandre Casanovas Blanco (2021). En un contexto más general, Fernando Checa (2022) critica precisamente la actual presentación del Reina Sofía, en la que “la unión entre arte, entorno político e historia puede aparecer en un museo, a través de la mezcla de obras de arte, publicaciones y documentos de archivo, cargada de ideología, apenas disimulada con alusiones a ‘lo contextual’”

de la obra de José Val del Omar en dos de sus salas, advierte sobre la tentación de plantear una clara distinción entre prácticas y discursos expositivos más *históricos* o más *arqueológicos* y sobre las limitaciones del enfoque más materialista de estos segundos. Las fricciones que generan la ‘poética de la obsolescencia’ que abraza este tipo de exhibiciones invitan a cuestionar más bien la ‘obsolescencia de la poética’ que encontramos en su núcleo;¹⁵ es decir, a debatir críticamente la visión que, imbuida en la ideología contemporánea de multiplicidad y contingencia, orilla (a través de vagas alusiones al diálogo entre las obras y a su valor documental) el debate no ya sobre su interés meramente estético, sino también histórico-artístico.

Sin embargo, ya que el reto de integrar la película cinematográfica dentro de los espacios y temporalidades de los museos y salas de exhibición tiene de momento difícil solución, es de esperar que este tipo de aproximaciones al pasado del medio seguirán siendo relevantes a corto y medio plazo en los debates museológicos. La presencia del cine en el museo invita además a reenfocar importantes cuestiones actuales en torno la relación entre museo y archivo, obra y documento, original y copia. Y más, teniendo en cuenta que desde el lado de una cultura cinematográfica en continua transformación (a la búsqueda de nuevos referentes, lugares y formas de reevaluar su patrimonio), museos y galerías (como también festivales, archivos o filmotecas) parecen haberse convertido, como apuntábamos ya al inicio, en guardianes de la memoria cultural del cine y del cine como memoria cultural. En esta línea, la relocalización del cine en espacios hasta hace bien poco reservados al ‘gran arte’ puede ser algo más que un *refugio* ante el cada vez más difícil ecosistema que las salas ofrecen al cine artísticamente más ambicioso. Puede ser también una oportunidad para pensar el medio con menos cargas históricas y esencialismos, planteando así un relato de sus primeros cien años mucho más poliédrico de lo tradicionalmente apuntado, entendiendo que su lugar no está (ni estuvo) solamente en la sala de butacas y que la centralidad de algunos referentes sobre los que tradicionalmente se ha escrito su historia (el cine narrativo clásico de base hollywoodense o la historia de ficción de base realista y corte autoral en la tradición de la modernidad europea) ha de ser fuertemente cuestionada.

Por ello, la llegada de la historia del cine en el museo que aquí ha sido iluminada desde la *arqueología de los medios* quizás sea la mejor manera de replantear una de las preguntas clásicas de la teoría del cine huyendo de todo esencialismo. Allí donde el crítico André Bazin preguntaba ¿qué es el cine? tendría más sentido plantear, en el cambiante contexto actual: ¿para qué sirve? y ¿qué nos puede aportar? Museos y salas de exposiciones pueden ayudar a formular respuestas que desde el presente reenfoquen el pasado e iluminen los distintos caminos que se le abren al cine en su futuro más próximo.

Referencias

- Bellour, R. (2002). *L'Entre-Images: Photo, cinéma, vidéo*. Éditions de la différence.
- Bellour, R. (2008). Of an other cinema. En T. Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader* (pp. 406-22). Tate Publishing.

¹⁵ Tomo esta contraposición de conceptos de Fairfax, 2017.

- Bellour, R. (2018). The Quarrel of the Dispositifs: Reprise. *Senses of Cinema. Cinema and the Museum*, issue 86.
- Carrasco, B. (1979, 3 de noviembre). Próxima apertura de un museo de cine en la Filmoteca. *El País*. https://elpais.com/diario/1979/11/03/cultura/310431605_850215.html
- Casanovas Blanco, LL. A. (2021, 30 de marzo). José Val del Omar y el arte de tomar partido. *El País*. <https://elpais.com/babelia/2021-03-30/val-del-omar-y-el-arte-de-tomar-partido.html>.
- Camporesi V. (2019). Los 'objetos extraños' de la colección del Museo Nacional - Centro de Arte Reina Sofía: Arrebato (I. Zulueta, 1979) y la construcción del 'otro' cine español. *Anales de Historia del Arte*, 29, 229-244. <https://doi.org/10.5209/anha.66061>
- Casetti, F. (2015). *The Lumière Galaxy. 7 Keywords for the Cinema to come*. Columbia University Press.
- Chateau, D. & Moure, C. (eds.) (2020): *Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*. Amsterdam University Press.
- Checa, F. (2022, 18 de mayo): Nada nuevo bajo el sol: Historia e historias en los museos de arte. *Revista de Libros*. <https://www.revistadelibros.com/nada-nuevo-bajo-el-sol-historia-e-historias-en-los-museos-de-arte/>
- Elsaesser, T. (2009). Ingmar Bergman in the museum? Thresholds, limits, conditions of possibility. *Journal of Aesthetics and Culture*, 1. DOI: 10.3402/jac.v1i0.2123
- Elsaesser, T. (2011). Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales. *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 3 www.asaeca.org/imagofagia.
- Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Archaeology*. Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2018). The Loop of Belatedness: Cinema After Film in the Contemporary Art Gallery. *Senses of Cinema. Cinema and the Museum*, issue 86. <https://www.sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/cinema-contemporary-art-gallery/>
- Fairfax, D. (2015). Montage(s) of a Disaster: Voyage(s) en utopie by Jean-Luc Godard. *Cinema Journal*, vol. 54, No. 2, 24-48.
- Fairfax, D. (2018): Cinema and the Museum. Introduction. *Senses of Cinema. Cinema and the Museum*, issue 86. <https://www.sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/introduction-8/>
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- García Simón, C. (2021, 30 de enero). La distancia entre Niño de Elche y una misa. *El País*. <https://elpais.com/babelia/2021-01-29/la-distancia-entre-nino-de-elche-y-una-misa.html>
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Jacobs, S. (2011). *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh University Press.
- Huhtamo E. & Galili, D. (2020). The pasts and prospects of media archaeology. *Early Popular Visual Culture*, 18:4, 333-339, DOI: 10.1080/17460654.2021.2016195
- Lenk, S. (2006). Collections on Display: Exhibiting Artifacts in a Film Museum, with Pride. *Film History*, Vol. 18, No. 3, Film Museums, 319-325.
- Natale, S. (2012). Understanding Media Archaeology. *Canadian Journal of Communication*, Vol. 37, 523-527.
- Ramos Arenas, F. (2021): Repensando el cine desde sus márgenes. Momentos cinéfilos y relocalización en la obra de Víctor Erice en el siglo XXI. *Fotocinema, Cine español entre milenios (1990-2010)*, 23, 137-157. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12373>
- Searle, A. (2011, 10 de octubre). Tacita Dean: Film – Review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/10/tacita-dean-film-review>
- Sontag, S. (1996, 25 de febrero). The Decay of Cinema. *New York Times*, Section 6, 60.

- Tranche, R. R. (2012 a). De la pantalla al lienzo. Cine proyectado y cine expuesto. *Archivos de la Filmoteca*, 69, 74-77.
- Tranche, R. R. (2012 b). Panóptico Val del Omar. De la pantalla al palimpsesto. *Archivos de la Filmoteca*, 69, 74-77.
- Wasson, H. (2005). *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. University of California Press.