

# EL CINE EN LAS INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS ESPAÑOLAS: CONFLICTO DE CATALOGACIÓN Y COMUNICACIÓN

Mikel Rotaeché González de Ubieta

Universidad Complutense de Madrid.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

## Resumen

Las obras de arte realizadas en soportes cinematográficos son parte imprescindible del arte contemporáneo. Sin embargo, su incorporación al discurso museológico y museográfico ha sido muy desigual. Mientras que el vídeo ha estado expuesto desde su aparición, al cine le ha costado casi un siglo entrar en el museo de arte como obra independiente y no como mero «documental». Este desigual tratamiento ha provocado que su comprensión técnica y estética sea deficitaria. El vocabulario necesario para la catalogación es difuso y provoca errores de registro que redundan en la preservación de este importante patrimonio. Mediante el análisis de los términos validados por el Ministerio de Cultura, el vocabulario específico usado por las principales instituciones artísticas de nuestro país y un caso de estudio se podrá demostrar que este tipo de obras de arte requiere de una terminología específica que asegure su correcto tratamiento y presentación.

*Palabras-clave:* CINE; MUSEOLOGÍA; MUSEOGRAFÍA; CATALOGACIÓN; EXPOSICIÓN

## Abstract

Artworks on film are in the core of contemporary art practice. Despite this, their integration to museum collections has been done in quite an erratic manner. While video has been exhibited as soon after its emergence it has taken almost a century for film to acquire the status of “artwork” and to stop being considered as a document. This difference in management approach has resulted in a poor comprehension of the technical and artistic dimensions, and this misunderstanding has got, in turn, a real impact on the exhibition and conservation of this heritage. The analysis of the official vocabulary of the Spanish Ministry of Culture, the one used by the main artistic institution of the country, and a case o study it would be possible to demonstrate how important is to use a clear and specific terminology to assure the proper treatment and exhibition of this Contemporary Heritage.

*Keywords:* FILM; MUSEOLOGY; MUSEOGRAPHY; CATALOGUE; EXHIBITION

.....  
Rotaeché González de Ubieta, Mikel. 2014. El cine en los museos de arte contemporáneo : conflicto de presentación y comunicación. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (2) (December): 92-111

## INTRODUCCIÓN

El cine es un medio artístico usado por los artistas para crear obras de arte contemporáneas desde su irrupción en la escena artística. Esta fecha se remonta el nacimiento de las vanguardias artísticas, a principios del siglo XX, de la mano de artistas como Hans Richter, Fernand Leger o Viking Eggeling<sup>1</sup>, mientras que en el caso del vídeo esto ocurre en la década de los años 60 del mismo siglo, con artistas como Nam June Paik<sup>2</sup>, Wolf Vostel o Joan Jonas, por citar unos pocos ejemplos representativos. La incorporación del cine como obra de arte a las colecciones museísticas, no obstante, ha sido tardía y aún es minoritaria<sup>3</sup> a pesar de haber sido uno de los principales medios de innovación de las vanguardias. Con el vídeo, sin embargo, no ha ocurrido lo mismo, su incorporación fue rápida y elevada desde su aparición. De este modo, el número de obras con soporte de este tipo en colecciones institucionales es muy superior al del cine.

La catalogación y exposición de la imagen en movimiento presenta problemas serios de asimilación cuando se incorporan al discurso museológico y museográfico, tanto que comprometen su integridad artística y material. Este déficit de comprensión, de su dimensión conceptual y material, pone en peligro su transmisión a las futuras generaciones. Esto se debe a que la incorporación de estos dos medios a las colecciones institucionales y a sus exposiciones permanentes es irregular y desigual.

La existencia de obra audiovisual dentro de la sala de exposiciones<sup>4</sup> es un hecho al que el público se ha acostumbrado desde la década de los años setenta del siglo XX, gracias a la profusión de *performances*, *happenings* y piezas de vídeo que se producían en la época. Las galerías se llenaron de pantallas, al igual que las ferias especializadas y, al poco tiempo, los principales museos de arte contemporáneo. En la sala de exposiciones encontramos bancos corridos en lugar de las confortables butacas pero el espacio, el cubo negro, es el mismo que en una sala de proyecciones comercial, por lo que el público asistente no duda de que está ante una proyección de cine, aunque lo que estén viendo sea, como ocurre en muchas ocasiones, una pieza de vídeo reproducida por un proyector digital. Del mismo modo, nadie se extraña al ver una obra cinematográfica reproducida en una pantalla de televisión, colocada sobre una peana. Se asume que la obra es la misma y que en realidad se ha cambiado el cubo negro, de proyecciones, por un monitor negro, que al estar sobre una peana adquiere el estatus de tótem, por lo que la pieza reproducida es, sin duda, una obra de arte. No es casual, por lo tanto, que en muchas oca-

siones se haya asumido que el vídeo era una prolongación del cine y que, en último término, eran lo mismo.

En este sentido hay que denunciar que el uso indiscriminado del término «audiovisual»<sup>5</sup> ha generado una confusión que es necesario aclarar para poder abordar de forma eficaz y coherente la gestión y preservación de este importante legado. Las lagunas en el proceso de recogida y grabado de datos específicos generan, a su vez, un problema de conservación a largo plazo ya que la información es incompleta o errónea. Esto supone un serio obstáculo para la preservación del patrimonio artístico cinematográfico y magnético, ya que la catalogación de estas obras está incompleta, cuando no es incorrecta, y al estar reflejadas en catálogos publicados contribuye a amplificar y consolidar la confusión mencionada, tanto entre el público general como entre los futuros expertos.

## 1. MÉTODOLÓGIA

Para poder analizar y demostrar que el patrimonio artístico cinematográfico contemporáneo están sufriendo un problema de exposición y catalogación, y por ende de preservación, se va a abordar el estudio en tres partes diferenciadas, pero conectadas entre sí: su catalogación, el vocabulario específico en uso y la presentación o exposición institucional.

En la primera sección se va a analizar el principal tesoro técnico oficial existente, redactado y publicado por el Ministerio de Cultura en 2013. Se trata del *Tesoro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística*, coordinado por Isabel Lafuente (2013). Este texto posee un capítulo completo de términos de catalogación relacionados con la imagen que, al ser la referencia creada por el Ministerio de Cultura, se transforma en la fuente principal terminológica de catalogación y presentación para los museos estatales y, por extensión, en el canon que el resto de instituciones van a adoptar a la hora de analizar sus fondos artísticos.

En la segunda sección se va a presentar un análisis de cómo las principales instituciones artísticas contemporáneas catalogan este tipo de obras y cuál es el vocabulario específico que utilizan para describirlas de forma objetiva. Se van a analizar las colecciones de: el Museo Vasco de Arte contemporáneo

Artium, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), el Museo Guggenheim Bilbao, el Insitituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM), de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) y el Museo de Arte Contemporáneo Español *Patio Herreiriano*, además de la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía<sup>6</sup>, que es el principal caso de estudio de la presente investigación y que se presentará en la tercera sección. Este caso de estudio permite ilustrar cómo el uso de un vocabulario difuso e incorrecto en el proceso de catalogación provoca problemas de presentación y de comunicación que afectan al patrimonio artístico y al público que accede a él buscando una experiencia enriquecedora.

## 2. ANÁLISIS DEL TESAURO DE TÉRMINOS ESPECÍFICOS

La catalogación de las obras de arte realizadas en soportes magnéticos y cinematográficos es, como se ha descrito previamente, compleja debido a la falta de vocabulario específico que, a pesar de existir, no se ha incorporado debido a la resistencia de la propia institución artística. Es precisamente a causa de su fuerte componente tecnológico que los medios artísticos más contemporáneos adolecen de vocabulario técnico específico. Esta falta de conocimiento experto, tanto en los artistas como en los profesionales que después gestionan estas obras de arte, en museos y galerías, perpetúa los errores y los consolida. Es habitual encontrar términos erróneos o inexactos, como ocurre con «audiovisual», video instalación, video digital, proyección digital, proyección de vídeo y otros, como se verá en la segunda fase de esta investigación, recogidos en los catálogos de las principales instituciones artísticas del país.

Para poder erradicar esta mala praxis e incorporar los términos adecuados no es necesario realizar una investigación profunda ya que en el año 2013 el Ministerio de Cultura publicó un tesoro sobre objetos y técnicas relacionadas con las artes plásticas y aplicadas titulado: *Tesoro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística*, que se enmarca dentro de la política de elaboración de una biblioteca de tesauros de referencia<sup>7</sup> iniciada años antes. En este tesoro existe un capítulo completo relacionado con la creación en torno a la imagen y en él se pueden encontrar los términos básicos y necesarios para catalogar una obra de arte realizada en soporte magnético o cinematográfico. Su autora, Isabel Lafuente, ha colaborado con un gran número de

instituciones nacionales para poder elaborar esta herramienta de trabajo que se inscribe dentro del programa de catalogación mediante la base de datos DOMUS y que, por tanto, va a ser de gran ayuda para un buen número de instituciones. Este tesoro, a pesar de ser muy ambicioso y completo, presenta algunas lagunas y errores que hay que identificar y subsanar para garantizar que el proceso de identificación y catalogación de las obras de arte en soporte magnético y cinematográfico es riguroso.

### 2.1. VOCABULARIO AUSENTE EN EL TESAURO LAFUENTE

Después de analizar el tesoro e identificar sus debilidades, en el campo específico del vídeo y el cine, se ha llegado a la conclusión de que los términos ausentes, pero necesarios, para poder catalogar de forma precisa una obra de arte con soporte magnético o cinematográfico son los siguientes:

- Bucle
- Calibrado
- Copia de consulta
- Copia de exposición
- Copia de preservación
- Copia de preservación secundaria
- Copia de proyección (cine comercial)
- Filmación
- Filmar
- Fotograma
- Grabar
- Master de preservación
- Monitor (de imagen)
- Submaster

Llama poderosamente la atención que el tesoro especializado en la imagen y sus tecnologías falte un término tan necesario como “fotograma”, imprescindible para la definición y gestión del cine. Del mismo modo, los términos que hacen referencia a tecnología específica del cine, como “filmación”, “filmar”, “bucle” y “calibrado” son necesarios para poder definir y catalogar correctamente una obra de arte cinematográfica.

Antes de finalizar con el análisis del vocabulario específico necesario para catalogar y conservar adecuadamente las obras de arte en soporte cinematográfico hay que recordar que el lenguaje construye el conocimiento, *ergo* su uso debe ser pulcro y ajustado a la realidad que se pretende describir. De otro modo se estará incurriendo en una confusión que no siendo premeditada es igual de grave al proceder de la inconsciencia. Sin un vocabulario específico contrastado y consensuado no será posible abordar la conservación del patrimonio artístico cinematográfico y videográfico con garantías y excelencia.

Por esta razón se recomienda no utilizar los siguientes términos recogidos en el tesauro Lafuente debido a que son inexactos o difusos:

- Celuloide
- Filme
- Filmina
- Película cinematográfica
- Videocinta
- Videodisco
- Videgrabación

En el caso de los términos “celuloide” y “película cinematográfica”, se desaconseja encarecidamente su uso por ser términos generales y difusos que no aportan información sobre la verdadera naturaleza de los materiales cinematográficos (como tipo de base plástica y anchura del soporte). De hecho, “celuloide” solo debería hacer referencia a aquellos soportes producidos en nitrato de celulosa, sin olvidar que no aporta información sobre su anchura y otras características necesarias para la catalogación. Por otra parte, el tesauro Lafuente puede dar la impresión errónea de que estos dos términos son sinónimos, cuando en realidad no lo son.

## 2.2. ANÁLISIS DE LA CATALOGACIÓN USADA POR LAS PRINCIPALES INSTITUCIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO NACIONALES

Tras analizar el tesauro Lafuente e identificar sus fortalezas y debilidades no cabe duda de que el proceso de catalogación de las obras de arte cinematográficas presenta un problema de concreción que dificulta su correcta identificación e integración en una colección museística o institucional. Si los términos usado para registrar el soporte, el formato o incluso el medio son difusos

o incorrectos es lógico suponer que las tareas de investigación, conservación y presentación tendrán que superar serias dificultades al no poder describir de forma objetiva la realidad a la que se enfrenta. Para poder ilustrar que se trata de un asunto de suma importancia es necesario comprobar cómo se ha realizado la catalogación de estas obras de arte en las principales instituciones de nuestro país. De este modo se podrá ofrecer un diagnóstico ajustado de la práctica profesional que ayudará, como se verá en la tercera fase, a comprobar si la presentación de estas obras de arte es pertinente o no.

#### **A) Museo vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM**

La colección de Artium está compuesta por 3000 obras de arte que van «desde la pintura y la escultura hasta la fotografía, el vídeo y la instalación»<sup>8</sup>. La colección de soportes magnéticos esta compuesta, a fecha de 30 de diciembre de 2012, por 91 obras y en su catálogo solo se detecta una obra en soporte cinematográfico (*Valors esperats*, Rossell 1978), que además está transferida a vídeo. En el catálogo de 2004, no obstante, sólo aparecen referenciadas 8 obras de vídeo, sin especificar los soportes o técnicas en su ficha catalográfica. En este sentido el propio catálogo señala que:

*«Técnica y soporte: enumera los materiales utilizados e indica el soporte sobre el que se ha ejecutado la obra (...) En escultura e instalaciones “objetos varios” y “materiales diversos” son los términos que designan la diversidad de materiales y objetos».* (Artium 2004, 58)

De la lectura de estas pautas, que además están recogidas en el apartado titulado «notas sobre la catalogación», queda demostrado que en el caso concreto de obras complejas que se salen de los parámetros tradicionales de catalogación se ha optado por utilizar términos genéricos que en lugar de despejar dudas, mediante el uso de información concluyente, aumenta, o al menos perpetúa, el desconocimiento alrededor de este tipo de materiales y técnicas.

#### **B) Centro andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC)**

El CAAC es, de los museos analizados en el presente apartado, el único que utiliza la base de datos DOMUS para registrar y catalogar las obras pertenecientes a su colección. Su colección está compuesta por 2677 obras de arte<sup>9</sup>

de las cuales 38 están catalogadas bajo el epígrafe de «audiovisual» pero sin especificar el tipo de soporte, el sistema de reproducción o la duración del contenido grabado en el soporte.

### C) Museo Guggenheim Bilbao

Según la Memoria de actividades del año 2011, la colección propia del Museo Guggenheim Bilbao está compuesta por 124 obras, de las cuales sólo 3 tienen soportes magnéticos, un vídeo y dos proyecciones, una de DVD y la otra en HD («High Definition»), pero sin especificar el soporte. Según su catálogo impreso y su versión electrónica en la colección de Bilbao no hay ninguna obra con soporte cinematográfico.

### D) Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

La colección del IVAM está formada por 10600 obras. Su núcleo principal es el conjunto de obras de Julio González, formado 394. La colección se divide en cinco grandes recorridos o ejes, denominados: Fotografía y fotomontaje, Instalaciones y nuevos medios, Abstracción, Pop Art, Escultura y Obra sobre papel. Según el catálogo *Instalaciones y Nuevos Medios en la colección del IVAM. Espacio, tiempo, espectador*, la colección de soportes magnéticos está formada por 11 obras y la colección de soportes cinematográficos por 3 obras (IVAM 2006, 231-4), las tres son soportes de 16mm transferidos a DVD. Según este catálogo no existen obras en 35mm, 8 o Super 8mm. En cuanto a los soportes magnéticos, no se especifica su naturaleza ni formato.

Es importante señalar que los soportes magnéticos y cinematográficos aparecen en un mismo catálogo bajo la denominación de «instalaciones y nuevos medios» que en este caso podría considerarse análoga a «audiovisuales», ya que pretender englobar bajo un mismo epígrafe diferentes prácticas artísticas de difícil catalogación pero que, con la información que existe actualmente, pueden ser segregadas ya que pertenecen a medios artísticos diferentes.

En el catálogo que la institución tiene disponible en Internet ocurre lo mismo y este tipo de obras solo puede consultarse desde la sección de «Instalaciones y Nuevos medios». Mediante la descripción que hace de esa parte de la colección en la sección mencionada se vuelve a demostrar que el vídeo o el cine, como medios de creación artística reconocidos y diferenciados, acaban mezclados con otros, como la instalación o el *net art*, debido a las dificulta-

des derivadas de catalogar los medios de creación contemporáneos mediante herramientas de catalogación tradicionales.

En el catálogo de la colección de 2001 no aparece ninguna obra en soportes magnéticos o cinematográficos, lo cual resulta llamativo ya que cinco años después es cuando se edita el catálogo titulado *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*, en el que aparecen las catorce obras indicadas previamente.

#### **E) Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)**

La colección del MACBA esta compuesta por 4674<sup>10</sup> obras, aproximadamente y se extiende desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Las obras de soportes cinematográficos y magnéticos se encuentran catalogadas bajo los epígrafes de «grabaciones audiovisuales» y de «media instalación», correspondiendo a cada grupo 353 y 76 obras<sup>11</sup>, respectivamente. En este sentido hay que destacar que el MACBA es el museo con la colección de soportes cinematográficos y magnéticos más numerosa, después de la del MNCARS, que será analizada en el apartado correspondiente al caso de estudio de la presente investigación.

En el catálogo del año 2003 las obras en soportes cinematográficos que se contabilizan son sólo 6, todas ellas de 16mm. En cuanto a los soportes magnéticos sólo aparecen 10 obras, de los cuales sólo cinco aportan información sobre el soporte usado: Betacam, U-matic, VHS y betacam SP (MACBA 2003, 197-207).

#### **F) Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)**

Según el catálogo disponible en Internet, de las 1650 obras que forman la colección permanente 71 están catalogadas como «vídeo», 4 como «vídeo», 2 como «film» y ninguna como «película». Resulta llamativo comprobar que debido al error orto-tipográfico de incluir o no un acento en la «i» de la palabra «vídeo» la colección de soportes magnéticos se ve alterada de forma tan sustancial. En cualquier caso, si se suman las dos cifras se obtiene una colección de 75 obras en soporte magnético, entre las que se encuentran además de vídeo también *videoinstalaciones* (sic), *vídeo-instalaciones* y *proyecciones*, y 2 en soporte cinematográfico, ambas en 16mm.

Sin embargo, según los catálogos editado en 2005, 2007 y 2010 el número de obras en soportes magnéticos asciende a 151 y la colección de soportes cinematográficos a 14 obras. En el caso del soporte cinematográfico existen 11 obras en 16mm y 5 en 35mm.

#### **G) Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano**

La colección esta formada por 1105 obras, de las cuales sólo 13 están catalogadas como obras de vídeo, por lo que su colección de soportes magnéticos es la segunda más reducida, precedida solo por la del Museo Guggenheim Bilbao, que tiene dos obras catalogadas. Sin embargo, según el catálogo editado en 2002 sobre la colección del museo, esta está formada por 851 obras, de las cuales 445 son pinturas y esculturas (sic) y las restantes 466 dibujos. En este catálogo no existe ninguna referencia a obras de arte realizadas en soportes magnéticos o cinematográficos.

#### **H) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**

Aunque la colección de soportes magnéticos y cinematográficos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se va a analizar con más detenimiento en esta misma investigación en la fase de caso de estudio merece la pena apuntar el número de obras que están catalogadas bajo los epígrafes de vídeo y cine. La colección de soportes magnéticos es de 374 obras, mientras que la de soportes cinematográficos asciende a 81 obras. Como se verá más adelante, la catalogación de las obras es más exacta que en los casos anteriores ya que se utilizan los epígrafes de *cine*, *vídeo*, *instalación* e incluso de *net art*, *arte informático* y *arte sonoro*. Sin embargo, y como se verá más adelante en el caso de estudio, es necesario analizar en profundidad el sistema de catalogación y exposición para poder extraer datos fiables ya que existen epígrafes y categorías que son confusas al poder ser asignadas a la misma obra de forma simultánea, de tal forma que una sola obra puede poseer varias categorías al mismo tiempo. Por otra parte, la presentación de estas obras muestra graves deficiencias que proceden de la confusión de los medios entre sí (el cine con el vídeo y *viceversa*), lo que crea aberraciones en el espacio público de exposición.

Gracias a este análisis se pueden extraer varias conclusiones sobre cómo se cataloga el cine y el vídeo, como un medio artístico, en el espacio artístico institucional de nuestro país:

1. La presencia de soportes cinematográficos y magnéticos en las principales colecciones de arte contemporáneo del país es escasa, cuando no anecdótica, como en el caso del Guggenheim Bilbao.
2. La catalogación de estas obras, y sus respectivos soportes, es deficiente e imprecisa, ya que no aporta datos sobre el tipo de soporte, sistema de entrelazado (PAL, NTSC o SECAM), duración, color y sonido.
3. Se confunden los términos de *video*, *video-instalación*, *proyección*, *proyección digital*, *grabación audiovisual*, *instalación* y *media instalación*.
4. Se identifica como vídeo el soporte de DVD, que no es un soporte magnético sino uno óptico.
5. La mayoría de las obras en soporte cinematográfico identificadas están transferidas a soportes ópticos, DVD, o magnéticos, como el vídeo, pero sin especificar cuál es ese soporte o el original del que procede (véanse las imágenes 1 y 2).

La institución con una colección de soportes cinematográficos y magnéticos más grande es el MNCARS, con 374 obras en soportes magnéticos y 81 en cinematográficos, catalogadas como vídeo y cine, respectivamente. Inmediatamente después se encuentra el MACBA, con una colección de 353 obras catalogadas como «grabaciones audiovisuales», seguida por la colección del MUSAC, con 151 obras en soporte magnético y 14 en cinematográfico. En cuarto lugar está la colección de Artium, con 91 obras catalogadas como «vídeo», de las cuales tan sólo 3 son soportes cinematográficos. Por otro lado, la colección con menor número de obras en soporte magnético o cinematográfico es la del Guggenheim Bilbao, con tres obras de video y ninguna de cine. La colección del Museo Patio Herreriano es la segunda colección con menor número de obras en soportes magnéticos o cinematográficos, con 13 obras en total. Por último, la tercera colección con menos obras catalogadas es la del IVAM, que según su catálogo tan solo posee 14 obras, 11 en soportes magnéticos y tres en cinematográficos.



Figura 1. Detalle de la cartela de *La concha y el reverendo*, de Germaine Dulac, en la colección permanente del MNCARS.

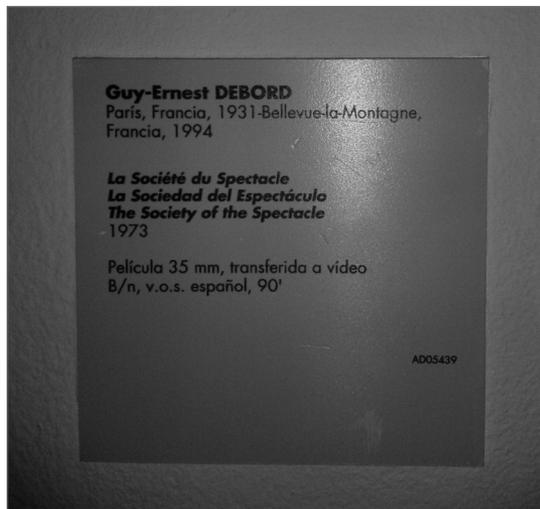


Figura 2. Detalle de la cartela de *La sociedad del Espectáculo*, de Guy Debord, en la colección permanente del MNCARS.

### 3. CASO DE ESTUDIO: LA OBRA ARTÍSTICA CINEMATOGRAFICA EN LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Tal y como se ha expuesto, el cine y el vídeo son medios diferenciados, con cualidades y características propias que los diferencian, a pesar de la falsa idea de similitud que puede sugerir. La reproducción también es distinta: el cine reproduce de forma individual y continuada cada fotograma, con sus cualidades estéticas, para crear la ilusión de movimiento mientras que el vídeo entrelaza la mitad de una imagen con la mitad de la siguiente de forma continua para obtener el mismo resultado. La imagen que se fija en la pantalla es la formada por dos mitades distintas, es decir, el fotograma original nunca se muestra completo. Por otra parte, el proceso químico del cine aporta a la imagen cualidades de nitidez y grano que en el vídeo no existen, su calidad estética es menor. En este punto hay que reivindicar las cualidades estéticas

específicas de cada medio. Esto indica claramente que cada medio puede crear un lenguaje estético y formal propio, como de echo a ocurrido. El cine posee unos códigos propios que en el vídeo no son aplicables, o si lo son no obtienen los mismos resultados.

Para ilustrar las consecuencias derivadas de la confusión entre ambos medios basta con analizar la colección permanente del principal museo de arte contemporáneo nacional: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La elección no responde solo a que este museo es la principal institución nacional de arte contemporáneo si no a que esta situación lo transforma en la referencia ineludible para otras muchas instituciones de menor tamaño. Su posición, elegida o no, conlleva un deber pedagógico, ético e incluso epistemológico. De este sencillo ejercicio de análisis se podrán extraer unas valiosas conclusiones, que pondrán de manifiesto las áreas en las que es necesario profundizar para garantizar la correcta presentación y preservación de nuestro patrimonio contemporáneo.

Según el catálogo alojado en la página electrónica de la institución<sup>12</sup>, existen 14 obras en soportes cinematográficos y 2 obras en soportes magnéticos expuestas en la colección permanente. El reducido número resulta sorprendente, sobre todo para un museo de esta

importancia. Aun así, cuando se exploran las salas del museo, en una visita ordinaria, se puede comprobar como el número obtenido de la página electrónica no se corresponde con lo que se aprecia en las galerías: 65 piezas, entre cine y vídeo. De todas estas obras, tal y como proclama el catálogo electrónico, sólo 16 son propiedad del MNCARS, el resto son obras en depósito, películas comerciales o documentales, que no son obras de arte pero que están presentes en el discurso expositivo para contextualizar una tesis. Sin embargo, el público asistente se puede sentir confundido al observar la profusión de proyecciones sobre fondo blanco, fondo negro, moni-



Figura 3. Obra de cine expuesta en monitor sobre peana y sin auriculares. En la bandeja inferior se aprecia el reproductor de DVD.

tores sobre peana, sobre mesa, encastrados e incluso en ordenador que se va a ir encontrando a lo largo de la visita.

Existen 22 proyecciones sobre fondo blanco, 11 sobre fondo negro, 10 monitores sobre peana con auriculares (véase la figura 3), 4 sin auriculares (véase la figura 4), 9 sobre mesa inclinada con auriculares, 3 pantallas planas expuestas sobre la pared, una encastrada en la pared y para finalizar una pantalla de tubo catódico, un monitor, encastrado en la pared y sin auriculares. A esto hay que añadir que existen tres obras que comparten la misma pantalla de proyección, tres vídeos que comparten el mismo televisor y dos vídeos que comparten la misma pantalla plana sobre la pared. En resumen, existen 61 elementos tecnológicos audiovisuales<sup>13</sup> y 65 piezas audiovisuales<sup>14</sup>, de diferente naturaleza, conviviendo en el mismo espacio expositivo, con distintos sistemas de visualización, lo cual crea una evidente confusión ya que el uso del lenguaje museográfico y museológico<sup>15</sup> no es coherente.



Figura 4. Obra de cine expuesta en monitor sobre peana, con el reproductor de DVD oculto, y auriculares para dos personas.

Como se ha apuntado previamente, tan solo 16 de los 65 elementos audiovisuales son obras de la colección del MNCARS, lo que supone que tan solo el 24% de todo lo mostrado. El resto de piezas audiovisuales, 49 en total, no son todas obras de arte aunque presenten cartela y ocupen un lugar en el espacio expositivo de la colección permanente. De estas 49 piezas 31 son documentales o películas comerciales. En concreto, 8 son documentales<sup>16</sup>, 22 son películas comerciales<sup>17</sup> y 1 es una filmación documental en el taller de un artista<sup>18</sup>. Esto arroja otro dato interesante, el resto de piezas audiovisuales restantes, 18 en total<sup>19</sup>, son obras depositadas que no son propiedad de la colección pero que se exponen en ella, lo cual provoca también confusión en el espectador que accede a las salas de la colección permanente. Dos proyecciones son material de nueva producción fabricado con la intención de crear una escenografía particular que contextualice una obra escultórica expuesta,

se trata del caso de las proyecciones que rodean a la obra de Luis Alexanco *Soledad Interrumpida*, y que están construidas a partir de retales de imágenes creadas por el artista en colaboración con José Tejedor.

Podría dar la sensación de que estos datos son meramente anecdóticos, sin embargo esconden una realidad museológica de gran importancia: el cine y el vídeo son dos medios artísticos infravalorados e infracatalogados. De las 16 obras de la colección expuestas en las salas del MNCARS, 14 son en soporte cinematográfico y dos en soporte magnético. Todas ellas, las 16 obras, usan el DVD para su exposición, es decir, han sido transferidas a un soporte magnético y después a uno óptico, para facilitar su exposición pública (véanse las imágenes 1 y 2). En el caso del vídeo no hay una diferencia sustancial pero el cine debe ser transferido a un sistema de entrelazado de imagen para poder ser grabado en DVD, lo que significa que la imagen cinematográfica, el fotograma unitario, se pierde para siempre ya que en la pantalla siempre aparecerán la mitad de un fotograma y la mitad del posterior, entrelazados (véanse las imágenes 5 y 6). Esto significa que el 100% de las obras cinematográficas esta siendo expuesta de forma incorrecta, al haber sido cambiado su medio de reproducción natural. Una obra artística en soporte cinematográfico debería ser expuesta en soporte cinematográfico. Nadie entendería que en lugar del *Gernika* se expusiera una lámina, por muy buena que esta fuese. Pero hay que proseguir en esta línea y analizar si todas las obras cinematográficas, a pesar de estar transferidas a video y después a DVD, son expuestas mediante proyección, respetando, al menos, los valores tradicionales de la experiencia cinematográfica (sala oscura, asientos y sonido frontal).

De las 14 obras de arte en soporte cinematográfico de la colección expuestas en las salas 4 de ellas son proyecciones sobre fondo negro, 4 sobre fondo blanco, 2 en monitor de tubo catódico sobre peana con y sin auriculares (véanse las figuras 3 y 4), 2 sobre monitor en mesa inclinada sin auriculares y, por último, 2 en pantalla plana sobre pared. Por lo tanto, tan solo 4 de las obras cinematográficas del MNCARS son expuestas mediante el sistema clásico de proyección sobre fondo negro. Lo que es aún más grave, 6 de ellas son expuestas en pantallas de televisión, lo que distorsiona por completo la experiencia cinematográfica y confunde al público al remitirle el mensaje de que lo que ve es análogo a un vídeo, que solo debería verse en pantalla de televisión.



Figura 5. Detalle de una obra cinematográfica, migrada a soporte magnético y a DVD y expuesta en monitor plano.



Figura 6. Detalle de la pérdida de calidad de la imagen original cinematográfica.

## 4. CONCLUSIONES

Cine y vídeo son medios distintos, con cualidades distintas y necesidades de catalogación, presentación y preservación distintas. El uso de un vocabulario difuso y erróneo es el síntoma de una incomprensión demasiado arraigada que, por desgracia, deriva en un tratamiento negligente y perjudicial de este patrimonio artístico. Ha quedado demostrado que la imagen cinematográfica se altera de forma irreversible cuando se presenta en un soporte magnético (véanse los ejemplos de las figuras 5 y 6), lo que también pone de manifiesto que la técnica de la migración de cine a vídeo como estrategia de preservación resulta inútil. Sobre todo si se tiene en cuenta que el master en Betacam digital se suele utilizar para crear la copia de exposición en DVD de la obra cinematográfica original, es decir, que la imagen proyectada estará compuesta por dos mitades en lugar de mostrar al fotograma unitario original y característico.

El uso de la pantalla y de la proyección, por otra parte, no responde a una función museológica definida, ya que no se ajusta al medio de cada obra, y tampoco a una función museográfica, ya que no permite al espectador extraer una información útil sobre las obras presentadas. Tampoco se usa para unificar la exposición de obras que podrían estar agrupadas bajo un mismo discurso, ya fuese este cronológico, estilístico o temático. Sin embargo, lo que el público si puede deducir de esta práctica tan extendida es que tanto el cine como el vídeo se puede exponer indistintamente en pantalla y en proyección, sin que sus valores se alteren. Lo que es aún más grave, el público puede pensar que tanto el cine como el vídeo, al ser expuesto de forma indistinta son, en realidad, lo mismo y por eso hay ocasiones en las que el cine aparece en pantalla y otras en las que el vídeo aparece en proyección. De hecho, cuando se produzcan fallos de reproducción, como fundidos en negro, paradas abruptas o interrupciones repentinas, el espectador no podrá saber si el problema es de la técnica usada por el artista o de la tecnología utilizada para mostrar la obra. En ese sentido, Christiane Paul afirma que las instituciones deben asegurarse de que este tipo de obras se presentan de forma correcta, teniendo en cuenta la tendencia a fallar de este tipo de tecnología de reproducción, ya que es algo inevitable (Paul 2008, 68). En cualquier caso, será necesario cuantificar las probabilidades de fallo para poder decidir cómo y durante cuánto tiempo exponer una obra.

En este aspecto, los sistemas analizados no solo no se corresponden con los originales sino que ni siquiera respetan las características originales ya que transforman la imagen cinematográfica en imagen videográfica mediante la

destrucción del fotograma unitario. El único nexo es la proyección, cuando existe, y esta ni siquiera asegura la calidad cinematográfica necesaria para emular una proyección analógica.

Todos esos errores de presentación se basan en un único punto: la incompreensión institucional del medio artístico cinematográfico y videográfico. Al no asumir las reglas de catalogación y presentación de este tipo de obras se crean aberraciones que, a su vez, aumentan la incompreensión del público y profesionales que sólo ven obras extrañas, incómodas o incoherentes.

#### Referencias

- Artium- Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. 2004. *La colección*. Vitoria-Gasteiz: Artium
- Besser, Howard. 1987. "Digital images for museums". *Museum Studies Journal* 3, (Fall/Winter): 74-81
- Besser, Howard. 2001. "Digital preservation of moving image material". *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 1:1
- Bosco, Roberta. 2012. "Fiesta mayor en el Macba" *El País*, 24 de noviembre, edición Cataluña. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/23/catalunya/1353709808\\_754640.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/23/catalunya/1353709808_754640.html)
- Bradley, Kevin. 2006. *Risks associated with the use of recordable CDs and DVDs as reliable storage media in archival collections : strategies and alternatives*. Paris: UNESCO
- FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) Comisión Técnica. 2009. *Recomendaciones de uso de la Comisión Técnica de la FIAF*. Bruselas: FIAF
- Gómez, Vanessa. 2012 "El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo ingresa 484 obras en su colección permanente". *ABC*, 23 de diciembre de 2012, edición digital de Sevilla, <http://sevilla.abc.es/20121023/cultura-arte/sevi-donaciones-centro-arte-201210231659.html>
- IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno). 2001. *La colección del IVAM*. Valencia: IVAM ; Madrid: Aldeasa
- 2006. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM : espacio, tiempo, espectador*. Valencia: IVAM
- Lafuente, Isabel Trinidad. 2013. *Tesouro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística : tesouro y Diccionario para la descripción y catalogación de bienes culturales*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte
- MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona). 2003. *Colección MACBA*. Barcelona: MACBA
- Martin, Abigail Leab, ed. 2001. *AMIA compendium of moving image cataloguing practice*. Chicago: Association of Moving Image Archivists and Society of American Archivists
- Mattock, Lindsay Kistler. 2010. "From film restoration to digital emulation : the archival code of ethics in the age of digital reproduction". *Journal of Information Ethics*, 19 (1): 74-85. DOI: 10.1.743172/JIE.19.1.74

- Museo Guggenheim Bilbao. 2011. *Memoria anual de actividades del año 2011*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao
- Museo Patio Herreriano. 2002. *Museo Patio Herreriano : arte contemporáneo español*. Valladolid: Museo Patio Herreriano
- Paul, Christiane. 2008. "Challenges for a Ubiquitous Museum : from the White Cube to the Black Box and Beyond". En *New media in the white cube and beyond : curatorial models for Digital Art*. Paul, Christiane, ed. Berkeley: Universidad de California y California Press
- Rotaeché, Mikel. 2011. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis
- Wasson, Haidee. 2005. *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of the Art Cinema*. Los Ángeles: University of California Press
- Yee, Martha M. 2007. *Moving image cataloguing: How to create and how to use a moving image catalog*. Westport, CT: Libraries Unlimited

#### Notas

- <sup>1</sup> Con obras como *Ritmo 21*, de 1921, *Ballet mecánico*, de 1924, y *Sinfonía diagonal*, de 1925.
- <sup>2</sup> Al que se considera el padre intelectual del vídeo arte con la grabación en vídeo de la visita del Papa Pablo VI a Nueva York, en 1965. Fue el primer artista en usar el modelo de cámara doméstica «Portapak» de Sony.
- <sup>3</sup> El Museo de Arte Moderno de Nueva York fue el primero en crear, en la década de los años 30 del siglo XX, un departamento de «Film». Sin embargo, su función no era el estudio de la obra de arte cinematográfica, como deseaba su director, A. H. Barr, sino mostrar al público general documentales especializados y películas comerciales. Tal era su orientación que se contrató a la eminente crítica cinematográfica Iris Barry para dirigirlo, con gran éxito de público. Merece también la pena destacar que el Museo Whitney, vecino del anterior, fue fundado sobre las bases del «Whitney Cine Club», fundado a su vez por Cornelius Vanderbilt.
- <sup>4</sup> En este caso no hay que olvidar que se está hablando de instituciones de arte contemporáneo, en la que la presencia del vídeo y del cine es exigida como rasgo de modernidad. Se podría decir que no hay exposición contemporánea que no muestre, en algún momento, una obra de estas características.
- <sup>5</sup> El significado de este término, según el diccionario de la Real Academia Española, en su única acepción reconocida, es «que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas». Por lo tanto, su uso no es pertinente al hacer referencia a un número diverso de actividades de diferente naturaleza, no sólo artísticas.
- <sup>6</sup> Para cuantificar las obras que cada colección posee se ha tomado como referencia los catálogos publicados y los disponibles en las respectivas páginas electrónicas, permitiendo, de este modo, trazar un mapa bastante aproximado de las principales colecciones de arte contemporáneo de España.
- <sup>7</sup> Los tesauros publicados por el Ministerio de Cultura para unificar el proceso de catalogación, directamente relacionado con la base de datos DOMUS, son los de *materiales cerámi-*

cos (2002), mobiliario (2005), materiales y técnicas (2008), numismática (2009, objetos relacionados con cultos y religiones (2011) y, por último, *Objetos asociados a la expresión artística* (2013), que es el que precisamente recoge los términos necesarios expuestos previamente.

- <sup>8</sup> «Sobre la colección», página electrónica de Artium, consultado el tres de diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.artium.org/Castellano/Colecci%C3%B3n/SobreLaColecci%C3%B3n/tabid/103/language/es-ES/Default.aspx>
- <sup>9</sup> «El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo ingresa 484 obras en su colección permanente», por Vanessa Gómez. (ABC ed. Sevilla, 23 de diciembre de 2012). <http://sevilla.abc.es/20121023/cultura-arte/sevi-donaciones-centro-arte-201210231659.html>
- <sup>10</sup> «El Macba cuenta con 4.674 obras, la mayoría de los años sesenta y setenta» («Fiesta mayor en el Macba» *El País*, edición Cataluña, 24 de noviembre de 2012)
- <sup>11</sup> Resultados de la búsqueda obtenidos del catálogo de Internet de la institución [www.macba.cat/es/search\\_collection?flag=5&query=&artist=&title=&y=&type%5B%5D=180#form\\_adv\\_search](http://www.macba.cat/es/search_collection?flag=5&query=&artist=&title=&y=&type%5B%5D=180#form_adv_search)
- <sup>12</sup> Catálogo disponible en el enlace: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion> y consultado el 30 de diciembre de 2012 para la presente investigación.
- <sup>13</sup> Por elemento tecnológico audiovisual se hace referencia a los monitores, pantallas planas y proyecciones sobre pared, que van unidos, todos ellos, a reproductores de DVD, altavoces o auriculares y proyectores digitales, en función de la modalidad de exposición usada. La unidad básica, por tanto, es un reproductor de DVD, con un soporte de DVD en su interior, que es reproducido, con sonido o sin él, en un monitor, pantalla o proyección.
- <sup>14</sup> Por pieza audiovisual se hace referencia al contenido de imágenes y sonido reproducido en el dispositivo tecnológico y que no se corresponde en todas las ocasiones con obra de arte, como va a describir a continuación.
- <sup>15</sup> El público no es capaz de comprender el uso que se hace de la proyección o de la televisión, ni su pertinencia, porque su uso es indiscriminado, como se va a analizar a continuación, y no establece ninguna diferencia en su aplicación.
- <sup>16</sup> Como por ejemplo: *Eduardo Arroyo, exposición individual, Festivales de España nº1, Nuevos realismos, estrategias del objeto o Arte en un mundo dividido*, todos ellos en el área de consulta de la cuarta planta del edificio de Sabatini. Hay que recordar que algunos de ellos comparten el mismo televisor, por lo que el número de elementos audiovisuales, televisores y pantallas (61), no coincide con el número de piezas, que son cinco más (65).
- <sup>17</sup> *Bienvenido Mr Marshall*, de Berlanga, *La ventana Indiscreta*, de Hitchcock, *Rebelde sin causa*, de Ray, *La guerra a terminado*, de Resnais, *Los olvidados*, de Buñuel o *Una semana*, de Búster Keaton, entre otras.
- <sup>18</sup> *Visita a Oscar Domínguez* de Alain Resnais, en La segunda planta del edificio de Sabatini.
- <sup>19</sup> El 27,6% de las piezas audiovisuales expuestas son, por tanto, obras cedidas. Cuatro de ellas comparten la misma proyección sobre fondo negro.

---

(Artículo recibido 15-10-14; aceptado 21-11-14)