

De la casa al museo. Comisariar y exhibir cine doméstico y amateur****

From the Home to the Museum: Curating and Exhibiting Home Movies and Amateur Films

Este artículo analiza dos exposiciones recientes sobre cine no profesional en España: *[Rec]uerdos. La vida a través del cine doméstico* (centros CaixaForum 2025-2028) y *Fora de casa. Cinema amateur a Catalunya 1924-1940...* (Filmoteca de Catalunya 2024). Ambas exposiciones subrayan la relevancia de la colaboración entre instituciones archivísticas, académicas y culturales, mostrando cómo el cine no profesional contribuye a comprender mejor las dinámicas sociales y culturales del siglo XX, así como su influencia en la actual cultura audiovisual digital. *Fora de casa* arranca con el cine doméstico para mostrar luego el surgimiento y rápida expansión del cine amateur como movimiento cinematográfico destacado durante la Segunda República. *[Rec]uerdos* aborda el cine doméstico como fenómeno transversal de la cultura audiovisual del último siglo, analizando su evolución tecnológica y temática desde los años 1920 hasta la actualidad. Ambas propuestas reflejan el creciente reconocimiento del cine doméstico y amateur como un patrimonio audiovisual de gran relevancia.

Palabras clave

HOME MOVIES
CINE AMATEUR
EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA
CURADURÍA CINEMATOGRÁFICA
PATRIMONIO CULTURAL
PRESERVACIÓN FÍLMICA

This article analyzes two recent exhibitions on non-professional cinema in Spain: *[Rec]uerdos. La vida a través del cine doméstico* (CaixaForum centers 2025-2028) and *Fora de casa. Cinema amateur a Catalunya 1924-1940...* (Filmoteca de Catalunya 2024). Both exhibitions underline the relevance of a collaboration between archives and academic and cultural institutions, revealing how non professional film can contribute to a better understanding of the social and cultural dynamics of the 20th century, as well as its influence in the current digital audiovisual culture. *Fora de casa* begins with home movies to then show the development and rapid expansion of amateur cinema as a prominent film movement during the Second Spanish Republic. *[Rec]uerdos* addresses home movies as a cross-cutting phenomenon of the audiovisual culture of the last century, analyzing its technological and thematic evolution from the 1920's to the present day. Both proposals reflect the growing recognition of home movies and amateur cinema as an audiovisual heritage of great relevance.

Keywords

HOME MOVIES
AMATEUR CINEMA
FILM EXHIBITION
FILM CURATORSHIP
CULTURAL HERITAGE
FILM PRESERVATION

Introducción

En los últimos años, numerosos investigadores han analizado la cultura cinematográfica que emergió tras la comercialización de los primeros dispositivos de proyección y filmación no profesionales en la década de 1920 (Aasman, Fickers y Wachelder 2018; Cuevas 2010; Ishizuka y Zimmermann 2008; Salazkina y Fibla-Gutierrez 2018; Motrescu-Mayes y Aasman 2019; Odin 2014; Schneider 2007; Turquety y Vignaux 2017). Las diferentes prácticas del cine no profesional que entonces se comenzaron a popularizar, tanto en su dimensión doméstica como amateur, cumplieron el deseo del empresario Charles Pathé de “extender la influencia del cine, ampliando su alcance y multiplicando sus aplicaciones” (Kermabon 1994, 198). Transcurridos ya más de cien años, esas prácticas han ido adquiriendo en la actualidad la relevancia que se merecían, como lo manifiestan diversas exposiciones recientes: *Private Lives Public Spaces* en el MoMA de Nueva York (2021), *Pathé-Baby. Le Cinéma soi* en la Foundation Jérôme Seydoux-Pathé (2023), *Fora de casa. Cinema amateur a Catalunya 1924-*

* Efrén Cuevas

ecuevas@unav.es / orcid.org/0000-0003-2875-0105
Catedrático en la Universidad de Navarra. Autor de las monografías *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries* (2022) y *Elia Kazan* (2000), editor del libro *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (2010) y coeditor de *El hombre sin la cámara: El cine de Alan Berliner* (2002) y *Paisajes del yo: El cine de Ross McElwee* (2008). Su investigación se ha centrado en cine documental, autobiografía fílmica, cine doméstico, narratología fílmica, y realismo y representación en cine y televisión. Sus trabajos han sido publicados en países como EEUU, China, Francia, Reino Unido, Hungría o Polonia.

** Núria F. Rius

nuria.rius@upf.edu
Profesora lectora de la Universitat Pompeu Fabra. Su trabajo explora las dinámicas de clase y género en la difusión de la fotografía y el cine domésticos y amateur. Es autora del monográfico *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme* (2013) y de artículos como “The Photographic Laboratory in the Athenaeum: Cooperation and Social Emancipation in Barcelona 1900–1936 (*PhotoResearcher*, 41, 2024)”, y comisaria del ciclo académico *La cámara doméstica: historias de la fotografía amateur* (Fundación Mapfre 2024).

*** Enrique Fibla Gutiérrez

enrique.fibla@uab.cat / orcid.org/0000-0002-0296-6744
Profesor lector en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su trabajo se centra en la intersección entre cultura visual, archivo y estudios de memoria. Ha publicado en revistas como *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Film History* o *Screen*, y es coeditor del libro *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Indiana University Press, 2021). De 2018 a 2021 dirigió el proyecto de investigación “Artesanos del cine” en la Elías Querejeta Zine Eskola de San Sebastián (EQZE) y durante el 2024 ha co-comisariado el “Centenari del Cinema Amateur” en la Filmoteca de Catalunya.

**** Este artículo es fruto del proyecto “El cine doméstico en España: preservación, difusión y apropiación” (REF: PID2020-115424RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MCIN/AEI/10.13039/501100011033).

1940...¹ en la Filmoteca de Catalunya (2024) y *[Rec]uerdos. La vida a través del cine doméstico* en los centros CaixaForum (2025–28). Esas propuestas expositivas comparten una reflexión común sobre cómo el registro de las personas, los lugares y los acontecimientos que rodeaban la vida cotidiana –lo que Ravi Vasudevan llama los “índices críticos de los registros del tiempo y el acontecimiento” (2010, 140)– han configurado un modo fílmico fundamental, que ha discurrido de modo paralelo al cine profesional. En este artículo, los comisarios de dos de estas recientes exposiciones desgranamos el discurso expositivo y reflexionamos sobre cómo trasladar al ámbito expositivo estos modos fílmicos no profesionales.

Aunque centrados en dimensiones distintas del cine no profesional y con focos históricos diferentes, *Fora de casa* y *[Rec]uerdos* comparten una invitación desde la investigación, el archivo y el comisariado a repensar los límites de la historia y la experiencia cinematográfica más allá de la pantalla comercial y la industria, adentrándose en el terreno de la intimidad, las realidades locales y la memoria colectiva. También animan a valorar, desde campos como la historia, la antropología o la sociología, las filmaciones domésticas y las películas amateur como objetos de estudio interdisciplinarios sobre los cuales todavía queda mucho por aprender.

Marco conceptual: del cine doméstico al amateur

Como ya ha quedado apuntado, estas exposiciones tienen como principal objetivo poner en valor el cine no profesional y, de modo más específico, sus dos expresiones más extendidas y consolidadas: el cine doméstico y el cine amateur. Pero antes de entrar en detalle en las propuestas expositivas, consideramos pertinente esbozar unos rasgos básicos que delimiten ambos modos fílmicos.

Utilizamos el término “cine doméstico” –con independencia de que su soporte sea fotoquímico (film), magnético (vídeo), o digital– para referirnos al modo audiovisual utilizado para registrar la vida cotidiana de la familia o el entorno social más cercano de la persona que filma. Se trata, por tanto, de un cine no profesional con un peculiar rasgo autobiográfico, pues tanto los autores, como los “actores” filmados y el público al que se dirige coinciden, al tratarse de la propia familia y, en ocasiones, amigos o allegados (Cuevas 2008, 101–04). Sucede a menudo que estos materiales se preservan en los espacios particulares de las familias, que los suelen considerar como simples recuerdos familiares, carentes de algún tipo de capital artístico, cultural o patrimonial. No obstante, en las últimas décadas, instituciones académicas, archivísticas y culturales de diferentes países se han ido acercando a este modo fílmico con el objetivo de preservarlo, estudiarlo y darlo a conocer como parte central de la cultura visual contemporánea. Disciplinas como la historia, la sociología o la antropología, además de campos como el cine y el arte contemporáneos o los estudios culturales y visuales han encontrado relatos e imágenes inéditas en estas formas audiovisuales domésticas, no institucionalizadas y a veces contrahegemónicas: lugares, épocas y costumbres pasadas, modos de autorrepresentación conformistas o contestatarios, y su existencia como campo para la apropiación y la experimentación artística que ahonda en las relaciones entre imagen,

realidad y memoria. El reciente interés hacia este cine tiene también efectos sobre la forma de comprender la historia y la historia del arte, al cuestionar qué sujetos creadores ponemos en el centro y qué imágenes constituyen la historia de nuestra cultura visual.

Los rápidos cambios tecnológicos de las últimas décadas no han hecho más que ahondar la relevancia de este modo audiovisual, aportando nuevas formas de distribución a través de las redes sociales y formatos más híbridos, como se observa en los múltiples contenidos compartidos en YouTube, las historias de Instagram y los microvídeos de TikTok. La ubicuidad y relevancia del cine doméstico no ha llevado consigo, sin embargo, un adecuado conocimiento, preservación y difusión de este modo audiovisual, que mayoritariamente desaparece con el paso del tiempo o con el relevo de unas generaciones a otras. La labor de filmotecas y otros proyectos –en España vinculados a la Red de Cine Doméstico– ha buscado evitar esa desaparición, con un esfuerzo notable a pesar de sus limitados recursos, para preservar el cine doméstico filmado en soporte fotoquímico. No ha ocurrido lo mismo con los materiales grabados en VHS, más frágiles de hecho que los de soporte fotoquímico, pero tan abundantes que resulta mucho más complicada su preservación. Y queda como tarea pendiente cómo se preservará para generaciones futuras la ingente cantidad de vídeos domésticos grabados con nuestros teléfonos móviles desde que se extendieron a inicios de 2010 los teléfonos inteligentes, con cámaras cada vez más sofisticadas y conexión a internet.

El segundo modo filmico aquí abordado, el cine amateur, coincide con el doméstico en su carácter no profesional, aunque presenta claros rasgos específicos. Es cierto que en ocasiones se considera al cine doméstico como un tipo de cine amateur, en buena medida asumiendo como sinónimos “amateur” y “no profesional”, pero se trata de una asimilación que resulta reductiva, al menos aplicada a las décadas de vigencia de las cámaras de paso reducido, de los años veinte a los setenta, que coincide además con el periodo de esplendor del cine amateur. Así lo entienden, por ejemplo, autores como Ryan Shand (2008, 51–57) o Tom Sloomweg (2018, 210–12), quienes plantean con acierto su diferenciación, proponiendo referirse al cine amateur como “community mode”, para distinguirlo del “home mode” propio de cine doméstico. El cine amateur, tal y como se entendió al menos hasta las décadas de 1970 o 1980, era una práctica que buscaba imitar los modos del cine profesional, sin perseguir un interés comercial. Los cineastas amateur realizaban cine de ficción, documental o incluso experimental, mostraban sus películas en festivales y certámenes específicos y tenían en muchos casos sus asociaciones propias para compartir sus proyectos y mejorar sus habilidades². El cine doméstico, sin embargo, nunca buscó emular el cine profesional, es más, se ha definido en contraste con este, como un cine “mal hecho” de acuerdo con esos estándares, proyectado habitualmente sin montaje ni posproducción. Además, les diferencia de modo nítido su difusión o recepción, pues el cine amateur siempre se realizaba para ser visto en público. Sin entrar ahora en las novedades que han producido la revolución digital e internet³, cabe matizar también que ambos modos filmicos no siempre han presentado fronteras nítidas, aunque habitualmente se pueden distinguir atendiendo al estilo de filmación y al trabajo de posproducción.

Del ámbito privado al público: la gestión de derechos

Por su carácter no profesional, en cuanto cine realizado por particulares, nuestros proyectos expositivos se encontraron ya de inicio con una cuestión singular: la gestión de los derechos para proyectar este tipo de películas, tanto las domésticas como las amateur, en contextos públicos. Para *Fora de casa*, la Filmoteca de Catalunya se apoyó en su departamento de acceso a colecciones, que se encarga de consultar con los depositantes de los fondos, habitualmente familiares de los/las cineastas en el caso de los formatos de paso reducido, cualquier petición de proyección o uso público de sus fondos. La mayoría de los materiales utilizados en la exposición *Fora de casa*, tanto fílmicos como documentales, provenían de los propios fondos de la Filmoteca de Catalunya (en especial del fondo Delmiro de Caralt, que es propiedad de la institución), aunque también se incorporaron películas del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) de Girona y del fondo Mejón de Lleida, así como documentos del archivo del CEC depositado en el Arxiu Nacional de Catalunya y de archivos privados como el de la familia De Quadras y el Fondo Giménez.

A todas estas instituciones se les hizo partícipes del proceso expositivo y se les explicó el contexto en el cual se exhibirían los materiales, cuya entrada en el archivo ya prefiguraba su posible valor de uso público. Un elemento clave que ayudó a obtener sin problemas el permiso de los depositantes fue la constatación de que los materiales se exhibirían contextualizados como parte de una historia cultural muy concreta, en este caso el cine amateur en Catalunya en la década de 1930, que hasta ahora había permanecido prácticamente invisible.

La cuestión de los derechos resultó más compleja en la exposición *[Rec]uerdos*, pues aquí se trabajó con colecciones de toda España. Aportaron material las Filmotecas de Catalunya, Valencia, Andalucía y la Filmoteca Española, así como la Fototeca de Huesca, el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) de Girona y los proyectos Destiladera Lanzarote Revelado y Memorias Celuloides (Región de Murcia). Para los años ochenta y noventa se solicitaron también materiales a particulares, pues no todas las filmotecas preservan vídeo magnético y las que lo hacen cuentan con menos colecciones. Los procesos fueron diferentes según cada institución, pues en casos como Memorias Celuloides los permisos ya estaban concedidos previamente y en otros había que requerirlos para esta ocasión. Generalmente las familias accedieron sin problema, aunque hubo ocasiones en que manifestaron su deseo de excluir alguna película o temática concreta.

Una cartografía pendiente: *Fora de casa. Cinema amateur a Catalunya 1924–1940...*

En 2023 la Filmoteca de Catalunya, con el apoyo del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, decidió celebrar el centenario del cine amateur en 2024 con un extenso programa que incluía la investigación en sus fondos fílmicos y documentales, la restauración y digitalización de películas, la organización de ciclos de cine, una web, un congreso internacional y una exposición titulada *Fora de casa. Cinema amateur a Catalunya 1924–1940...* El comisariado del proyecto recayó en Ignasi Renau, documentalista del Centre de Conservació i Restauració de la Filmoteca experto en fondos de paso reducido, y en Enrique Fibla

Gutiérrez, historiador de cine y profesor en la Universitat Autònoma de Barcelona⁴. El diseño de la exposición se encargó a Anna Alcubierre, del estudio espai e, y la concepción gráfica fue obra del estudio Todojunto. La coordinación del proyecto fue de Núria Expósito, de la Filmoteca de Catalunya, con el apoyo de Júlia Gonell.

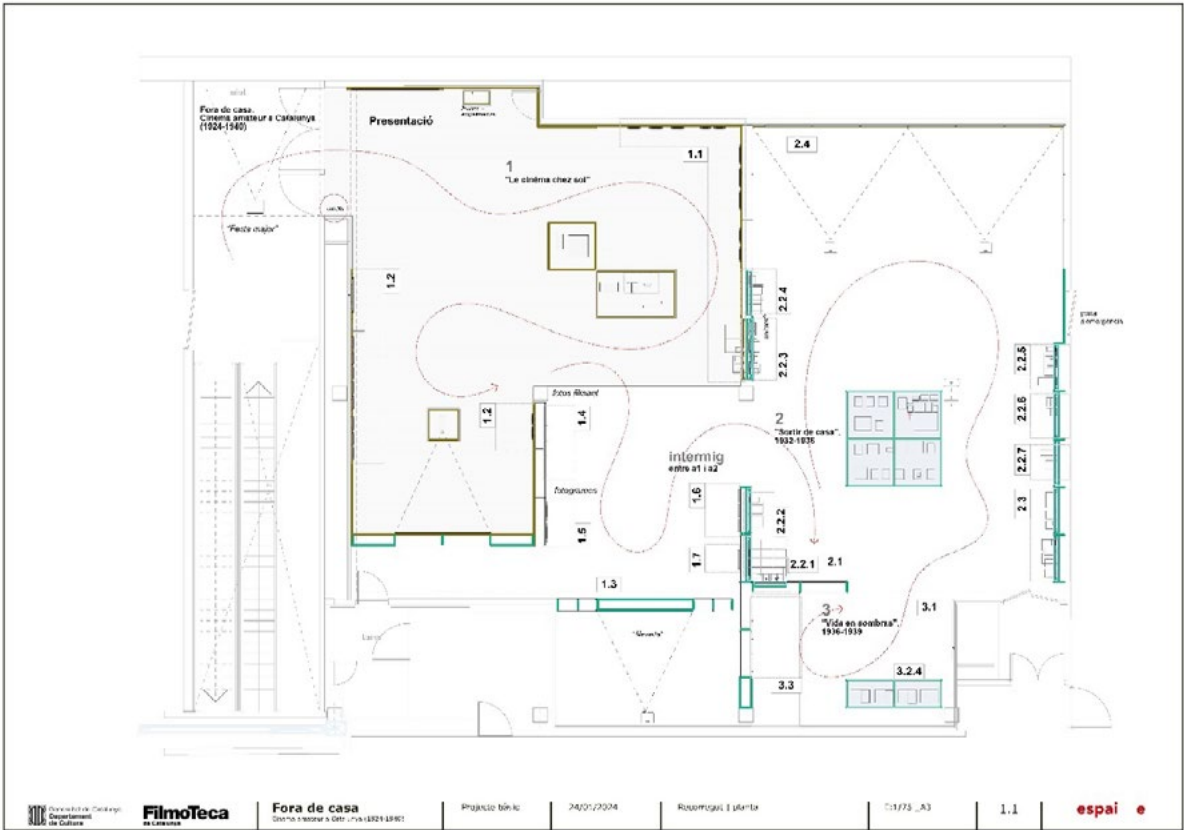


Fig. 1: Diseño del espacio expositivo de Anna Alcubierre (espai e).

La colaboración horizontal entre la investigación, el archivo, y el diseño expositivo, basada en el diálogo y el mutuo aprendizaje, definió el objetivo central del proyecto en “sacar de casa” al cine amateur y doméstico, tanto en el sentido de hacer público un material que se había visto muy poco fuera del archivo, la “casa” de estos materiales tras su depósito por parte de familiares o asociaciones, como en el de desligar el cine amateur de su connotación puramente doméstica (“home movies”). La intención no era establecer una jerarquía entre ambas dimensiones del cine de aficionados, la doméstica y la amateur, sino en detallar su relación íntima en las décadas de 1920 y 1930 y explicar cómo la irrupción de las primeras cámaras de filmación no profesionales generó, para sorpresa de los propios fabricantes, uno de los movimientos cinematográficos más importantes de los años de entreguerras en Catalunya.

Para explicar el tránsito de cine doméstico a cine amateur, y teniendo en cuenta el tamaño relativamente pequeño de la sala de exposiciones de la Filmoteca de Catalunya (300 m²), se optó por una estructura en dos ámbitos grandes –uno dedicado a la irrupción del cine de aficionados y otro a la creación del movimiento de cine amateur– y un breve epílogo sobre el abrupto final impuesto por el golpe de estado (1936) y el inicio de la Guerra Civil (1936–1939). A nivel

de diseño, se propuso dividir las diferentes partes de la exposición mediante una estructura permeable de paneles abiertos, evitando las paredes cerradas para resaltar las conexiones y coincidencias entre las culturas cinematográficas amateur y doméstica.

El primer bloque, “Le cinéma chez soi / El cine en casa (1923–1931)”, nos situaba en el espacio doméstico y explicaba la irrupción de los proyectores y cámaras de Pathé Baby (9.5mm) y Ciné Kodak (16mm) entre 1923 y 1924 en las casas de cientos de familias en Catalunya. Lo hacía a través de objetos (cámaras de 35mm y 9.5mm, bobinas, un proyector de 9.5mm en funcionamiento con una película comercial original de la Filmothèque Pathé Baby), documentos (catálogos de tiendas especializadas, recibos de material, actas de reuniones, guiones de fotonovelas)⁵, material gráfico (fotografías, carteles publicitarios, folletos) y audiovisual (un fragmento de la película *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda [1991], en donde se explican los orígenes del impulso creativo de Jacques Démy en el 9.5mm, gracias al cual pudo realizar sus primeras películas siendo un adolescente durante la Segunda Guerra Mundial). Este primer ámbito resaltaba cómo el espacio doméstico era el marco ideal planteado por los fabricantes de proyectores y cámaras, que pronto vieron cómo los usos de los aparatos desbordaban sus límites a través del excursionismo, la crónica visual y la voluntad de expresarse de centenares de cineastas.

A continuación, un módulo intermedio mostraba cómo se pasó rápidamente de la grabación de momentos familiares para consumo privado a la filmación de momentos históricos destacados, como la Exposición Internacional de 1929 o la Proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931. También se resaltaba el importante papel del excursionismo en la evolución del cine amateur, ya que los socios de instituciones como el Centre Excursionista de Catalunya empezaron a incorporar la cámara de cine en sus salidas, filmando películas que luego proyectaban en público. Se decidió insertar aquí una proyección de la película doméstica *Nevada Parque Montjuïc Febrero 1924* (José Errando Ylario, 1924), la primera filmación en 9.5mm con fecha exacta conservada en la Filmoteca de Catalunya. En ella vemos imágenes de Barcelona tras la gran nevada de febrero de 1924 que paralizó la ciudad y a una familia jugando con la nieve en el parque de Montjuïc. De este modo, *Fora de casa* apostaba por contextualizar los inicios del cine doméstico, pensado para el consumo privado, como la antesala de la eclosión que vivirá el cinema amateur a partir de 1932, cuando el cine de paso reducido se traslada al espacio público y se desarrolla como movimiento cinematográfico.

El segundo ámbito, titulado “Salir de casa”, se centraba en cómo el cine amateur se desliga definitivamente de la esfera doméstica y vive una verdadera eclosión de 1932 a 1936, coincidiendo con el impulso cultural y asociacionista que caracterizó los años de la Segunda República. El cine amateur se convierte en el movimiento cinematográfico más importante de la época en Catalunya gracias a la filmación de centenares de películas, la creación de clubes (más de treinta para 1936), la publicación de revistas, la organización de concursos nacionales e incluso la organización del V Concurso Internacional de Cine Amateur, celebrado en Barcelona y Sitges en 1935 con la participación de dieciocho países. ¿Cómo explicar esta contrahistoria al cine comercial en apenas unos metros cuadrados?

En colaboración con el estudio de posproducción La Casa de Kuleshov se ideó un gran audiovisual de 2,20 x 7 metros en tres pantallas con fragmentos de 77 películas amateur rodadas entre 1929 y 1938 y agrupados en un juego de rimas estilísticas y temáticas. La selección provenía de los 108 títulos que se han restaurado y digitalizado en el Centre de Conservació i Restauració de la Filmoteca y que se pueden consultar en la web del Centenario⁶. Alrededor de este archivo, desplegado en pantalla a modo de “Cartografía incompleta del cine amateur”, como se tituló la pieza, se dispusieron una serie de bloques documentales con material gráfico, textual y documental sobre el movimiento de cine amateur en Catalunya y sus ramificaciones internacionales. Además, se realizó un póster que los espectadores podían llevarse a casa y en donde se detallaba la información básica (título, autor, año) de cada uno de los fragmentos de las 77 películas proyectadas en el audiovisual, así como de 33 otros títulos que nunca se han recuperado y que se representaban como cuadrados en blanco con el objetivo de resaltar la naturaleza incompleta del patrimonio cinematográfico, siempre marcado por las ausencias y la fragilidad del soporte –especialmente en el caso de los formatos de paso estrecho, que solían utilizar película reversible y contaban, por tanto, con una copia única–.

La decisión de crear una cartografía basada en un juego de asociaciones y rimas audiovisuales de 77 fragmentos de películas como elemento central de la exposición respondía a la voluntad de demostrar la enorme dimensión y variedad temática y visual del cine amateur en Catalunya durante la década de 1930. Al tratarse de un patrimonio en gran parte invisible para el público, se apostó por no profundizar en obras o autores concretos y destacar en su lugar la importancia general del cine amateur como movimiento cinematográfico que llevó a las pantallas de asociaciones, festivales, colegios y otros espacios de proyección informales las temáticas y las realidades que brillaban por su ausencia en la pantalla comercial (por ejemplo, fiestas populares y tradiciones, procesos industriales, transformaciones sociales, sinfonías de ciudad, clubes deportivos femeninos o poesías visuales⁷). Además, al rodear las películas amateur de abundante material documental, se las conectaba con instituciones como el CEC, el Comitè de Cinema de la Generalitat de Catalunya, la Bienal de Venecia, clubes de cine amateur de Buenos Aires, Toronto, Amsterdam o Budapest, revistas como *Cinema Amateur* o iniciativas como el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

De esta forma, el formato y el lenguaje expositivo permitió explicar de una manera única cómo el dispositivo del cine se convierte en cultura cinematográfica que desborda la pantalla y se manifiesta en multitud de iniciativas pedagógicas y culturales íntimamente ligadas a las dinámicas sociales del momento. Por último, un breve epílogo, “Por alzamiento nacional”, sobre los devastadores efectos del Golpe de Estado y la Guerra Civil en el movimiento de cine amateur, cerraba la exposición con una selección de las carpetas vacías que Delmiro de Caralt reservó en su archivo para los concursos internacionales de 1936–1938 en los que los amateurs catalanes no pudieron participar “a causa de nuestra guerra”, como anotó el cineasta a lápiz en cada una de ellas.

Con la exposición *Fora de casa* hemos intentado, en un gran esfuerzo colectivo, desmentir la idea de que en Catalunya a duras penas se produjo cine en la década de 1930, situando el cine

amateur en el centro de una (otra) historia del cine que empezó como pasatiempo doméstico, pero que pronto abandonó los confines de la casa para producir uno de los archivos audiovisuales y documentales más completos, y desconocidos, de la Segunda República. Una pieza más de la cartografía incompleta del cine que la colaboración entre filmotecas, universidades, asociaciones y museos ha ido construyendo en los últimos años.

Difundir el valor patrimonial del cine doméstico: *[Rec]uerdos. La vida a través del cine doméstico*

[Rec]uerdos. La vida a través del cine doméstico es una propuesta expositiva para los centros CaixaForum que se apoya en el trabajo llevado a cabo en el proyecto de investigación “El cine doméstico en España: preservación, difusión y apropiación” (2021–2025), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. En este proyecto han participado dieciséis investigadores, vinculados tanto a centros universitarios (ubicados en Navarra, Galicia, Andalucía, Castilla-La Mancha, Catalunya y Madrid) como a proyectos de preservación. Además, colaboran las filmotecas que conservan fondos domésticos y otros proyectos de preservación vinculados a la Red de Cine Doméstico. Si bien bastantes miembros del proyecto han contribuido de un modo u otro al diseño de la exposición, el comisariado del proyecto fue encargado a Efrén Cuevas, catedrático de la Universidad de Navarra, y a Núria F. Rius, profesora de la Universitat Pompeu Fabra. El trabajo de búsqueda del metraje doméstico y montaje visual lo realizó Salvador Vivancos. El diseño de la exposición fue encargado a Mamen Domingo. La coordinación desde Fundación “la Caixa” la llevaron a cabo Vanessa Tedejo y Elena Mansergas. La exposición se presentará de forma itinerante en diferentes sedes de CaixaForum en España a lo largo de los años 2025 a 2028: Zaragoza, Valencia, Barcelona, Sevilla, Girona, Lleida y Tarragona.

Fig. 2: Diseño del espacio expositivo de Mamen Domingo para la sede de Zaragoza.



[Rec]uerdos no se centra en el cine doméstico en España como tal, aunque el metraje doméstico que se ha utilizado para ilustrar la mayoría de las secciones ha sido filmado o grabado en el territorio español –y en cada sede se mostrarán de hecho algunas de las secciones temáticas ilustradas con metraje doméstico de ese territorio–. Pero no se ha buscado realizar un análisis histórico de la evolución del cine doméstico español ni un estudio etnográfico de su contenido. El propósito es más transversal, pues se aborda el cine doméstico en cuanto fenómeno presente en la cultura visual del último siglo, para así destacar su valor como patrimonio audiovisual y contribuir a su mayor y mejor preservación. De este modo, entendemos la exposición para la Fundación “la Caixa” tanto como un resultado final del proyecto de investigación cuanto como un ejercicio de transferencia y mediación que permita una circularidad y retroalimentación entre difusión del conocimiento, concienciación ciudadana y preservación patrimonial.

De modo sintético, cabe afirmar que la exposición busca destacar cuatro aspectos:

- 1) Dar a conocer unos materiales cuya circulación ha quedado históricamente circunscrita al espacio privado o, en caso de preservarse patrimonialmente, a los archivos institucionales.
- 2) Ofrecer una lectura genealógica de la cultura visual doméstica que ha discurrido de forma paralela, ubicua y masiva a formas visuales institucionalizadas cuya legitimación ha capitalizado los relatos sobre la cultura visual occidental (medios de comunicación de masas o prácticas artísticas institucionalizadas, entre otras).
- 3) Conocer y comprender el lenguaje y los modos de autorrepresentación de diferentes grupos sociales y generacionales, atendiendo a las aspiraciones, referentes e imaginarios que operan en sus producciones y que han ido modificándose según cada contexto histórico, político y cultural.
- 4) Mostrar diferentes estrategias de apropiación del cine doméstico, tanto en el ámbito televisivo como en el cine contemporáneo.

Para articular estos objetivos, hemos estructurado la exposición en cinco ámbitos, además de un apartado introductorio. Cada ámbito aborda una faceta específica del cine doméstico, proporcionando una visión panorámica de su evolución tecnológica, social y estética y las relaciones de continuidad y cambio que se están dando en la actualidad. Esta estructura básica tiene una plasmación física diferente según el espacio expositivo propio de cada sede, aunque se muestra en salas de unas dimensiones similares, entre 350 y 400 m².

El primer ámbito está dedicado a la evolución tecnológica y social del cine doméstico. Este ámbito muestra el desarrollo del formato doméstico, comenzando en la década de 1920, cuando se lanzan al mercado las primeras cámaras de formato de paso reducido (9.5mm y 16mm) asequibles a un público no profesional. Se buscaba así fomentar una práctica fílmica similar a la que ya estaba cuajando desde inicios de siglo con la fotografía de aficionado: crear memorias visuales de momentos felices como forma de preservar recuerdos y contrarrestar el olvido. Durante el siglo XX, las cámaras y formatos

evolucionaron con la tecnología, dando lugar a la aparición de los formatos de 8mm y Super-8, para luego dar paso al vídeo magnético (con su formato más popular, el VHS) y los soportes digitales, que tras una breve vida en cámaras MiniDV ya se incorporaron a los *smartphones* actuales. De modo paralelo, la exposición muestra aquí cómo la publicidad y los manuales buscaban moldear la práctica doméstica, orientando al usuario sobre cómo y cuándo filmar, influenciando así la manera de representar la propia vida. Para este ámbito, se ha contado con préstamos de diferentes instituciones, como la Filmoteca de Catalunya y la Filmoteca de Castilla y León, y de coleccionistas privados como Josep M^a Queraltó y el proyecto Memorias Celuloides.

En el segundo ámbito se abordan los temas y modos expresivos más característicos del cine doméstico. Así, se recoge cómo el cine doméstico no solo captura momentos felices y escenas familiares comunes, sino que también muestra la evolución de las formas sociales y culturales de cada época. Se evidencia también cómo la carencia de los códigos técnicos y narrativos del cine profesional aporta una autenticidad que le dota de una poderosa carga emocional, consolidándolo como una expresión propia dentro de la cultura audiovisual contemporánea. Los aspectos temáticos se han resumido en siete apartados y para mostrarlos, hemos apostado por una pantalla panorámica de gran formato –inspirada en la que presentaron en *Fora de casa*–. Dicha pantalla está a su vez subdividida en tres pantallas con formato 4:3 que muestran simultáneamente metraje doméstico del mismo tema, pero en diferentes épocas. Se busca así conseguir un diálogo visual en el que sean más patentes las continuidades y variaciones que se observan diacrónicamente en el modo doméstico.

El tercer ámbito, que hemos titulado “Las otras vidas del cine doméstico”, aborda las diferentes reutilizaciones que ha tenido el cine doméstico tanto en televisión como en la creación cinematográfica contemporánea. En el medio televisivo se ha usado tanto en programas de corte etnográfico, como *Material sensible* (2007–2013), producido por TV3, como en otros de entretenimiento dirigidos a grandes audiencias, como el popular *Vídeos de primera* (1990–1998) de TVE1. Para mostrar estos y otros casos, se ha recurrido a cinco monitores de los años noventa –cuando estos programas tuvieron más éxito–, situados a modo de instalación, con el sonido activo solo en uno de ellos. En el medio fílmico, se ha explorado el metraje doméstico con diferentes perspectivas –de carácter histórico, identitario, experimental, etc.–, que muestran la riqueza de sentido que encierra un metraje aparentemente banal en su cotidianidad. Aunque parte de su sentido original puede perderse al fallecer quienes aparecen en él, su valor como patrimonio audiovisual crece en dichas apropiaciones, permitiendo que otras disciplinas lo reinterpreten, y le den un nuevo uso cultural y colectivo. Desde el punto de vista expositivo, se ha recurrido a una proyección tipo cine en una pantalla de tamaño medio, en la que se van proyectando fragmentos de obra realizada en España y en el extranjero, agrupada en cuatro ámbitos por afinidad temática: etnografía doméstica, historia pública/historia familiar, vínculos familiares y visibilizar el invisible.

El cuarto ámbito se centra en la práctica actual del modo doméstico audiovisual. Así se explora cómo este modo ha mantenido sus rasgos y temáticas habituales, pero también ha experimentado cambios

significativos. Dado que las cámaras de los *smartphones* permiten filmar en cualquier momento y lugar, se ha multiplicado la cantidad de vídeos domésticos. Pero su modo de recepción ha cambiado radicalmente, pues ya no se ven en familia, sino individualmente a través de redes sociales. Esto ha contribuido a difuminar los límites entre lo privado y lo público, pues un vídeo personal puede volverse público en cualquier momento, alterando la percepción y privacidad de los contenidos domésticos. Más relevante aún es la diferente percepción que se tiene de esta práctica en la actualidad, pues ya no se considera tanto un modo de atesorar recuerdos –su función como *memento*– como una herramienta para comunicar y compartir el *momento* (Van Dijck 2007, 113–16). Estas cuestiones están ilustradas con ejemplos recientes, todos ya en formato vertical, y agrupadas en cuatro secciones, que hemos titulado “nuevas formas de distribución y recepción”, “ubicuidad y masificación”, “difusión y viralidad” y “nuevas dinámicas expresivas”.

La exposición concluye con un ámbito breve, que busca concienciar a los asistentes sobre cómo están preservando su propio archivo audiovisual familiar, tarea especialmente relevante en un contexto de obsolescencia tecnológica y vulnerabilidad física. Muchos de los materiales domésticos están en riesgo de perderse por la degradación de los soportes fotoquímicos y magnéticos, así como por la rápida obsolescencia de los formatos digitales. Esta sección muestra visualmente esos deterioros en los tres tipos de soporte y proporciona información sobre técnicas de preservación y digitalización para poner en práctica en el ámbito doméstico, al tiempo que anima a contar con los archivos institucionales como la opción más segura para la preservación de ese patrimonio.

Estos dos proyectos expositivos, *[Rec]uerdos* y *Fora de casa*, son, por lo tanto, una elocuente manifestación de la vigencia que ha adquirido el cine no profesional, en sus vertientes domésticas y amateur, tanto en el discurso académico como en la práctica archivística. Han servido también para dar visibilidad al esfuerzo realizado en las últimas décadas por diferentes personas e instituciones archivísticas, en condiciones económicas con frecuencia muy ajustadas, pero animadas por un impulso común para preservar y poner en valor este tipo de cine como un patrimonio audiovisual imprescindible para entender nuestra cultura contemporánea.

1/ Los puntos suspensivos en el título de la exposición hacen referencia a la continuidad del cine amateur tras la Guerra Civil en una Catalunya muy diferente y con un dinamismo e impacto social mucho más reducido.

2/ Para una profundización en los rasgos del cine amateur, véase, entre otros, Ian Craven (ed.). *Movies on Home Ground: Exploration in Amateur Cinema* (2009), en especial la introducción escrita por Ian Craven, “A Very Fishy Tale: The Curious Case of Amateur Subjectivity”. Las fronteras con el cine experimental son más difusas, pues diversos cineastas experimentales,

como Maya Deren, Jonas Mekas o Stan Brakhage reivindicaron los modos domésticos o amateur y el cine de *small-gauge*, si bien su cine presenta diferencias notables con la práctica amateur por sus procesos de creación y distribución.

3/ Para profundizar en esta cuestión, véase Aasman 2019.

4/ Se pueden consultar los resultados en la web del centenario en [https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2024/anycinemaamateur/inici/index.html#googtrans\(cales\)](https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2024/anycinemaamateur/inici/index.html#googtrans(cales))

5/ Al inicio del ámbito se resalta cómo el cine supuso el paso lógico tras una serie de prácticas creativas con fotografías, las fotonovelas, que ya tenían cierta implantación social. Así como la práctica de la fotografía amateur en general, como demostraba la exposición *La cámara doméstica. La afición fotográfica en Cataluña (ca. 1880–1936)*, comisariada por Núria F. Rius para la Fundación KBr de febrero a mayo de 2024.

6/ Las películas íntegras se pueden consultar aquí: <https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2024/anycinemaamateur/filmografia/filmografia-completa/>

7/ El foco en géneros, autores o películas concretas se derivó a la web del centenario, a la creación de cuatro DCP's (Esenciales, Documentales, Vanguardias y Eusebi Ferré) disponibles para proyección bajo demanda, y a los diversos ciclos de cine amateur programados a lo largo del año en las salas de la Filmoteca.

Referencias bibliográficas

Aasman, Susan. 2019. "Everyday Complexities and Contradictions in Contemporary Amateur Practice." En *Amateur Media and Participatory Cultures: Film, Video and Digital Media*, editado por Annamaria Motrescu-Mayes y Susan Aasman, 44–64. Londres y Nueva York: Routledge.

Aasman, Susan, Andreas Fickers, y Joseph C. M. Wachelder. eds. 2018. *Materializing Memories: Dispositifs, Generations, Amateurs*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

Craven, Ian. ed. 2009. *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Cuevas, Efrén. 2010. *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, Ayuntamiento de Madrid.

Ishizuka, Karen L., y Patricia Rodden Zimmermann. eds. 2008. *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press.

Kermabon, Jacques. 1994. *Pathé: Premier Empire Du Cinéma*. París: Centre Georges Pompidou, 1er siècle du cinéma.

Motrescu-Mayes, Annamaria, y Susan Aasman. 2019. *Amateur Media and Participatory Cultures: Film, Video, and Digital Media*. Londres y Nueva York: Routledge.

Odin, Roger. 2014. "The Home Movie and the Space of Communication." En *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, editado por Laura Rascaroli, Gwenda Young y Barry Monahan, 15–27. Nueva York: Bloomsbury Academic.

Salazkina, Masha, y Enrique Fibla-Gutierrez. 2018. "Introduction: Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions." *Film History* 30(1): i–xxiii. <https://doi.org/10.2979/filmhistory.30.1.01>

Schneider, Alexandra. 2007. "Time Travel with Pathé Baby: The Small-Gauge Film Collection as Historical Archive." *Film History* 19(4): 353–60.

Turquety, Benoît, y Valérie Vignaux. 2017. *L'amateur en cinéma. Un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*. París: AFRHC.

Vasudevan, Ravi. 2010. "In the Centrifuge of History." *Cinema Journal* 50(1): 135–40.

Cómo citar Cuevas, Efrén, Núria F. Rius y Enrique Fibla Gutiérrez. 2024. "De la casa al museo. Comisariar y exhibir cine doméstico y amateur." *Comparative Cinema*, Vol. XII, No. 23, pp. 122-35. DOI: 10.31009/cc.2024.v12.i23.08