

Cine, museo y crítica. Entrevista a Manuel Borja-Villel

Introducción

Las preguntas que se hallan en buena parte de los ensayos que, desde los años setenta hasta la actualidad, se han encargado de explorar la relación entre cine y museo suelen centrarse en el problema de la especificidad de los medios. ¿Es el cine un arte? ¿Puede exponerse? ¿Qué papel juega el cine en esa condición *posmedia* reinante desde los años ochenta, según la definición de Rosalind Krauss? En general, quien se adentra en este campo de fricciones lo hace ahondando en los debates sobre el medio en la tradición del *Modernism*, aun para negarla. Este debate fue fructífero durante una coyuntura, pero existen modos distintos de abordar la relación entre el cine y el museo. Propongo hablar desde el punto de vista del espacio y, con ello, interrogarnos sobre cómo se relaciona el cine con las instituciones y la esfera pública. En esta entrevista hablamos con Manuel Borja-Villel, exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, para conocer sus consideraciones al respecto y acercarnos al particular uso del audiovisual en la reciente reordenación que se ha hecho de su colección.

Entrevista

IVC. Has asegurado en alguna ocasión que para hacerlo más permeable a la vida social, concibes el museo no solo como un lugar que custodia una colección sino también como una plaza, un archivo, un centro de estudios o un hospital—esto último sobre todo recientemente (Expósito, 2020)—. Por emplear una analogía, si Clement Greenberg decía que pintura es pintura, tú pareces contestar que museo no es museo, es también ágora, archivo, teatro o, por qué no, cine. ¿Cómo entiendes la fricción espacial del museo con otros lugares y esta con el cine?

MBV. Primeramente, el cine entra en el museo cuando deja de tener un espacio comercial o de visibilidad propio, como lo fueran las salas. Es cada vez más evidente, desde los años noventa, cuando el cine parece quedar reducido a las grandes producciones, que las salas se están vaciando, algo ahora innegable, debido a las plataformas en línea. Eso le imprime al cine un carácter anacrónico, que hace que el museo, un espacio que tiene una tendencia a trabajar con fantasmas, lo reciba.

Por otro lado, el sistema no es estático, más bien digiere cualquier piedra en el camino. Hay toda una teoría anglosajona que se acercó a esta cuestión, pero no supieron digerirla, pues incluso cuando hablaban del *posmedia*, el referente era el media. Poco después, a partir de los noventa, nacen otras teorías para enfrentar el fenómeno de la instalación y de esa realidad posmediática (Boris Groys, etc.) pero,

finalmente, tampoco reconocieron los elementos disruptivos del cine, a saber, su capacidad para romper el espacio, el tiempo, el relato y, sobre todo, para acabar con un binarismo óptico entre sujeto y objeto. El cine no tiene nada del esencialismo del *media* y sí más que ver con la performatividad. Este cine de exposición, por usar otro término que no sea el de *posmedia*, es anacrónico y de alguna manera se opone a la promesa de la tecnología (piensa en el cine del siglo XIX de Marcel Broodthaers y en su rechazo al vídeo que tenía por hipertecnológico o narcisista). Además, permite una fragmentación del relato (recuerda los filmes de 8 horas de Andy Warhol), algo que genera agencia porque hace que a veces lo importante quede fuera de campo, rompe la relación entre la imagen y el sonido. O coloca el cuerpo del espectador.

Estos son los elementos que el museo (por usar la única palabra que tenemos para referirnos a él) puede emplear a fin de transformarse en algo distinto al museo burgués ilustrado. En algo distinto, también, a la esfera pública habermasiana que, por ejemplo, no sirve para pensar lo indígena o culturas radicalmente otras, que usan el cine en el seno de sus comunidades (queda ahí mucho por estudiar). El museo es uno de los pocos espacios que –previo cambio de ciertas estructuras económicas y administrativas que lo regulan–, podría funcionar como lugar de distribución y producción de este otro tipo de cine no comercial. A mi juicio, en el museo, este cine genera una experiencia distinta a la que procura ese museo atemporal de la modernidad, pero también a la de la sala tradicional de cine o a aquella de la red digital.

IVC. O sea, que el cine está en el museo como rescatado.

MVB. Sí, pero es un rescatado que agujerea el museo.

IVC. Quizá por eso está tan presente en el Reina. Recuerdo, por ejemplo, la disposición que enfrentaba *Guernica* de Picasso a la proyección, del mismo tamaño, de una película de propaganda de Dreyfus y Buñuel sobre la guerra en la primera reordenación que se hizo a tu llegada. Solo con este gesto, como si se tratase de un montaje de atracciones, se intuían muchas cosas más acerca de esta obra icónica pero también del realizador surrealista y del conflicto mismo¹. O, por venir a algo más reciente, la presencia del vídeo como medio acompañante de movimientos sociales en las salas dedicadas a los años ochenta, en la última renovación de la colección, permite pensar esa década como algo más que una vuelta hedonista a la pintura. Has hablado mucho de la necesidad de recuperar lo teatral para el rescate de una historia alternativa del arte contemporáneo (algo a lo que dedicaste una magna exposición en el MACBA) pero me parece que, además de lo teatral, está lo cinematográfico, en la base de tu entendimiento de la institución. ¿Podrías hablarme un poco sobre qué hay detrás de la inclusión del cine en las relecturas de la colección que has hecho?

MVB. Su presencia, primeramente, permite generar algo no multidisciplinar sino extradisciplinar. El “documental” de Buñuel (que es pura ficción) desmonumentaliza el *Guernica*. En otras ocasiones, hay que pensar que los propios artistas usan el cine para la creación, una vez que este entra en el sistema de las artes. Un caso en nuestro país es Pere Portabella quien, por ejemplo, a instancias de Hans

¹ Esto es algo que ya señaló Carles Guerra en (Borja-Villel y Guerra, 2015) y aquí no quisiéramos sino seguir la estela de esta entrevista.

Ulrich Obrist, hace un homenaje a Lorca (*La mudanza*, 2008), una pieza totalmente artística, aun cuando sus filmes anteriores no lo fueran o no lo fueran siempre. Es innegable, entonces, que lo cinematográfico es parte de lo artístico y hemos de tenerlo en cuenta. Por otra parte, lo audiovisual es útil para dar cuenta de una época. En efecto, en la reordenación, comenzamos los ochenta con *The Reagan Tape*, un vídeo de Allan Sekula de 1981, que da otra clave a la década. Lo cinematográfico tiene múltiples declinaciones. Permite, por tomar otro ejemplo, producir un espacio distópico, como ocurre en la película de Wang Bing de casi cinco horas en la que prácticamente nadie se mueve. Estos casos invitan a pensar el papel del cine en el sistema del arte.

Más profundamente, en relación con esta veta cinematográfica, quisiera señalar dos aspectos más. Primeramente, la disposición de la colección tiene mucho de montaje. Las salas tienen cada una su ambiente, según la concepción que daba al término Enrico Crispolti, el crítico italiano de los años setenta que los teoriza como espacios sociales. Pero, de repente, ese sentido del montaje permite introducir saltos, saltos voluntarios que dan, por ejemplo, el paso de André Breton al flamenco y del flamenco a la República, al *Guernica*. Esta narración, que incluye el salto, no es lineal o artística, mueve al espectador a tener su propia agencia, a buscar la lógica de esos saltos. Seguidamente, la colección está montada como una serie, en evidente referencia a las series de televisión. Usamos este formato a pesar de que estas formen parte del sistema de plataformas, porque creemos posible hacer uso de lenguajes actuales que no nos son propios y darles la vuelta (como hiciera Jorge Sanjinés, el cineasta boliviano militante de los años setenta, con el cine hollywoodiense). Así pues, lo cinematográfico está en el museo de un modo literal (por cuanto los artistas lo emplearon como material suyo), como archivo o documento y ofreciéndonos otras maneras de narrar la colección.

IVC. En el museo ya circulan todo tipo de imágenes sin distinción (prensa, fotografía, cartas, maquetas de arquitectura...) pero se aprecia un esfuerzo por respetar la entidad de cada dispositivo. ¿Cómo se plantea la exposición de las piezas para no desatender cada soporte, para sortear el riesgo de los estudios visuales u otras perspectivas que lo igualan todo como mera imagen?

MVB. Estoy de acuerdo en que los estudios visuales y los estudios culturales, por mucho que hayan aportado cosas importantes, al final –y lo digo sin pretensión alguna por defender una posición reaccionaria–, acaban con la especificidad del objeto. Especificidad no en el sentido greenbergiano sino, más bien, como materia y cuerpo, como hiperobjeto, a la manera del realismo especulativo. Hay tres salas ilustrativas de esto: una dedicada a Carl Einstein, otra a Georges Bataille y otra a Breton, muy cercanas entre ellas. Son autores antagonicos que, sin embargo, se interesaban por los mismos artistas (Dalí, Miró o Picasso, por lo demás, constantes en nuestra colección), de los que dan una visión muy distinta. Breton escoge todo lo que tenga que ver con sueño y vigilia, Einstein lo más vital y Bataille lo que se refiere a los fluidos, pero los artistas son los mismos. Así que ahí, a partir de las mismas obras, tenemos, de un lado, los discursos de los propios artistas sobre sus creaciones (que se les escapan), lo que piensan estos intelectuales e historiadores y el discurso del propio museo. Me parece que esto, señalar este abismo, es fundamental, pues desbarata binarismos, rompe con la misma idea del *media* y con la noción de la obra como ilustración, aún perceptible en esos *cultural* y *visual studies* y se separa de un

eclecticismo del todo vale. Si en un trabajo de historia del arte el cómo se escribe es importante (cada uno de estos intelectuales lo hacían a su modo), en un trabajo curatorial es parecido. Tienes que dar cuenta de cómo se muestran las obras.

Con el audiovisual ocurre igual. Una forma de mostrar es, por ejemplo, proyectar *Vértigo* de Alfred Hitchcock en mitad de la sala, una película que todo el mundo conoce y que no hace falta “ver” (pusimos un banquito pero nadie aguantaba los noventa minutos) para, en cierto sentido, contaminar auditivamente el espacio. De *¿Teléfono rojo? Volamos a Moscú* (1964), de Stanley Kubrick, sin embargo, hemos decidido dejar solo los últimos minutos en los que se habla de la bomba atómica, mientras que para Wang Bing, menos conocido, sí hemos querido construir una caja negra, una pequeña sala de cine, con lugares cómodos donde pueda verse la película como tal. Para Broodthaers, Rosa Barba o Ibon Aranberri el proyector, de 35 o 16 milímetros, es parte de la obra y debe dejarse. Así que pensamos mucho cómo exponer. Depende del caso, no todo es igual.

Dicho eso, como director de museo entono un *mea culpa* en relación con el cine. A nadie se le ocurriría exponer una pintura con un foco fundido pero con demasiada frecuencia se muestran imágenes en movimiento no en las mejores condiciones, con proyectores indebidos o demasiada luz. Esto se debe, quizá, a que las jerarquías permanecen. Aun así, creo que hay que cuidar las cosas pero sin caer en normas disciplinares o fetichismos. Recuerdo una vez que expuse una película de Buster Keaton junto a un Picasso y recibí críticas de un picassiano. Le parecía una aberración.

IVC. En resumidas cuentas, el cine y el audiovisual son ubicuos en el proyecto del Reina. No extraña entonces que exposiciones específicas sobre cine e imagen en movimiento hayan adquirido carta de naturaleza en el MNCARS (James Coleman, Matthew Buckingham, Delphine Seyrig y los colectivos de cine feminista, Albert Serra, Val del Omar, etc.). Y sin embargo, parece que se ha hecho pasando por alto o quizá más bien alternativamente a los dos capítulos a los que suele aludir la literatura científica cuando habla de cine y museo en los últimos tiempos. Me refiero a, por un lado, el así llamado *screen art* o *time-based art* de los años noventa que, de Stan Douglas, Matthew Barney a Bill Viola irrumpió en el panorama artístico con gran impacto modificando los modos de entender lo visual. Y a la instalación artística, frecuentemente fundamentada en el empleo de vídeos y proyecciones, e igualmente hegemónica en esos años. Me parece que esta no es la línea de propuestas sobre cine y audiovisual que suele encontrarse en la reordenación y tanto menos en la parte de los noventa. ¿Es deliberada esta especie de omisión de una tendencia muy sonada del cine expandido o de galería?

MVB. De entrada, no tengo nada en contra de la instalación como tal. Pero sí hay dos cosas que considero reaccionarias en esas tendencias. Ese *time based art*, como decías, como Bill Viola, me recuerda al pictoricismo de algunos fotógrafos del siglo XIX que, en lugar de entender la ruptura que implicaba la fotografía, hacían fotos como si fueran pinturas sin siquiera entender la carga rupturista que hubiera podido tener esa apropiación de un medio por otro (como sí comprendió después Jeff Wall con sus fotografías cinematográficas o pictóricas). Siguen una actitud nostálgica. Me recuerda también a esa nostalgia que se instala en Europa a principios de siglo XX cuando, perdidas las colonias, empiezan a adorar la danza con plátanos de Josephine Baker o las películas de negros pintados. A esta melancolía sin ironía le falta com-

plejidad y resulta comercial. En relación a la instalación, es visible una tendencia inmersiva, multimedia, infantil, que hace pensar que la historia se repite como farsa. Si lo bueno de este cine crítico del que hablábamos o de cierta performance de los noventa (que no casualmente irrumpen a una vez en el museo) es que sirven a una ruptura con el *posmedia*, procuran una cercanía entre el sujeto y el objeto, sitúan el cuerpo en el centro, lo inmersivo hace desaparecer el cuerpo.

Tanto uno como otro tienen algo de espectacular, con miras puestas en un interés más económico. Nos hablan de que el sistema de las industrias culturales sabe reciclarlo todo, desea, incluso, domesticar el carácter performativo de lo audiovisual o de la performance misma, vendiendo ediciones limitadas, etc. Eso me hace pensar que los museos deberían actuar no solo como receptores discursivos, sino como estructuras de producción, que acojan lo que desaparece del mercado, que conserven, por ejemplo, los proyectores de cine que ya no se fabrican.

IVC. En la misma línea, me doy cuenta, por ejemplo, de que parte de las proyecciones de las nuevas salas dedicadas a los noventa provienen de la publicidad de la Expo92, de películas abiertamente políticas (como la de Paloma Polo) o incluso de pantallas cegadas, como las televisiones que pinta la Agustín Parejo School, pero rara vez de cualquier pieza audiovisual con sofisticadas pretensiones estéticas.

MVB. Sí, todo conocimiento es situado, así que hemos abierto salas con piezas concretas que tienen que ver con la historia del propio museo o de quienes lo han gobernado y de sus públicos. Usar estos materiales en lugar de obras más “sofisticadas” nos servía para iniciar un discurso decolonial a partir de la Expo. Esto mismo sucede en una sala de la cuarta planta, donde hay dos películas contrapuestas, una es un documental sobre el exilio, justo en la salida, y otra es un fragmento de *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939), una película franquista que muestra a las tropas nacionales entrando en Madrid, obligando al visitante a escoger qué ver: se tiene que ir al exilio o entra en la parte española. Así que estos materiales, sean publicidad o documentales, nos hacen situarnos y obligan a una determinada elección. Insisto, crean agencia.

IVC. Sobre esta cuestión de la participación, la agencia y el cine, quisiera formularte una última pregunta. Recientemente, han surgido muchas voces que ponen en entredicho los argumentos de la estética relacional o participativa (de Claire Bishop o Nicolas Bourriaud), según los cuales la instalación o las obras participativas, por su propia naturaleza dispositiva, logran hacer al espectador más “activo”. Sin pretender entrar en diatribas estériles a favor o en contra de un medio, creo que hay un rechazo al fetichismo de la participación en la preferencia por medios más estáticos como el cine en tu trabajo. Me gustaría que me hablaras de esa especie de oposición entre la participación y la quietud que exigen ciertas obras.

MVB. Participación y agencia no son lo mismo, algo que la estética relacional no logró discernir. No deja de ser significativo que estas prácticas aparezcan en los noventa, cuando se despliegan diversos mecanismos para conseguir del espectador cuanto la institución o la aplicación de turno requieran. Ahí el visitante trabaja y consume pero eso no es agencia. En ese momento, también, empiezan a vaciarse las salas o aquellos espacios alternativos (cineclubs o lugares de reunión) donde se veía cine. Algunos autores se percatan de esta coyuntura y, en efecto, reivindicaban el cine como una alternativa a esa “participación”. Lo reivindicaban, como decía antes, a la par

que alaban lo performativo. Estos son los años de auge de los estudios del cuerpo y de la danza, o el momento de la progresiva ascensión de los discursos racializados y de lo indígena. No me parece casual, forma parte de una guerra cultural.

Irene Valle-Corpas
Universidad de Granada
<https://orcid.org/0000-0001-5153-5994>