

IDEAS 5

**MANUEL BORJA, COCIDO
EN SU PROPIA SALSAS**

(Reordenación de la colección del Reina Sofía)

Por Lluís Fernández

Manuel Borja, cocido en su propia salsa

(Reordenación de la colección del Reina Sofía)

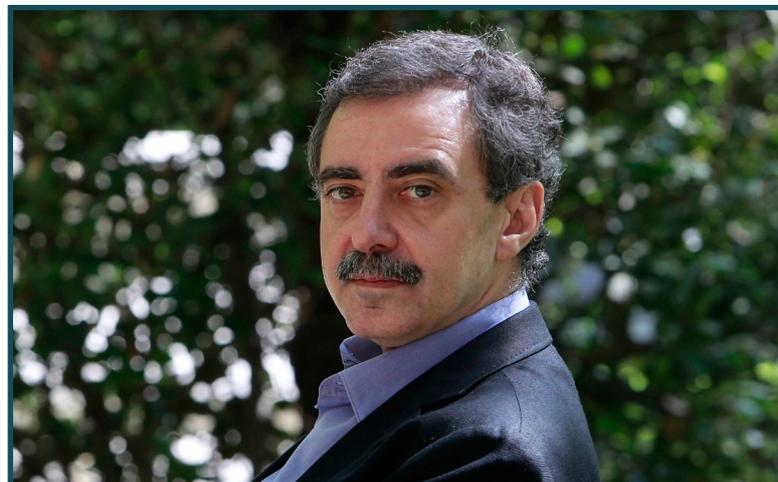
Dice la prensa, que tras diez largos años trabajando en los contenidos del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel ha acabado de reordenar la colección. En realidad, no ha hecho otra cosa desde que accedió a la dirección del ayer prestigioso museo en enero de 2008. Prueba de ello es que, al poco de tomar posesión de la dirección del museo, se las tuvo tuestas con el Guernica de Picasso. En la soledad de la sala picassiana, paseando ante el monumental cuadro, Manuel Borja ya se había imaginado que aquel duelo tendría lugar y, a sabiendas del gigantesco envite, supo que tenía que poner en su sitio al genio español, comenzando por ese fetiche de los fetiches artístico: el Guernica. De esta forma todo el museo dejaría de girar en torno al emblema político más importante de los objetos artísticos coleccionables del siglo XX.

La idea de museo de Manuel Borja es la de ser a un tipo de arte más ligado a las formas de los «nuevos activismos» que a la tradición de las bellas artes y su historia; más a la crítica de las instituciones y su mercantilización que a la periclitada obra de arte. Por tanto, con el «Objetivo Guernica» Manuel Borja apuntaba al corazón de la colección. Al nombre propio por antonomasia de la historia canónica del arte, construida

alrededor de los nombres propios: Picasso, Dalí, Miró, etc.

Parfraseando a Manuel Borja, se trataba de intervenir en el relato del nicho Picasso. Una historia que ante él se presenta como una continuidad sin rupturas, sin clases sociales, sin antagonismos políticos. Por tanto, debía reformular la colección y extraer el cuadro del ámbito del mito y situarlo en su historia. Se trataba por tanto de politizarlo de nuevo o **«desjerarquizar el cuadro»**.

Detrás de esta verborrea típica de Manuel Borja y los Podemitas se vislumbra la idea de opacar el Guernica, relegar a Picasso a una referencia histórica más, entre el Pabellón de **Coderch**, la **fuentes**



Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía.



de mercurio de Calder y los demás artistas que participaron: los carteles de Renau, el cine republicano de aquel momento y cuantos documentos relativos a los debates intelectuales y políticos encontrase, para restablecer un «diálogo» intenso entre todos ellos.

Manuel Borja se pasea ahora por las salas de Sabatini escuchando complacido los intensos diálogos entre las obras de arte y los documentos, liberando las tensiones que se revelan en ese nuevo dispositivo, creado por el director, entre

obra de arte y documento, entre arte popular y arte elevado, síntoma inequívoco de la modernidad de su enfoque. Y lo remata «haciendo uso de un lenguaje más comprensible, pero sin volver a formas de representación conservadoras».

Apreciemos desde una prudente distancia el resultado: Manuel Borja ha desplazado el centro de la colección del cuadro al Pabellón de la República en París: «el modelo Renau». Este comunista descerebrado planteaba la emancipación democrática (sic) en la que el arte



“Guernica” Pablo Picasso

cumpliese una función educadora progresista con vocación de masas, modelo la RDA: República Democrática Alemana. Lugar de donde huía la gente jugándose la vida, menos **Renau**, que tenía asegurada su supervivencia como muralista oficial de la URSS.

Es un ajuste de cuentas precario, pero tampoco podía hacer más. Adelgazar a Picasso para engordar el entorno y de esta forma dar el primer paso en la ordenación de la colección en la que la obra de arte iría desapareciendo, el

artista confundiéndose con los documentos y el director del museo, Manuel Borja, ocupando el lugar del hacedor supremo de este nuevo «**Patio de las Maravillas**», okupado por colectivos sociales y donde él será el rey indiscutible entre una plebe de activistas desarrapados a los que viene manipulando desde que llegó de Nueva York con su Buena Nueva: el director del museo es el artista y el museo su obra.

Pese al esfuerzo, el público sigue extasiado delante del original de la “Santa Cena del Progre” —a partir de

los años 70 el tradicional cuadro de la Santa Cena o relieve policromado fue sustituido en las viviendas progres por una lámina del Guernica— y el turista se hace selfies para inmortalizar el encuentro sublime con el Arte, formas de diálogo que Manuel Borja y los podemitas detestan.

Poniéndolo todo en contexto, la okupación de Manuel Borja del Museo Reina Sofía, tras su conflictivo paso por la Fundación Tapies y el MACBA de Barcelona, coincide con el ascenso y okupación del poder político de los podemitas, primero en el Parlamento europeo y después en los Ayuntamientos de Barcelona, Madrid, Valencia, etc. Manuel Borja los ayudó de forma directa con sus exposiciones en la Fundación Tapies, mediante el activismo vecinal de Nous Barris, una alianza entre el intelectual y los subalternos a los que «empoderaba».



Más tarde, con su traslado al MACBA, lo hizo poniendo en práctica sus artes de Maquiavelo de Burriana: se trata de decirle a cada uno lo que quiere oír e ir sembrando el «**significante vacío**» con la idea de articular su relato del arte desde dentro del museo, mientras encarga a los colectivos y activistas de “fuera” del museo el trabajo sucio de ir okupándolo.

Como es evidente, para Manuel Borja y los podemitas el culpable de los antagonismos y las crisis es la hegemonía neoliberal. De sus entrañas han ido surgiendo como demonios vengadores los nuevos movimientos sociales. Un mundo alternativo de extrema izquierda que fue captando para crear el «modelo MACBA» que promocionó Manuel Borja durante una década. Un tipo de modelo o proyecto museográfico que «usó la pedagogía, la crítica y la experimentación institucional para intentar poner la gestión pública al servicio del empoderamiento ciudadano». Es decir, a su servicio.

«Una de las primeras cosas que me planteo cuando llego a la dirección de una institución es qué nuevo relato que-remos construir, cómo se proyecta y en qué contexto». Como puede observarse por las citas, el lenguaje podemita es dominante en el discurso de Manuel Borja, pues todas las citas entrecomilladas se han tomado de Conversación con Manuel Borja-Villel de Marcelo Expósito (Libros Urgentes, 2015). Como si dijéramos, Manuel Borja, cocido en su propia salsa.

Tanto para el podemita Marcelo Expósito como para Manuel Borja, la historia del arte es un espacio de litigios entre relatos. Un campo de batalla por



Beatriz Corredor; Manuel Borja-Villel; Giuseppe Conte; y Pedro Sánchez

la hegemonía. Y sea cual fuere su intervención en los tres museos que ha dirigido, lo cierto es que coincide con el auge de los conflictos sociales que dieron lugar al Foro del Libre Comercio del Banco Mundial, los **Movimientos anti-globalización o altermundistas**, los alzamientos violentos de Berlín en 1998, la acción en Barcelona ese mismo año, la OMC de Seattle en 1999 y su culminación con el Primer Foro Mundial en Porto Alegre en 2011. Año que fructifica en España la toma de las plazas públicas por el movimiento 15-M y el consiguiente ascenso al poder europeo, local, autonómico y central de Podemos.

Frente al consenso, Manuel Borja sustituye los Departamentos de Programas Públicos del Museo por una pedagogía radical: pensar la institución «no sólo como una instancia donde tiene lugar una transferencia de conocimiento, sino sobre todo como un lugar donde

tiene cabida el disenso y la crítica». Lo que quiere decir, abierto a las dinámicas conflictivas de la sociedad civil. Pero no a todas ellas. Sólo a las de extrema izquierda que se oponen a la odiosa globalización neoliberal. En la actualidad, es directora del Actividades Públicas y del Centro de Estudios del Reina Sofía a Ana Longoni, fundadora de la **“Red Conceptualismos del Sur”**, como enlace del museo con la realidad del barrio en el que se encuentra: Lavapiés. Una forma de **«agujerear el museo»**, abriéndolo a sus vecinos y a sus realidades. Como se ve, nada que no hubiera hecho ya en el MACBA, pero ahora integrándolo en el museo como una variante de la **«Memoria Histórica»** o de **“Memoria Democrática”**.

Desde su aprendizaje en Nueva York, se trataba de construir un público, otros públicos a los que se ha de dotar de herramientas críticas y una experiencia

cultural como actividad emancipadora. Esas herramientas eran espacios donde organizar la lucha armada callejera, las okupaciones y el vandalismo urbano que convirtieron Barcelona en el epicentro de las luchas de los colectivos que confluían a través del MACBA en el germen del 15-M.

Para la introducción de lo político en el museo, Manuel Borja recurrió a la noción «ilustrada» de **Jacques Rancière del «maestro ignorante»**, para todos aquellos que trabajaban o colaboraban en el MACBA. Un maestro ignorante que enseña partiendo de lo que no sabe. Definición acertadísima de lo que pregona Manuel Borja desde su cátedra museística y que contribuiría a definir a los dirigentes activistas, que acabarían apoderándose de los Círculos en su toma del poder político, radicalizando la democracia con una continuada tensión a base de agitación y propaganda.

El resultado fueron las revueltas patrocinadas por el MACBA, a través del proyecto **Las Agencias**, que funcionaban en un espacio cedido por el museo, pero de forma autónoma, donde se producía material subversivo como «Dinero gratis», crítica de la monetarización de la vida cotidiana y el capitalismo financiero, una suerte de campaña de guerrilla de comunicación, y artefactos como **«Prêt-à-revolter»** o sea, protectores corporales para los manifestantes destinados a defenderse de las cargas policiales durante las acciones de desobediencia civil colectivas, y los **«ArtMani»**, ampliaciones fotográficas gigantes con soporte rígido para defenderse de la poli, además de arte viviente callejero.

De tal calibre llegaron a ser las algarradas, que las autoridades informaron de



las actividades ilegales que se realizaban en el MACBA y se pidió censurarlas. Pero Manuel Borja enarbó la libertad de expresión y la autonomía de esos colectivos revolucionarios vinculados externamente al programa pedagógico del MACBA y por tanto imposibles de detener en su acción una vez empoderados.

Manuel Borja se salía de rositas, pues seguía patrocinando con su «pedagogía radical» a “Las Agencias” para crear arte civil, foros de discusión y crítica, mientras mantenía su relación y poder dentro del museo y se desentendía de cuanto ocurría extramuros de la institución.

Resultado: cargas policiales contra 30.000 manifestantes el **25 de junio de 2001**. A largo plazo —diez años de



MACBA—, las consecuencias de ese empoderamiento de los colectivos okupas, ecologistas, antisistema, feministas radicales, colectivos contra la gentrificación, LGTBi, etc. han sido catastróficas para Barcelona: la llegada de Ada Colau al Ayuntamiento y la conversión de Barcelona en una ciudad sin ley.

No puede entenderse la labor subversiva de Manuel Borja sin su labor en el MACBA, conducente a «reconsiderar la historia del arte del siglo XX teniendo en cuenta el conjunto de la historia política del siglo». Es decir, ligado a los movimientos sociales radicales emergentes.

¿Quiénes fueron sus artífices teórico-prácticos? Por el MACBA pasaron la flor y nada del comunismo alternativo

como la terrorista Angela Davis, militante de los Black Panthers; Toni Negre, líder de Autonomía Obrera y cerebro de las Brigadas Rojas, acusado de organizar el secuestro y asesinato de Aldo Moro; el colectivo feminista Precarias a la deriva; la filósofo feminista india Gayatri Spivak, impulsora de los estudios postcoloniales, **la teórica «queer» Judith Butler**; la activista contra el neoliberalismo Naomi Klein; el crítico colonial Edward Said; el periodista (sic) de Le Monde Diplomatique Ignacio Ramonet y la politóloga Chantal Mouffe, cónyuge ensamblada al teórico argentino del populismo Ernesto Laclau.

En el antagonismo entre democracia como conciliación y **populismo como conflicto** se establece el “**núcleo irradiador**” radical de Laclau para reconsiderar la historia del arte como conflicto y sistema para modificar el relato a través de una nueva política de la colección y un nuevo programa de exposiciones de Manuel Borja. Programa éste que se llevaría a cabo en el Museo Reina Sofía años después, al dejar de pivotar toda la institución en torno al fetiche de los objetos artísticos coleccionables. Un arte, en fin, ligado más a las formas de activismo que a la tradición de las bellas artes.

Queda aclarado que Manuel Borja llevaba la lección subversiva bien teorizada y puesta en práctica desde Barcelona, y que la ha aplicado como una empresa de derribos y demoliciones, con meticulosidad y constancia, hasta la reformulación de lo que ha llamado «**Vasos comunicantes**», título genérico de la reordenación de los fondos del MNCARS. Un trabajo de diez años que se inició en 2008 con el sfumato del Guernica y Picasso y ha continuado con el

despliegue de 2.000 obras, mayormente inéditas, que ocupan varias plantas, 22 salas y más de 12.000 metros cuadrados del edificio Sabatini y la ampliación de Jean Nouvel.

Nadie sospechaba que para conseguir el efecto «Patio Maravillas», Manuel Borja ha seguido lo que podríamos calificar de síndrome de Diógenes, por su acumulación de grandes cantidades de basura y desperdicios almacenados con el rigor revolucionario del Maquiavelo de Burriana. La fealdad es su divisa. Como escribe José María Marco en «**El museo como obra maestra política**» en La Razón (4,12,2021): «Ya no hay más obra de arte que el museo».

El valor artístico de los tendedores, las instalaciones cutres y los vídeos inanes poseen el valor nulo de lo inartístico. Van colocados por pertenecer a colectivos políticos y cumplen una función invasora: la de acumular, como Diógenes, porquería sin otro valor artístico que su provocadora fealdad.

En una institución con prestigio internacional como el MNCARS, el arte ha sido sustituido por la propaganda. Por los documentos y fotocopias sin otro valor que el que su director les concede por pertenecer a colectivos izquierdistas cuyo objetivo es sustituir la obra canónica por la proclama política en sus distintas facetas y manifestaciones de radicalización de la democracia: anticolonial, feminista, LGTBi, antiglobalización, América Latina, indigenismo, teoría crítica de la raza, movimientos de ocupación de plazas como el 15M... y subsumir en ellos algunos artistas que por su personalidad habrían merecido, en otro contexto, un lugar preferente. Por ejemplo,

Miquel Barceló aparece escondido con una obra de su etapa de transvanguardia en la Documenta VII de Kassel de 1982.

Una sala preferente tiene el 15-M con sus panfletos, convertido por el **efecto Duchamp** en obras de arte museificables, pero que pese a Duchamp han perdido su efecto desmitificador y son mero homenaje nostálgico del director a los Podemitas a los que sirve. Ni el desgastado Duchamp es capaz de redimir tal fealdad panfletaria.

La mitificada Moviada madrileña se ha adelgazado hasta el raquitismo. Se ha condensado en un vídeo de la Edad de Oro televisiva y a unos carteles de actuaciones de Rockola. La década de los años 80 es nefasta por su giro hacia valores conservadores (¡vade retro!), la vuelta a la pintura y el individualismo artístico, por el dominio/demonio de la era Reagan/Thatcher, a los que se critica sin arte ni gracia.



En España, se hace evidente que el objetivo a batir es la Feria de Arco y la propia creación del Reina Sofía. Una cartela lo explica con prosa escuálida: «una institucionalización del arte que reemplazase las luchas sociales contra el franquismo. Frente a este aparente conservadurismo, surgen prácticas de desobediencia que expresan su descontento con las instituciones y se enfrentan a la crisis como la pandemia del sida. Un arte que apostará por actitudes pospunk, nuevas versiones del feminismo y la subversión de los cuerpos».

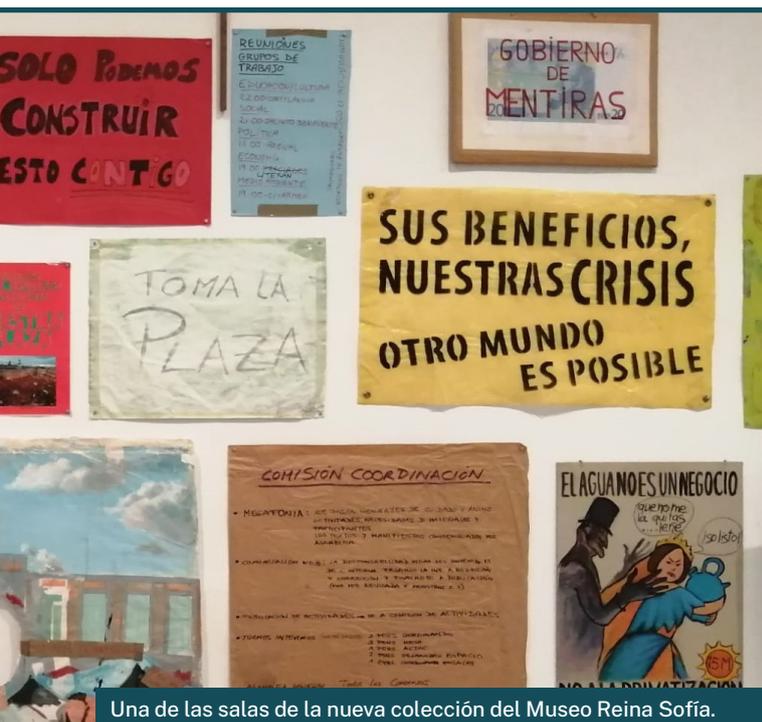
Es lógico, siguiendo estas premisas podemitas, que la pintura de esos años no interese al responsable del museo, ni esté representada en él. Sí, en cambio, el «**carryng**» del artista conceptual Pepe Espaliú, con un vídeo en el que los famosos, políticos y artistas, se pelean por llevar el cuerpo del artista enfermo —«en olor de santidad»— hasta el interior del museo Reina Sofía, en un obscuro documental que avergüenza ver.

No puede faltar la crítica a la Comunidad Valenciana como epicentro del nefasto turismo que, ¡cómo no!, está ligado a la especulación inmobiliaria y la corrupción. Benidorm es el modelo. Huevos de oro su ejemplo cinematográfico, y Rita Barberá, Eduardo Zaplana y Paco Camps los prototipos de los corruptos que deben acabar en el Crematorio de Rafael Chirbes. A su lado, la Expo 92 y el V Centenario del Descubrimiento de América aparecen como ejes malvados de «los colonialismos».

Pese a la construcción de este laberinto voluntariamente confuso, el minotauro se recorta magnífico al final del túnel en la figura del director, que, como El Maestro sin cabeza de Ionesco, se ríe burlón de la mayúscula tomadura de pelo, a resguardo de críticas internas y externas. Pues de todo ese batiburrillo donde ha fenecido la obra de arte, ha desaparecido el artista y nada queda de la historia del arte sumergida en un tacho de basura, emerge desmesurada la figura de Manuel Borja envuelto en moscas como el único responsable, hacedor supremo del museo como mercadotecnia de la marginalidad.

Un don Bienqueda respetado por el poder político podemita que lo sostiene a cambio de los servicios prestados, y aclamado por los colectivos revolucionarios que le proporcionan las obras de la que se nutre el museo, así como por los galevistas, oligarcas y élites de coleccionistas iberoamericanos que prestan sus obras tras huir de sus países tomados por las hordas comunistas a las que ayudaron a ganar unas elecciones amañadas.

Lo explica con acierto Manuel Ruiz Zamora en una de las escasas críticas a la ausencia de críticas de la prensa española a la reorganización de la colección



Una de las salas de la nueva colección del Museo Reina Sofía.

en «**Adversus Reina Sofía**», en *The Objective*: «Decía Nietzsche que todo artista es, lo sepa o no, esclavo de una metafísica. Sustituyamos este último término por ideología y nos quedará una imagen muy aproximada de la operación de okupación ideológica y política que se ha perpetrado en el Reina Sofía». También es reseñable «**La “okupación” del Reina Sofía**» de Fernando Palmero en *El Mundo*: «Nunca pensó alcanzar tanta gloria el zapaterismo, esa forma infantilizada de entender la política que inauguró en España la izquierda y parece haber infectado ya a la derecha. De ahí que hayan sido pocas las reacciones a una de las acciones antisistema más radicales de los últimos años».

Si hasta su llegada el director del museo era como el portero de la

discoteca, con Manuel Borja se transforma en el único y exclusivo artista supremo de la cultura basura, cuyo ejemplo es el tendadero-instalación **Doña Concha, de Marcia Schwartz**, donde sólo falta el hedor a mugre. Fase final en la que, una vez eliminada la competencia del artista y su obra, laminado el crítico, disuelto con vitriolo el comisario y sometido el director al poder de los okupas populistas emerge su obra: el museo de las «prácticas culturales contrahegemónicas» como modelo a imitar.

El corolario «**apropiacionista**» que sigue al silogismo es evidente: si el museo es la obra de arte, el director es el único y verdadero artista. Todos los demás, para Manuel Borja-Villel son **ton-tos útiles** sustituibles en cuando cambien las tornas. ¡Bueno es él!

El autor agradece a Pere Borrás el material prestado para la redacción de este trabajo.

