

*Marcel Broodthaers: décors. La exposición es la obra**

DANIEL LUPIÓN ROMERO

Resumen:

En las últimas exposiciones retrospectivas sobre Marcel Broodthaers, en particular la de Madrid (1992) y Bruselas (2001), se ha interpretado ingenuamente la producción artística de este autor. El artículo pone de manifiesto de qué forma el artista belga desarticuló el dispositivo museístico desde la propia institución, abriendo una brecha infranqueable para futuras exposiciones convencionales de su producción objetual.

Palabras clave: museo, exposición retrospectiva, decorado, alienación, mercancía, dialéctica.

Abstract:

In the most recent retrospective exhibitions of Marcel Broodthaers, in particular such of Madrid (1992) and Brussels (2001), the artistic production of this author has been interpreted ingeniously. This article makes evident in which way the belge artist disjoins the museistic dispositive from the institution itself, opening a gap for future conventional exhibitions of his objectual production.

Keywords: museum, retrospective exhibition, decoration (scenery), alienation, merchandise, dialectics.

* Este texto es una versión actualizada de la conferencia que el autor pronunció en el seminario *Lecturas de Arte Contemporáneo*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, febrero de 2001.

ADVERTENCIA:

«El conjunto de piezas y objetos aquí presentados, no es la obra de Marcel Broodthaers».

Esta advertencia debía haber figurado en la entrada de la exposición retrospectiva de Marcel Broodthaers que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992. Pero no estaba, ni siquiera en el catálogo.

Existe un dilema sin resolver a la hora de presentar la producción artística de Marcel Broodthaers cómo exponer su obra, cuando ésta ha sido objeto de diversas interpretaciones en los dispositivos creados por el propio artista. Este dilema, a su vez, arrastra un problema de lectura de la obra. Se intentará a lo largo de este escrito examinar en qué consiste esta dificultad de lectura y comentar las consecuencias que se derivan.

Podemos contemplar 2 etapas durante el periodo artístico de Broodthaers: de 1964 a 1968 produce obras-objetos con carácter autónomo; a partir de 1968 hasta 1976, pone en escena sus propias exposiciones.

En el breve periodo durante el cual ejerce su actividad artística (unos 12 años aproximadamente) Broodthaers produce centenares de obras bajo múltiples formas: objetos, dibujos, textos, montajes fotográficos, instalaciones, acciones, libros, ediciones y películas. A partir de 1968 estos elementos, articulados en dispositivos más amplios, experimentan múltiples revisiones, cambiando así de contexto y de definición. Esta puesta en escena puede considerarse como la obra en sí o, mejor dicho, como la manifestación artística del Broodthaers del segundo periodo. En otras palabras, la exposición es la obra [véase por ejemplo su *Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas* (1968-1972) o sus *Décors* (Decorados) (1974-1975)].

EXPOSICIÓN DE MARCEL BROODTHAERS. MNCARS. 1992.

La exposición «retrospectiva» dedicada a Marcel Broodthaers por el Reina Sofía en 1992 presenta unas 350 obras del artista, realizadas entre 1957 y 1976, año de su muerte. Por lo tanto incluye obras que no forman parte de su época de artista que duró 12 años, ya que se definió como tal en su primera exposición en la galería St. Laurent de Bruselas en 1964.

La exposición de 1992 se montó un año antes en París, en la Galería Nationale du Jeu de Paume, siendo Alfred Pacquement director del museo. Estaba comisariada por Catherine David. Aquí en Madrid la coordinó Susana Martínez-Garrido. Pero quien realmente diseñó las intenciones de esta muestra fué la comisaria francesa Catherine David.

Estableceremos estas intenciones, por una parte, a través del prólogo de Alfred Pacquement, pero sobre todo examinando el artículo de Catherine David, titulado: «*El museo del signo*»¹.

Lo primero que trataremos de averiguar es si detrás de esta exposición con carácter retrospectivo², no se esconde una mirada crítica que la convierte en exposición temática.

Alfred Pacquement acaba su artículo indicando que Broodthaers se negaba a facilitar todas las claves para entender su obra. Por consiguiente deduce que el papel de los organizadores consiste en ajustar con precisión la instalación de los objetos a lo que hizo el propio Broodthaers en su día con sus obras (p. ej. en los «*Décors*»).



Un jardin d'Hiver Bruselas, Palais des Beaux-Arts. 9 de enero-3 de febrero, 1974.

Así planteada, la muestra se dibuja como una exposición retrospectiva tradicional. No parece haber intención por parte de los organizadores de plantear un discurso que posibilite una lectura de las obras. El prólogo no induce a una orientación clara. Sencillamente se trata de recrear de forma mimética, lo que

¹ Ambos textos están publicados en el catálogo de la exposición: *Marcel Broodthaers*. Madrid, MNCARS, 1992.

² La exposición incluía obras representativas de todas las etapas del artista.

fue la obra, como si esta circunstancia fuese suficiente para despertar su sentido originario. Al considerar las obras como entidades autónomas e independientes, la muestra se organiza como una sucesión de piezas desconectadas entre sí, sin más orientación que el orden cronológico en que fueron concebidas.

Como veremos, esta presentación de la obra de Broodthaers desvirtúa su talante subversivo originario, sin proponer nada nuevo a cambio.

Por otra parte tenemos el catálogo, al que Catherine David ha prestado especial atención, convirtiéndolo en el lugar de la contextualización histórica de las obras. Este incluye numerosos documentos escritos y gráficos de la época, pero también y sobre todo diversos comentarios críticos que inducen a leer las obras bajo cierta perspectiva ideológica. Al proponer este marco de lectura, el catálogo se instaura en el principal mediador en la construcción del significado del trabajo de Broodthaers³. Los textos críticos que contiene inducen a interpretaciones específicas de la obra.

En el «*El museo del signo*», uno de los dos textos introductorios del catálogo, esta autora sitúa a Broodthaers en una posición ambigua, operando en un pensamiento discontinuo, cercano por un lado de Habermas y la Escuela de Francfort, y por el otro de los teóricos parisinos del postestructuralismo⁴ lo que es una síntesis impensable a nivel filosófico. Entre las vinculaciones más referidas se encuentran la afiliación benjaminiana de Broodthaers y su recurrente «*transformación de la obra en mercancía*,» así como el concepto barthesiano de que «*no hay estructuras primarias*» y de que todo es lenguaje *secundario*, es decir, mediatizado.⁵

Nos dice Catherine David: «*Si bien una lectura atenta y cronológica de los diferentes avisos, notas, cartas abiertas y entrevistas dejados por Broodthaers permite que su proyecto aparezca claramente como emparentado con una crítica de la ideología del arte, y del arte como ideología, su método se define y se precisa a lo largo de sus experiencias, lecturas, encuentros y colaboraciones.*»⁶ Poco antes, describe los objetos de Broodthaers «*como si fueran las señales o las huellas de un incesante trabajo analítico [...]*». Percibimos aquí

³ Por lo tanto, los objetos expuestos corren el riesgo de convertirse en meras ilustraciones de las ideas planteadas en el catálogo, sobre todo si se obvia un análisis riguroso de estos.

⁴ BENJAMIN BUCHLOH propuso esta vinculación en su «Comentario» (como crítica al texto «La place du sujet» de BIRGIT PELZER) publicado en *Langage et modernité*, Lyon, Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne, 1991.

⁵ De hecho, el otro de los dos textos que ocupan un lugar introductorio y de mayor extensión en el catálogo, es el de BIRGIT PELZER «los indicios del intercambio», que ve en Broodthaers, un claro exponente de las teorías postestructuralistas y lacanianas.

⁶ CATHERINE David: «El museo del signo», en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid, MNCARS, 1992, pág. 17.

la clara intención de Catherine David de conceder un énfasis muy especial a la evolución del método analítico en el hacer de Broodthaers. Además, nos presenta el contenido como algo que está «claramente» definido, emparentándolo «con una crítica de la ideología del arte, y del arte como ideología» sin ni siquiera argumentarlo. Por lo tanto, nos deja entrever que las cuestiones ligadas a la interpretación del significado no recibirán, en el catálogo, la atención que piensa dedicar al *método*.

Pero ¿podemos hablar del trabajo de Broodthaers en estos términos, conociendo la importancia en su obra de la idea de puesta en escena, aquella donde los distintos objetos se vuelven *intercambiables*⁷? La estrategia que él definía como «*maniobra en el terreno*» es indisociable del contenido; lo primero no es el medio para lograr lo segundo, sino que ambas cosas, «*maniobra en el terreno*» y contenido, son una sola y misma estrategia.

Podemos decir, por lo tanto, que existe una evidente intención por parte de la comisaria de tematizar la exposición a través del catálogo, de forma que se puedan leer las obras de la muestra como un discurso coherente fruto de su análisis crítico.

En última instancia se trata de detenernos en la aparente distinción entre dos tipos de aproximaciones a la obra de Broodthaers. Aquella que desea aportar una nueva perspectiva sobre la obra y se basa en una lectura teórico-crítica de la misma (este sería el caso del texto de C. David), pero que corre el peligro de una manipulación de los contenidos (involuntaria en este tipo de juegos), y aquella que desea aportar objetividad histórica y se legitima invocando el respeto al sentido originario de las obras (cosa muy discutible), restableciendo y presentando las condiciones de producción y recepción en las que fueron concebidas, con el propósito de documentar, pero sin la pretensión de querer interferir activamente en el presente (este sería el caso del texto de A. Pacquement). Sin embargo no se trata de optar entre la posibilidad de arrojar una nueva luz sobre la obra en detrimento de cierto rigor histórico o el rigor sin efectividad en el presente. De hecho ni siquiera se puede establecer una distinción clara entre estos dos métodos. Este problema, aunque muy delicado e interesante, no va a ser examinado sin embargo en las próximas líneas. El tema que nos ocupa se centra en la incoherencia que se produce en el concepto expositivo de las obras de Broodthaers cuando a un catálogo razonado se le yuxtapone una presentación convencional de su producción.

Concluyendo este apartado sobre las intenciones de la comisaria de la exposición, podemos decir que Catherine David no parece tener en cuenta el

⁷ Estos pierden su valor de uso y adquieren un valor de cambio.

carácter enigmático y confuso de la obra de Broodthaers, como estrategia comprometida con las condiciones de recepción, sino que nos presenta su trabajo como un proyecto artístico riguroso, enmarcado dentro de una coherencia interna: «[...] se podría recorrer toda la obra de Broodthaers como el análisis y el desmontaje irónicos de las diversas mediaciones —políticas, institucionales, sociales— que condicionan la producción y la recepción del arte en las sociedades posindustriales». Por lo tanto nos propone una lectura de su obra un tanto reduccionista, como si fuese un instrumento de «análisis» para «desmontar» y comprender el aparato institucional del arte. Obvia así, por ejemplo, la posición compleja, a veces contradictoria, pero siempre esclarecedora que mantuvo en la confrontación entre las artes plásticas y la poesía.

Más adelante continua «Al tomar intencionadamente la forma clásica del jeroglífico, lo que la obra de Broodthaers nos impone es ante todo un ejercicio de lectura, un ejercicio exigente y difícil a causa de la voluntaria dispersión del texto. En efecto, Broodthaers no ha dejado ni teoría, en el sentido estricto, ni modo de empleo, sino un dispositivo que aparece, hoy en día, como la parte sumergida de un iceberg.»⁸

Corroborar así la idea de que la obra de Broodthaers es un texto que hay que descifrar, es decir un medio para llegar a un fin.

Se tratará de mostrar a continuación que la obra de Broodthaers no se articula sólo bajo esos principios, y que el hecho de incorporar el malentendido, la confusión y la ironía a sus manifestaciones artísticas no resta ni seriedad ni eficacia a sus propuestas, sino que constituye la base de su mecanismo subversivo.

Esta estrategia se resiste a la pretensión de hacer una exposición retrospectiva, y por lo tanto convencional, de su obra.

LA EXPOSICIÓN EN LA GALERÍA MTL

La obra conocida como «*La exposición en Galería M.T.L.*». que tuvo lugar en Bruselas, del 13 de marzo al 10 de abril de 1970, estaba dedicada a la obra poética de Marcel Broodthaers. Ocupaba toda la sala y mostraba un conjunto concebido por el artista como una pieza única, compuesta de:

- **67 hojas** de diversos tamaños (mecnografiadas, manuscritas, con dibujos a rotulador, bolígrafo, pluma estilográfica y lápiz de color).

⁸ CATHERINE David, op. cit. Pág. 18.

- **Una película**, *M.T.L. (DTH)*, rodada durante la exposición, cuyo tema son las letras de la inscripción del escaparate, que repetía el texto de la invitación. Esta película se proyectó en la noche del último día de la exposición, sobre el escaparate de la galería. La proyección fue anunciada en una segunda invitación, que reproducía el escaparate de la galería con el texto de la primera invitación.
- **El catálogo** publicado con motivo de la exposición, diseñado por Broodthaers que también forma parte integrante de su obra.
- **La inscripción** sobre el escaparate de la galería, legible desde el interior y el exterior, que repite el texto de la primera invitación.
- **Un certificado médico** del doctor Jean Vermoylen, extendido en Bruselas, el 2 de marzo de 1970, que decía lo siguiente: «*Yo, el abajo firmante, certifico que el estado de salud del señor Marcel Broodthaers le incapacita para cualquier actividad profesional normal desde el 2-3-70 hasta el 4-4-70*» Este certificado aparece reproducido en el catálogo.
- Y para terminar **2 carpetas de cartón**, *Le Décor de Magritte...*, *Si vous collez...*, 1966-67, con texto manuscrito, de 80x100 cm cada una.

Al final del catálogo, en su «*Nota sobre las intenciones*» Broodthaers precisa: «*Hasta la fecha, ningún crítico ha mencionado el hecho de que un certificado médico que describe un estado de buena salud y capacidad de trabajo se haya utilizado para justificar la ausencia de obras en la exposición [...]. [Un segundo certificado, a diferencia del primero, describe] un estado de enfermedad, que me [incapacita] para trabajar normalmente. Por este motivo decidí escribir esta nota, dejando al lector que la interprete según su opinión sobre el arte*».

Broodthaers preparó una segunda exposición en la Galería MTL, dos años más tarde (en 1972). En esta ocasión Broodthaers lanzó una reedición del catálogo de 1970 en formato libro, con sólo seis ejemplares que llevaban el título *MTL* y las fechas *18/5/72-17/6/72* y que también fueron expuestos en la galería como los demás objetos de la muestra. En la página 5 del catálogo, Broodthaers escribió: «*Catálogo de la exposición de Marcel Broodthaers en la Galería MTL. Del 13 de marzo al 10 de abril 1970, reproducido sin los documentos relacionados con situaciones anteriores, con motivo de la nueva exposición del 18 de mayo al 17 de junio 1972*». En esta muestra, también presentó su edición de 1972 del *Tractatus logico-catalogicus ou l'art de vendre* (que significa *Tractatus logico-catalogicus* o el arte de vender). Broodthaers también mostró en la exposición de 1972 dos fotografías tomadas durante la exposición de 1970: una del exterior de la galería con el escaparate abierto y la otra con la persiana cerrada.



Escaparate de la galería sobre el que Broodthaers reproduce el texto de la primera tarjeta de invitación de la exposición en la galería MTL, Bruselas, del 13 de marzo al 10 de abril de 1970, legible desde el interior y desde el exterior.

Me he detenido en la descripción de esta manifestación artística («*La exposición en la galería MTL*») para mostrar la extrema complejidad del dispositivo puesto en escena por Broodthaers. La sobreabundancia de datos, referencias a otras obras suyas, formas y soportes de presentación, intervenciones in situ del propio artista, textos y comentarios aportados, dificultan incluso lo que debería ser una sencilla descripción de la obra.

La primera pregunta que se presenta es sin duda: ¿Dónde empieza la obra y dónde acaba? El juego de referencias parece infinito en Broodthaers, una obra conduce a otra. La exposición de 1972 está imbricada con la de 1970, pero ésta, a su vez, presenta objetos realizados en otras épocas. El certificado médico fue presentado en una exposición colectiva anterior en París junto a otro certificado que afirmaba que Marcel Broodthaers podía reanudar su trabajo con normalidad. El texto del catálogo «*Nota sobre las intenciones*» hace referencia a ese segundo certificado, que sin embargo no figuraba en la exposición. Aquí Broodthaers parece querer despistarnos con documentos y comentarios que, en apariencia, están totalmente al margen de lo que pretende ser un catálogo. Con mucha ironía nos comenta su sorpresa por el desinte-

rés mostrado por los críticos hacia el contenido de un certificado médico, que sencillamente pretendía justificar la ausencia de obras de arte en la exposición de París. Los críticos se confundieron y tomaron directamente el certificado como obra de arte y no como lo que era: un certificado médico. El colmo de la ironía es que Broodthaers pretendía justificar esta ausencia de obras con un certificado que afirmaba un *«estado de buena salud y capacidad de trabajo»!*

El catálogo *Tractatus logico-catalogicus* de la segunda exposición, supuestamente propuesto como lugar del comentario y del discurso del arte, es decir lugar donde esperamos encontrar una orientación sobre el significado de la obra, es, a su vez, expuesto, presentado visualmente como objeto descontextualizado, arbitrario y vacío. Así manipulado, colocado en el ámbito de las obras gráficas, se vuelve opaco.

Aunque se pudiese acceder a su contenido, Broodthaers advierte, en la p.5 del mismo, que éste es el catálogo de otra exposición (la de 1970), pero que con motivo de la nueva, no se han reproducido *«los documentos relacionados con situaciones anteriores.»* Por lo tanto, podemos suponer que a lo largo de sus 12 páginas, el catálogo no contiene sino una retórica que se dirige a sí misma, ya que no hace referencia ni a lo anterior ni a lo presente.

En la misma exposición (de 1972), se podía ver una obra sobre papel con una impresión en negativo de todos los clichés que sirvieron para imprimir el catálogo de la exposición de 1970. La edición se componía de 100 ejemplares, a la venta en la exposición.

La estrategia de Broodthaers consiste en eludir y reenviar constantemente de un objeto a otro, de una exposición a otra el contenido de sus obras, desanimando así cualquier espectador en busca del sentido como fórmula artística convencional: obra = forma + contenido.

Todos los objetos del conjunto parecen rebotar unos contra otros, como en una *«cámara de ecos»* cuya finalidad es *«manifestar el despliegue de una figura del sentido en el espacio»*⁹, un juego autorreferencial, en suma, de resonancias infinitas.

La película que se proyectó el día de la clausura de la exposición de 1970, empieza con el título *MTL (DTH)* y la fecha 1970. Inmediatamente después, la cámara enfoca el escaparte y la inscripción desde determinado punto del interior de la galería. Una vez más, Broodthaers enreda al extremo las posibles interpretaciones de su obra, interviniendo con esta película inesperada el últi-

⁹ Según una expresión de Jean-Christophe Royoux *Projet pour un texte en Marcel Broodthaers. Cinéma*. Santiago de Compostela. Centro de Arte Contemporánea. 1997.

mo día de la exposición. Su intención sigue siendo la de multiplicar las lecturas, a través de la superposición de significados, de forma que se desmantele la mirada del espectador.

Ahora bien, ¿Qué es lo que se puede interpretar de esta obra, tal y como fue presentada en la exposición del Reina Sofía?

En el fondo de una de las salas de la cuarta planta, se reconstruyó parte de la «Exposición en la galería MTL.» Esta reproducción parcial se componía por un espacio cerrado en tres de sus lados para tabiques, y delante por una imitación del escaparate de la galería MTL con la inscripción pintada del primer tarjetón de invitación. En el interior se mostraban dentro de unas vitrinas las 67 hojas, el catálogo y las 2 carpetas de cartón. (según se recoge en el catálogo del Reina Sofía)

El espectador se encuentra, a lo largo de su recorrido con una serie de objetos estetizados, aislados en el contexto neutro del museo.

Exactamente de la misma manera, entra en contacto con el montaje de la obra que nos ocupa, aunque esta tenga la apariencia de una instalación. El espectador observa el objeto-escaparate como un elemento más, como otra obra de arte, sin percatarse del dispositivo extremadamente complejo y enrevesado que Broodthaers puso en pie en 1970. Esta pieza se presenta aquí, fetichizada, reproducida sin otra finalidad que la de rendir culto a una obra del pasado. Una obra autorreferencial, que parece valerse por sí misma, y que queda a la espera de que algún espectador descifre su mensaje trascendental e inmutable. Precisamente todo aquello contra lo que Brodthaers luchó arduamente.

LOS DECORS: UN NUEVO MODELO TEXTUAL

En el largo ensayo consagrado a «*Eduard Fuchs, coleccionista e historiador*» (publicado en 1937), Walter Benjamin escribe; «*Si el concepto de cultura es problemático a los ojos del materialismo histórico, la descomposición de ésta en bienes que se convertirán en objetos de propiedad para la humanidad, le resulta inconcebible. Desde su punto de vista, la obra del pasado no está clausurada. En ninguna de sus partes la ve caer en el regazo de ninguna época, como si fuera una cosa al alcance de la mano.*» Y un poco más adelante añade: ese «*concepto de cultura [...] conlleva un rasgo fetichista. Ese tipo de cultura parece cosificado.*»¹⁰

¹⁰ Walter Benjamin *Eward Fuchs, collectionneur et historien*, París, Macula, n.º 3-4, 1978.

Benjamin destaca dos conceptos enfrentados a la hora de recibir e interpretar las obras de arte. Su propia versión, recoge la idea de una obra del pasado «no clausurada» en perpetuo movimiento turbulento de significados, mientras que según el concepto de cultura en vigor, ésta no sería sino un producto acabado y cerrado a nuestra disposición.

Una preocupación parecida acerca de la historicidad de las prácticas artísticas se vislumbra en Broodthaers. Dice al hablar de su Museo ficticio: «Una ficción permite captar la verdad y a la vez lo que ésta oculta»¹¹. De esta forma, parodiando las actividades de museos, galerías, marchantes, críticos y artistas, Broodthaers va desentrañando la maraña en la que se ve enredado el arte moderno. Pero, no lo hace ofreciéndonos obras claras y didácticas, sino todo lo contrario, elaborando un dispositivo complejo, confuso y desconcertante para el espectador. Esta era la condición necesaria para evitar caer en la misma trampa que el arte moderno.



Proyección del film *Le corbeau et le Renard (d'après La Fontaine)*, 1967, sobre pantalla enmarcada en negro, 61 x 80 cm, sobre el que están impresos extractos de la fábula.

¹¹ Marcel BROODTHAERS, Comunicado de prensa, Documenta 5, Kassel, junio, 1972.

Broodthaers plantea la cuestión en una entrevista concedida a Ludo Bakkers en 1969: «¿Qué es el arte? Desde el siglo XIX esta cuestión no ha dejado de plantearse tanto al artista como al director de museo o al aficionado. De hecho, no creo que sea serio definir el Arte y considerar la cuestión seriamente más que a través de una constante, a saber, la transformación del arte en mercancía (...) Si se trata de un fenómeno de reificación, el Arte sería una singular representación de este fenómeno, una especie de tautología»¹². Tal y como comenta Benjamin Buchloh en sus «Essais historiques», «Broodthaers recalcó el hecho de que el arte, en la medida en la que ha sido históricamente sobredeterminado por elementos extraños a sus preocupaciones originarias (por ejemplo el hecho de que se haya convertido en objeto de especulación comercial, o que dependa por completo de una bendición museológica y se haya convertido así en objeto de administración cultural al servicio de una representación de la ideología dominante), sólo podía recuperar y mantener su papel y función de revelador de las condiciones históricas objetivas, si era capaz de reconocer plenamente el grado de su estado de alienación y su función cultural al servicio de un fortalecimiento de esa alienación, haciendo de su estado de cosificación el sujeto mismo de su discurso»¹³.

En conformidad con sus intenciones, Broodthaers, presentó muchas de sus obras sin otra función que la de ser descaradamente mercancías, o por lo menos demostrando una aparente carencia de significado.

El deseo de mantener, un alto nivel de confusión en su obra era el precio a pagar para que, a pesar de su aspecto de mercancía, sus intervenciones no pudiesen ser engullidas y manipuladas por la ideología dominante. Aquí se sitúa el gran reto de Broodthaers: devolver al arte una función cultural (devolverlo a la sociedad) sin que fuese objeto de apropiación por los discursos dominantes. Para ello, tuvo que admitir su «condición alienada» y su desconexión de la realidad social, aceptando el fenómeno de la cosificación general y mostrándose a sí mismo, irónicamente, como mercancía, como objeto de decorado (ver los Décors).

Broodthaers declara que la asociación de los objetos mediante el sistema numérico de las «figs.» (en sus decorados) los hace «intercambiables sobre el escenario de un teatro». Y añade que es imposible explicar los objetos separadamente.

¹² Marcel BROODTHAERS, extracto de la entrevista original con Ludo Bakkers, 13 de diciembre, 1969, publicado en holandés bajo el título «Gesprek met Marcel Broodthaers», Museumjournaal, Amsterdam, 15 de febrero, 1970.

¹³ Buchloh, BENJAMIN: «Marcel Broodthaers», en *Essais historiques II*. Villeurbanne: Art Edition, 1992, pág. 28.

A través de sus «Décors», Broodthaers plantea la cuestión de cómo hacer manifiesto lo que no es mercancía en la obra de arte. La solución, parece decirnos, podría ser producir un arte textual. En efecto, tal como declaró en distintas ocasiones, «*en el poema y en el texto, no se vende el mensaje, mientras que en el arte, el mensaje se vende junto con la mercancía*». Y sin embargo, en el poema, el texto excluye a su productor de la sociedad, lo marginaliza. Por lo tanto, la estructura del arte textual debe buscarse fuera del arte con A mayúscula, en los *mass-media*, en el cine y la publicidad, por ejemplo. Pero simultáneamente, hay que invertir el mensaje de este texto mercancía, no debe ser susceptible de apropiación directa. Dice Broodthaers: «*Si todavía nos queremos acercar a una postura revolucionaria en arte, sólo queda una postura posible, que es esta: a partir de una plataforma burguesa, declararse secreto y hermético. En otras palabras, no comunicarte, salvo con unos pocos, sólo lo necesario para sobrevivir*»¹⁴.

Esa inversión del mensaje, se traduce en su obra por la multiplicidad de lecturas propuestas, todas ellas escurridizas, simultáneas y superpuestas. En ningún momento queda la obra «clausurada», determinada por un sentido originario fruto únicamente de las intenciones del artista.

La pretensión, por lo tanto, de inducir a una lectura particular de su obra, tal y como nos propone Catherine David, sería reduccionista y falsearía considerablemente las condiciones en las que fue creada. En este sentido, más problemática es aún la interpretación que hace Birgit Pelzer en los múltiples textos que ha dedicado a Broodthaers, viendo en él un claro exponente de las teorías postestructuralistas.

«*El exceso de sentido —comenta Reno Guidieri a propósito de la obra de Marcel Broodthaers— es el absurdo. Se le puede atribuir un origen, el azar, ese sin sentido por el que el sentido surge [...] En su surgimiento, el azar no es nada. [...] Reconociéndolo se le concede ya un sentido, aunque este sea excedente, hasta el punto que ya no es posible ninguna definición. [...] Es precisamente su excedente, lo que lo convierte en «significante flotante», y es esta indeterminación, rica en determinaciones ocultas, lo que nos conduce a reconocerlo e interrogarlo [...]. El exceso de sentido otorga **al azar** su carácter enigmático.*»¹⁵

¹⁴ «Meuwissen ou n'importe qui» (conversación entre Marcel Broodthaers, Herman Daled, Jacques Duquesne, María Gilissen, Wim Meuwissen y Fernand Spillemaeckers) *MTL Magazine*, noviembre 1970.

¹⁵ Remo GUIDIERI «Poésie» en *Broodthaers. Conférences & colloques*. París, Editions du Jeu de Paume, 1992, pág. 12. (Traducción propia).

El espectador no tiene otra opción que dialogar con este tipo de obra. Debe asumir este «*exceso de sentido*» y elegir entre los múltiples significados que se le ofrecen.

Sin mensaje latente, ni manifiesto, ni teoría, el nuevo modelo textual, propuesto en el arte de Broodthaers, oscila entre una problemática de la actividad artística y un proceso de apropiación del dispositivo artístico por parte del espectador. Reinventa un arte como dialéctica.

CUESTIONES ABIERTAS

Concluiré esta ponencia con algunas preguntas para las que no tengo respuesta.

¿Se puede volver a exponer la obra de Broodthaers, es decir volver a mostrarla fuera del contexto y, por lo tanto, fuera de los dispositivos en los que ha sido concebida, como ocurre en la exposición del Reina Sofía?

Desde luego, una cosa queda clara, si lo que se pretende con estos montajes es devolver el sentido originario a la obra, el fracaso será rotundo. Y la razón es muy sencilla: ¿Cómo pretender montar una exposición *sin* su comisario? Ya que Broodthaers era el «comisario-artista» de sus propias exposiciones. La obra no consistía en los objetos en sí o en su disposición en la sala, sino que era el dispositivo ficticio de la exposición como exposición, o incluso del museo como museo¹⁶. En una ocasión Broodthaers declaró haber hecho un museo con la palabra «museo», aclarando que «*El objeto museo se materializa a partir del hecho del discurso*»¹⁷.

¿Cómo pretender además mostrar su obra en el espacio considerado neutro de los museos modernos? Como dice Achile Bonito Oliva: «*En el arte europeo la naturaleza [el espacio] no existe como espacio no contaminado sino como algo que ya figura en la historia de la cultura. Una historia que impregna de sí cualquier realidad y entidad, sea física o abstracta y que se expresa en las formas de utilización crítica del mito y más en general en la investigación antropológica.[...]. La naturaleza es asumida como posible concreción de una realidad culturizada.*»¹⁸

¹⁶ Todo lo dicho sobre la exposición de Broodthaers en el Reina Sofía es válido para la mayoría de las exposiciones con carácter retrospectivo que se han montado después de su muerte, incluyendo, por su carácter conceptualmente indefinido y profundamente convencional, la última gran muestra de su obra que ha tenido lugar en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas de marzo a junio de este año.

¹⁷ Retranscripción del texto del vídeo producido por el Reina Sofía.

¹⁸ Achile BONITO OLIVA «El arte hacia el 2000» en Giulio Carlo Argan *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1992, pág. 17.



Marcel Broodthaers como conservador de museo, Burgplatz, 12. Duseldorf, 1971.

Para Broodthaers no existe el espacio fenomenológico puro con el que quisieron trabajar los artistas conceptuales americanos, y, desde luego, tampoco existe ese espacio museístico ideal donde la obra habla por sí sola. Para Broodthaers la obra siempre habla desde otro lugar: «*Mi museo equivale a hablar de arte. El museo normal pone en escena simplemente una forma de verdad. Cuando una obra de arte encuentra su condición en la mentira o el engaño ¿es una obra de arte? No tengo respuesta*»¹⁹.

¹⁹ Retranscripción del texto del vídeo producido por el Reina Sofía.