

Marcel Broodthaers. El museo como obra de arte.

Óskar Díez



El 28 de septiembre de 1968, Marcel Broodthaers inauguró en su domicilio de Bruselas un museo, el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle. Con diferentes y sucesivas "secciones" y sedes que van desde la Documenta de Kassel a una playa belga, el Musée permanecería activo hasta 1972 y está considerado la obra principal de uno de los artistas fundamentales y más influyentes del siglo XX.

Medio siglo antes, Marcel Duchamp, en una acción que aparece como precedente claro de la obra de Broodthaers -y del arte conceptual en general- había desligado el problema del arte del problema del objeto, al sugerir que el mero gesto del creador bastaba para convertir en obra de arte lo que en otras circunstancias no hubiera merecido en ningún caso esa consideración. Para ello contaba con la colaboración implícita de los espacios artísticos, la gran exposición, la galería, el museo, en cuyo contexto -y en cuyo contraste- el ready-made alcanzaba plenamente su diana.

Ahora, el Musée de Broodthaers venía a poner en cuestión el propio estatuto del Museo como espacio

neutro, como inevitable marco -denostado o no- de la obra de arte consagrada. Al impregnarse del gesto del artista, que devuelve a la institución su propia imagen como en un espejo, al convertirlo en una obra de arte -¿dentro(?) de un (otro) museo?-, el museo no podría ya seguir pretendiendo habitar invisible en una distancia olímpica ni permanecer al margen del cuestionamiento general de los elementos y fundamentos de la práctica artística que las vanguardias habían inaugurado. Por ello, Broodthaers está considerado uno de los iniciadores -junto a Haacke, Buren y Asher- de la corriente artística que se ha dado en denominar crítica institucional, que emerge a finales de los años sesenta como negación del horizonte de autonomía, pureza y universalidad planteados por el crítico Clement Greenberg a partir de la elevación del arte expresionista abstracto norteamericano a nuevo paradigma estético.

El Musée d'Art Moderne Département des Aigles consistía en grandes cajas de embalaje, cajones vacíos y palés esparcidos por el interior, un camión de transporte situado en la puerta y postales con pinturas de

artistas franceses del XIX pegadas con celo en la pared. Las imágenes tenían como elemento común la figura del águila, un significante saturado de significaciones que van de lo pomposo a lo kitsch, emblema de poder y marca publicitaria. El "museo" se completaba con la proyección de diapositivas y una prolífica documentación (la Section Littéraire) que iba desde cartas abiertas a las autoridades y a personalidades del mundo del arte, comunicados de prensa, entrevistas ficticias, fotografías, facturas y restos de trámites burocráticos, catálogos, etc., elementos que posteriormente fueron multiplicándose para crear una intrincada maraña de autorreferencias.

En 1969, el Musée se traslada a Amberes para presentar la Section XVIIème Siècle y al año siguiente al Städtliche Kunsthalle de Düsseldorf; en 1971 se presenta una Section Cinéma en la misma ciudad y en Colonia se inaugura la Section Financière ("a la venta por motivo de quiebra"). En 1972 se cierra el ciclo con dos grandes exposiciones: en la Documenta 5 de Kassel, bajo el comisariado de Harald Szeemann y, de nuevo, en el Museo Estatal de Düsseldorf, presentando la "Sección de Figuras (El

águila desde el Oligoceno hasta la actualidad)” con más de trescientas obras que incluía desde obras de los grandes maestros, vasijas, espejos, monedas y joyas antiguas cedidas por museos internacionales y colecciones privadas hasta emblemas militares y objetos de consumo de todo tipo: juguetes, libros, botellas, etiquetas, tiras cómicas, etc. Con respecto a la clausura del proyecto, Broodthaers argumentará que, por causa de la Documenta, el Musée se encontraba ya “al borde de la consagración” y por lo tanto virtualmente a punto de convertirse en “puro aburrimento”. Respecto a la figura del águila, Hans Haacke, refiriéndose al homenaje que rindió a Broodthaers en la Documenta 7, comenta lo siguiente: “En el prefacio al catálogo de su Musée d’Art Moderne, él señalaba el paralelismo entre los poderes míticos del águila, el símbolo del imperio y los poderes míticos del arte. Contrariamente a lo que la gente piensa, las águilas no son animales especialmente valientes; incluso se asustan de las bicicletas. Su poder se basa en una proyección. Lo mismo vale para el arte y el poder político. Ambos necesitan la alfombra roja, el marco dorado, el aura de oficina y museo -la parafernalia de una aparente inmortalidad y origen divino”. También se ha señalado cómo la errática taxonomía establecida por Broodthaers para sus objetos -las doce secciones: siglo XIX, Literaria, siglo XVII, Documental, Folklorica, siglo XIXbis, Financiera, Cine, Publicidad, Museo de Arte Antiguo, Galería del siglo XX, Figuras— evocan la enciclopedia china que citara Foucault en *Las palabras y las cosas*, publicada -con gran impacto- en Francia dos años antes del inicio del Musée. La obra de Foucault será ciertamente una de las referencias centrales de Broodthaers y, a juicio de críticos como Jean-François Chevrier o de Benjamin Buchloh, es uno de los escasos artistas que entendió y compartió tan tempranamente las aportaciones del filósofo francés.

En el Musée, todas y cada una de las piezas iban a acompañadas de un cartel donde aparecía inscrita la referencia “Fig. 0”, “Fig. 1” o “Fig. 2” y la frase Esto no es una obra de arte. Semejante catalogación invitaba obviamente a leer el conjunto como una reflexión en torno a los planteamientos contrapuestos de Magritte y Duchamp, es decir la negación de la imagen y del lenguaje en cuanto representación, por un lado, y el carácter performativo de la actividad del artista por otro. De hecho, en su catálogo reproducía la Fuente de Duchamp y La traición de las imágenes de Magritte en páginas enfrentadas e invitaba al público a que leyera *Ceci n’est pas une pipe*, el ensayo de Michel Foucault sobre la pintura de Magritte, como si fuera la clave secreta para entender su obra.

La legibilidad de la obra de Broodthaers -pese a su ambigüedad calculada y su, en ocasiones, cegador humor negro- se basa en una serie de procedimientos: la cita/diálogo, la reflexión sobre los espacios y los lugares del arte y la desactivación calculada del poder de los diferentes modos de expresión y comunicación mediante un constante desplazamiento de un medio a otro, con el fin de diferir el proceso de reificación, de conversión en mercancía del producto de la actividad creativa.

Una vez que se consolida la percepción de la crisis de la modernidad -el 68 es un momento crucial en este sentido- y se acerca el fin de los grandes discursos por su fracaso a la hora de dar cohesión a las sociedades en torno a unos valores éticos y culturales deducibles racionalmente y/o necesarios históricamente, se hace evidente la denuncia de la pretensión de universalidad de una Cultura, la cual -como señalara Barthes- pretendía ocultar el programa de dominio burgués presentándose como segunda naturaleza. A partir de esta crisis, la cita, la alusión o incluso el plagio emergen como una forma particularmente adecuada para establecer enlaces y

continuidades con el pasado, para no desconectar totalmente y verse atrapado en una de las trampas de la vanguardia, la necesidad de partir de cero. La cita, el diálogo -crítico- con lo previo, una vez desactivado el poder normativo de la conclusión o de la evolución necesaria o lógica, suponen evitar la tentación de la tabula rasa. Ahí está la centralidad de Benjamin en la estética contemporánea; su legado -al menos en parte- consiste en eso. Broodthaers, siguiendo esa línea, entiende -y además lo hará explícitamente- una parte de su obra como un diálogo: con Duchamp y Magritte, con Beuys y con Warhol, con Mallarmé, Baudelaire o Lafontaine.

Broodthaers, en su reflexión sobre los lugares del arte, no deja de mantener respecto a la institución del museo una posición ambivalente: por un lado criticará y pondrá de relieve su subsunción en lo que Debord comenzó a llamar por entonces la sociedad del espectáculo, para integrarse plenamente como una institución más en el conjunto de la industria cultural. Por otro lado, a pesar de la ironía y el humor negro que a veces la acompaña, su obra -reforzada por el intenso influjo poético de sus presentaciones- aparece siempre revestida de una cierta nostalgia con respecto al carácter utópico que acompañó a la creación del museo, previa a su integración a todos los niveles en esa industria cultural que se critica. En cualquier caso, sin conceder a la institución ingenuamente mayores oportunidades de redención en el futuro.

En este sentido, preguntado un año antes de su prematura muerte en 1976 por su definición del arte, Broodthaers contestó: “Dudo que sea posible dar una definición seria de arte, a menos que examinemos la cuestión en términos de una constante, la de la transformación del arte en mercancía”. Desactivar ese proceso o, al menos, diferir ese paso, parece ser el proyecto de Broodthaers.