

Selección de Textos

MARCEL BROODTHAERS



La Pipe Satire [La pipa sátira], Bruselas, 1969/70,
Película de 35mm, b/n, 3 min 15 s

**“¡Mira! ¡Libros en yeso!”:
Sobre la primera fase de la obra de
Marcel Broodthaers***

DIETER SCHWARZ

*¡El arte es un fraude! Y él [Mallarmé] explica
cómo uno sólo es artista en sus horas de
trabajo, por un acto de voluntad. Las cosas
se ven iguales para todos, el autobús en la
calle, etc. ...*

–Berthe Morisot, París, 1885-1886

La obra artística de Marcel Broodthaers, producida de 1963 a 1976, puede dividirse en tres fases, cada una de las cuales se relaciona con las otras de manera crítica, y al mismo tiempo hace un comentario sobre el desarrollo del arte contemporáneo. Cada etapa de esta obra, desde su punto de partida cuando dejó atrás una carrera de poeta de veinte años, y siguiendo de una fase a otra de su práctica artística, está marcada por obras de especial significado.

La primera fase, de 1963 a 1967, inicia con la publicación del libro *Pense-Bête*¹, mediante el cual Broodthaers transformó formalmente su condición de

* Actualmente se está preparando una versión más extensa de este ensayo, que será publicada en un futuro cercano.

¹ Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, Bruselas (Ver *Marcel Broodthaers, Catalogue of Books 1957-1975*, 1982, Galerie Michael Werner, Colonia; Marian Goodman Gallery, Nueva York; Galerie Gillespie, París; Salomon, Laage, no. 4).

poeta². Aunque los poemas incluidos pertenecen al contexto de lo que Broodthaers había estado escribiendo a principios de los 1960, particularmente los poemas en prosa del ciclo del zodiaco de *La Bête Noire*³, ahora no eran lanzados en un contexto exclusivamente literario. Sólo se vendió una pequeña cantidad de libros y la mayor parte de los ejemplares conocidos de hecho fue modificada por Broodthaers, que cubrió algunas páginas parcial o totalmente con papeles de colores. Así, literalmente desplegándose en el espacio conforme el lector cambiaba la página, el libro adquirió carácter de objeto.

Sin embargo, en la primera fase de su obra, uno encuentra más que nada la producción de montajes con cascarones de huevo y mejillones, cuya apariencia a primera vista parece recordar las obras del nouveau réalisme. Broodthaers también empleaba a menudo las técnicas fotográficas de pinturas y objetos que se habían dado a conocer en el contexto del arte pop europeo y norteamericano. En esos años, Broodthaers participó también en discusiones públicas o en eventos que él mismo organizaba –eventos que estaban en algún lugar entre la conferencia y el happening⁴– y publicó ensayos críticos sobre arte pop. En 1967, Broodthaers presentó todas sus obras creadas hasta ese momento en una primera “retrospectiva”, en su exposición *Court-Circuit* en el Palais des Beux-Arts en Bruselas⁵.

La segunda fase, de 1968 a 1972-1973, consiste de dos grupos de obras paralelas. En 1968, Broodthaers inició el Musée d’Art Moderne, Département des Aigles [Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas], ubicado en su propio apartamento, en espacios museográficos existentes, y en el marco de una de las principales exposiciones de arte contemporáneo (*Documenta V*, 1972). En el contexto de este museo ficticio, Broodthaers organizó exposiciones,

² Las actividades poéticas consistieron de tres volúmenes publicados anteriormente así como publicaciones en revistas influenciadas por el surrealismo belga, tales como *Le Ciel Bleu*, *Le Surréalisme Révolutionnaire* y *Phantomas*.

³ Marcel Broodthaers, *La Bête Noire*, 1961, Bruselas.

⁴ Desafortunadamente, estos eventos sólo están documentados con unas cuantas fotografías.

⁵ *Court-Circuit. Marcel Broodthaers*, Palais des Beaux-Arts, 13-25 de abril de 1967, Bruselas (catálogo con listado).

publicó libros, diseminó cartas abiertas a amigos, críticos e instituciones (“Section Littéraire”), y produjo películas (“Section Cinéma”). El otro grupo de obras que desarrolló en esos años puede identificarse con el título *Théorie des Figures*, y se puede considerar un análisis retórico de lo que era entonces el discurso dominante en el arte.

Funcionando como una bisagra entre la primera y la segunda fase de su obra está *Le Corbeau et le Renard* [El cuervo y la zorra] (1967), que consiste de una instalación, un libro y una película, y es un homenaje a La Fontaine. Mientras que, al ser un montaje de varios elementos, este objeto emplea los medios de la primera fase, también apunta hacia adelante a los conceptos de exposición del periodo del Musée d’Art Moderne⁶. En consecuencia, las dos presentaciones de águilas en Düsseldorf y Kassel en 1972 constituyen la conclusión de la segunda fase de la obra y anuncian la tercera y última fase – dedicada a una serie de exposiciones retrospectivas bajo el concepto de la decoración–, y al mismo tiempo marcan la transición de la *Théorie des Figures* a las especulaciones sobre el alfabeto⁷.

*

En su primera exposición (1964), en la Galerie Saint-Laurent en Bruselas⁸, Broodthaers presentó, entre otros objetos, una escultura que consistía de los sobrantes de su libro *Pense-Bête*. Estos libros, aún metidos parcialmente en su papel de envoltura original, están insertados en una base de yeso que apenas cubre la mitad inferior, permitiendo sacarlos fácilmente del objeto montado. Este pedestal de yeso se extiende del paquete de libros sobre una base de madera que soporta el montaje, y tiene del otro lado una pelota de plástico que Broodthaers insertó en el material fresco. La superficie de yeso no es tersa, sino

⁶ *Le Corbeau et le Renard*, Wide White Space Gallery, 7-24 de marzo de 1968, Amberes (folleto).

⁷ De la primera presentación del Jardin d’Hiver en una exposición colectiva en el Palais des Beaux-Arts en Bruselas, enero de 1974, a las grandes exposiciones en Bruselas, Basilea, Berlín, Oxford y París, 1974-1975.

⁸ Galerie Saint-Laurent, 10-24 de abril de 1964, Bruselas.

que está marcada con impresiones de dedos. En su conjunto, la obra da la sensación de ser improvisada.

Pero el discurso de la obra desde luego no se debe entender como una reminiscencia autobiográfica. Broodthaers sabe que el registro personal puede funcionar, también, como el perfecto instrumento retórico. Uno puede suponer, por lo tanto, que la siguiente nota es una pista colocada deliberadamente a partir de la cual construir un punto de partida original para su producción. “Hace dieciocho meses”, escribió, “vi en París una exposición de vaciados en yeso de [George] Segal. Ése fue el punto de partida, el shock que me llevó hasta el punto de hacer mis propias obras”⁹. En otro ensayo, Broodthaers describe su impresión de la obra de Segal con mayor precisión. “Las figuras de Segal son burdos yesos de seres humanos capturados en momentos de la vida cotidiana. Un hombre se reclina sobre la brillante cubierta de vidrio de una máquina de pinball. Otro está sentado en una banca cualquiera, sosteniendo una taza de porcelana barata. La máquina de pinball y la taza son objetos reales. Son productos hechos en una fábrica, no en el estudio de un artista. Nada se puede esperar de las figuras de Segal”¹⁰.

Las esculturas de Segal a la vez ocultan a su sujeto y trabajan a contrapelo de la naturaleza reduplicativa del proceso de vaciado. Broodthaers continúa esta idea de ocultamiento de manera literal (al colocar los libros con su envoltorio en el yeso), pero al mismo tiempo insiste en la condición de múltiple. Allí los libros se yerguen como objetos vendibles diseminados en paquetes y no como objetos únicos producidos por medio de un vaciado en yeso. El pedestal de yeso cumple muchas funciones a la vez: detiene la movilidad de los libros y niega su

⁹ “Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers”, *Journal des Beaux-Arts*, no. 1086, 1965, p. 5.

¹⁰ Marcel Broodthaers, “Gare au défi! Le Pop Art, Jim Dine et l’influence de René Magritte”, *Journal des Beaux-Arts*, no. 1029, noviembre de 1963. Ésta y todas las citas subsecuentes son de la traducción publicada en este número, p. 33. Supongo que aquí Broodthaers describe la escultura de George Segal *Gottlieb’s Wishing Well*, 1963 (colección privada, Bruselas) y *Woman in a Restaurant Booth*, 1961-1962 (Colección Hahn, Colonia). Una fotografía de Broodthaers que retrata la primera obra apareció como ilustración del ensayo “Les loisirs humiliés ou les appareils à sous”, de Roger Caillois en el *Journal des Beaux-Arts*, no. 1035, 1963, p. 1.

existencia como objetos de consumo; establece una relación con prácticas artísticas más antiguas, implicada en el propio yeso como material; niega la relación de la obra con la tradición ya sea del *readymade* o del “objeto poético” surrealista, puesto que en esos casos el acceso al objeto no estaría limitado de tal manera. En contraposición con el *readymade*, que es seleccionado por su “autor”, y por lo tanto queda instaurado como objeto estético, los poemas de *Pense-Bête* siguen siendo parte del discurso literario, pues el “mensaje” del autor obviamente está inscrito, por su medio de presentación (libro y tipografía), dentro de una tradición cultural existente.

En un gesto irónico, Broodthaers fingió sorpresa cuando comentó posteriormente sobre el hecho de que el espectador no reconociera los libros como objetos reales y ni siquiera intentara apropiárselos mediante la lectura:

Aquí no se puede leer el libro sin destruir su aspecto escultórico. Es un gesto concreto que le pasa la prohibición al espectador... o al menos eso pensé que iba a ocurrir. Pero me sorprendió descubrir que los espectadores reaccionaron de manera muy distinta a lo que me había imaginado. Hasta ahora todo el mundo, sea quien sea, ha percibido el objeto o bien como una expresión artística o bien como una curiosidad. “¡Mira! ¡Libros en yeso!” Nadie ha tenido la menor curiosidad sobre el texto; nadie tiene la menor idea de si esto es el entierro final de prosa o poesía, de tristeza o placer¹¹.

El pedestal de yeso de Broodthaers se posiciona entre el objeto y el espectador y no puede resolverse fácilmente como un objeto artístico. Dentro del campo de la representación, el pedestal no constituye una presencia elegante ni

¹¹ Marcel Broodthaers, “Diez mil francos de recompensa” (después de una entrevista de Irmeline Lebeer), en *Marcel Broodthaers*, Palais des Beaux-Arts, 1974, Bruselas. La cita es de la traducción en este libro, p. 44. Las esculturas de yeso de Segal, en cambio, establecen una mediación entre el espectador y el objeto de producción industrial al colocarse en, o en relación a, situaciones humanas tipificadas. Su carácter de productos queda entonces negado, puesto que los objetos aparecen como acompañamientos comunes de los seres humanos.

tampoco un sustituto de la escritura que ya no es accesible. Sin embargo, al igual que esa escritura, el pedestal, con su exigencia de una interpretación, introduce a la escena un orden simbólico. Broodthaers critica a Segal por el hecho de que su obra se queda al nivel del objeto encontrado o la invención artística, y en consecuencia ubica a Segal dentro del legado del surrealismo de Breton. “En este caso no trascendemos el nivel del objeto encontrado, o más bien el de la invención. Un invento tan extraordinario que cancela todos los poderes de la imaginación –o, por el contrario, los libera–. Eso depende en las tendencias del espectador”¹².

Una fotografía de Maria Gilissen muestra a Broodthaers acomodando al crítico Otto Hahn en la misma posición de una figura de Segal y colocando su brazo como el doble de esta figura¹³. Con ello afirma que la función de la contemplación crítica es una simple identificación con el objeto de arte; así, la crítica queda definida como tautología. Sin embargo, este arreglo fotográfico también abre una nueva lectura que no es tautológica, puesto que permite una comparación entre la figura real y la artificial. De la misma manera, la escultura *Pense-Bête* permite una comparación entre lo real y su imitación, puesto que el objeto real sólo está parcialmente oculto de modo que sigue siendo visible, en parte.

La situación real creada por la escultura, conforme articula las posiciones tanto del objeto de arte como del espectador, difiere de las operaciones del ready-made. Aun cuando inserta un objeto ordinario en un contexto artístico, el ready-made vuelve invisible su propio ocultamiento del objeto real como un objeto de arte. En contraste, el pedestal de yeso en la escultura de Broodthaers ofrece un marco material que invita a una lectura contra el marco abstracto del contexto artístico. Broodthaers no sólo emplea una estrategia similar a la de Magritte, también reconoce explícitamente la importancia de éste en su ensayo sobre arte pop, aseverando que Magritte fue la figura más influyente en el desarrollo del arte de principios de los 1960, incluyendo su propia obra. “René

¹² Broodthaers, “Gare au défi”, p. 33.

¹³ *Otto Hahn voisinant un moulage de Segal*, en *Phantomas*, nos. 51-61, 1965, p. 303.

Magritte”, escribió, es “un belga que permaneció dentro de nuestras estrechas fronteras, pero que sin duda influyó y determinó el curso de todo este movimiento que ahora florece en Nueva York. Magritte niega la naturaleza estética de la pintura”¹⁴.

Al ejecutar una obra como *Ceci n'est pas une pipe*, Magritte da al oficio mismo de la pintura una cualidad de cita, envolviéndolo en el lenguaje representativo del realismo de los carteles publicitarios. Al mencionar este cuadro en su ensayo sobre arte pop, Broodthaers señala que Magritte, en contraposición con las preocupaciones estéticas de Schwitters y los surrealistas, opera en términos de la interrogante planteada por la inconmensurabilidad entre un objeto real y su representación. Pero mientras que la interrogante de Magritte está completamente dirigida al problema semiótico, Broodthaers la expande convirtiéndola en una reflexión económica y social. Por lo tanto no elige simplemente cualquier objeto que pueda servir para ilustrar el problema –tal como una pipa–, sino un objeto al que está vinculado tanto biográfica como económicamente: los sobrantes de la edición de su libro de poemas.

*

Por mucho, el grupo más grande de obras del periodo 1963-1967 está compuesto de los montajes de mejillones y cascarones de huevo, que en un principio parecerían asemejarse a la producción de los nouveaux réalistes. La estructura de acumulación de objetos idénticos o similares –donde cada uno corresponde con los otros– produce un efecto tautológico: dentro de esta masa, los elementos no pueden formar un paradigma ni un sintagma. Pero Broodthaers criticaba la cualidad de enrarecimiento latente en las acumulaciones de los nouveaux réalistes, puesto que el marco en el que estaban montadas estas acumulaciones –el envase de la exposición– imbuía al objeto de una semblanza de autonomía:

¹⁴ Broodthaers, “Gare au défi”, **p. 34**.

Estos objetos son presentados de tal manera, que tenemos que hablar de obras con un carácter artístico, pero que están directamente conectadas por una especie de cordón umbilical que las vincula con una realidad que todo mundo experimenta. Porque todos, a fin de cuentas, van a las grandes tiendas departamentales; todo mundo atestigua las acumulaciones industriales que nuestra era produce. Sólo el movimiento de Restany está asintiendo de manera más bien callada a las formas de la civilización moderna. Casi una glorificación. Están buscando una nueva estética, hecha a la medida de la civilización en la que viven¹⁵.

En las obras de Broodthaers, los mejillones y los cascarones de huevo están pegados en soportes o colocados en recipientes con los que se relacionan de una manera naturalmente evidente, tanto el contenedor como el soporte siempre están presentes explícitamente. Los mejillones, por ejemplo, pueden acumularse en una cacerola y salir muy por encima del borde, pero también pueden sencillamente cubrir la superficie de un escritorio. Los cascarones de huevo se pueden encontrar en hueveras, jarrones, canastas, en vitrinas de madera, o en una mesa. Al mismo tiempo, tanto los mejillones como los cascarones de huevo pueden aparecer en soportes que corresponden con los formatos pictóricos tradicionales, tales como rectángulos o tondi.

Con motivo de su primera exhibición en una galería –en 1964– Broodthaers convocó a sus espectadores mediante el texto de su anuncio de la exposición, que declaraba que el inicio de su actividad artística era un acto que obedecía a una reflexión económica y no a la búsqueda de nuevas formas de expresión (“Yo, también, me preguntaba si no podría vender algo y triunfar en la vida”). En lo sucesivo, basó la producción de su obra en esta declaración, misma que funciona como programa y no como interpretación. Pero junto con esta declaración, también hay que tomar nota del emblema que colocó a la entrada de esta exposición. Otra vez era un montaje con yeso, que contenía un texto

¹⁵ Jean-Michel Vlaeminckx, “Entretien avec Marcel Broodthaers”, *Degré Zéro*, no. 1, 1965.

impreso con letras de caligrafía y diez cascarones de huevo acomodados en tres filas de tres y un sobrante como ejemplar individual. El texto impreso dice: “Por un glorioso futuro del comportamiento artístico”¹⁶.

Mediante la retórica del montaje, los cascarones de huevo y las líneas de texto son colocados aquí en cierta condición de equivalencia. Pues de la misma manera en que las florituras de la caligrafía confieren al texto una cierta tradición y dignidad, el acomodo en filas que asemejan líneas textuales les da a los cascarones el estatus de objetos discursivos. Pero esta equivalencia no busca una estética ni una condición lógica de la tautología. Más bien, trata de la mutua insuficiencia tanto de la presentación escrita como la visual.

La incorporación en esta obra de un lenguaje pictórico esencialmente ajeno le permite a Broodthaers construir una representación de ese lenguaje pictórico de la misma manera en que su acomodo de Otto Hahn como doble de una figura de Segal, había creado una relación aparentemente tautológica entre el espectador y la obra. Esta imitación parece haber funcionado efectivamente, pues Broodthaers fue tomado, al menos durante algún tiempo, como un artista pop belga¹⁷. El hecho de que su carrera inicial estuviera basada en este equívoco fundamental –como cuando en sus últimos años Broodthaers fue percibido erróneamente como el defensor del “aura” del museo–, parece confirmar más que contradecir su concepción de la crítica.

Por ejemplo, Broodthaers juega con el doble sentido del significado en el anuncio de su exposición de 1966 en la Galerie Cogeime en Bruselas, donde lo que afirma puede leerse ya sea como la producción de una mercancía o como su trascendencia mística. “Vuelvo a la materia. Redescubro la tradición de los primitivos. Pintar con huevo. Pintar con huevo”. Esta referencia, como eslogan, a aquella antigua tradición de la pintura donde los pigmentos molidos a mano eran suspendidos en una base de yema de huevo, aquí es menoscabada

¹⁶ *Moules Sauce Blanche*, 1966 (Ver *Marcel Broodthaers*, Museum Ludwig, 1980, Colonia, No. 21).

¹⁷ Esto también queda ejemplificado por la presencia, en esa etapa inicial, de una de sus obras en la colección de arte pop del Dr. Hubert y Marie-Thérèse Peeters, Brujas (ver el catálogo *Three Blind Mice. De collecties: Visser, Peeters, Becht*, Stedelijk Van Abbemuseum, 1968, Eindhoven).

simultáneamente por una literalidad pedestre: pintar con cascarones de huevo. Las pinturas “de huevo” de Broodthaers consistían de pequeños fragmentos pintados de cascarón sobre un lienzo preparado, o filas de cascarones pintados acomodados en la superficie de un lienzo. Hay más evidencias de esta clase de engaño que opera dentro de los códigos culturales de significado en esta primera fase de la relación de Broodthaers con el objeto, como por ejemplo en el cuadro *L'Erreur*, donde vemos varias filas de cascarones inscritas con el título “Moules” [“Mejillones”].

El medio que Broodthaers parece desarrollar para esta etapa es, entonces, el de una retórica que nos priva de nuestra certeza de poder comprobar la veracidad de una afirmación. Si la retórica tradicional, la retórica de la presencia, ha sido siempre el arte de convencer, la de Broodthaers es una retórica de ausencia implosiva.

ALIAS