

MARCEL BROODTHAERS

MUSEU  
DE ARTE MODERNA

KEILA KERN



DEPARTAMENTO DAS ÁGUAS

**Keila Kern**

Marcel Broodthaers

Museu de Arte Moderna Departamento das Águias

Agora em Português

Tese apresentada ao programa de pós  
graduação em artes visuais da  
Universidade de São Paulo, como exigência  
parcial para a obtenção do título de  
Doutora em Artes.  
Área de Concentração: Poéticas Visuais  
Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo

São Paulo  
2014

Kern, Keila. Marcel Broodthaers Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Agora em Português. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes para obtenção do título Doutora em Artes.

Aprovada em:

Presidente da Banca:

Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo

Instituição: Usp

Assinatura: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Assinatura: \_\_\_\_\_

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

keilakern@hotmail.com

São Paulo,

2014.

Manzoni está morto, fisicamente morto. Ele morreu jovem.

Existe alguma ligação entre esta morte prematura e as atitudes que ele adotou no plano artístico? Seu humor não o colocou numa posição confortável. E se esta for a causa, então teremos sérios questionamentos sobre o "mundo da arte" e sobre o mundo em geral.

Marcel Broodthaers

Gare au Defil, 1963

COMPRE BEM – COM GARANTIA  
Na entrada da Neue Galerie à esquerda o  
MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPTO. DAS ÁGUIAS  
Fundado em 1968  
Apresenta  
Uma visão sobre a  
SEÇÃO DAS FIGURAS  
FOTOS – PROJEÇÕES – OBJETOS  
ÁGUIAS A PARTIR DE 3500 ANOS ANTES DE CRISTO

Documenta 5, 1972

## RESUMO

KERN, Keila. Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Agora em Português. 2014. 536f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

O Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, criação de Marcel Broodthaers, foi fundado em 1968, em Bruxelas, e extinto em 1972, em Kassel. Este Museu permitiu a Broodthaers assumir de forma paródica a persona de autoridade institucional no contexto da então nascente arte conceitual. Nesta tese analisamos sua composição e fundamentos através do estudo e reconstituição de cada uma das doze Seções de que este Museu fictício se constituiu. Para cada uma das Seções contingências específicas são abordadas. Foi investigado o acervo de imagens remanescentes em publicações a respeito do assunto, bem como pareceres e leituras de seus maiores interlocutores, além do legado literário do próprio artista. Finalmente, a tese apresenta uma tradução de tendência alegórica que correlaciona os aspectos mais marcantes deste Museu nascido para analisar o sistema de produção e distribuição de arte, com os fatores contextuais de seu breve período de atuação mas também, em potência, e por analogia, com o período atual.

Palavras-chave: Marcel Broodthaers. Departamento das Águias. Arte. Sistema da Arte. Museu.

#### ABSTRACT

The Museum of Modern Art, Department of Eagles, a creation of Marcel Broodthaers, was founded in 1968 in Brussels and extinguished in 1972 in Kassel. This Museum allowed Broodthaers to assume the parodic form of an institutional authority's persona in the context of the emerging conceptual art. In this thesis we analyze its composition and grounds through the study and restoration of each of the twelve sections that constituted this fictitious Museum. For each of the sections, specific contingencies are addressed. The ensemble of remaining images in publications on the subject as well as advices and readings of its biggest partners beyond the literary legacy of the artist himself were investigated. Finally, the thesis presents a translation of allegorical trend that correlates the most striking aspects of this Museum which was created to analyse the production and circulation systems of art with the contextual factors of its short period of operation as well as potentially, and by analogy, with the current period.

Keywords: Marcel Broodthaers. Department of Eagles. Art. Art system. Museum.

## SUMÁRIO

Prefácio – Um Lance de Dados	23
Museu de Arte Moderna Departamento da Águias	
Seção Século XIX	49
Seção Literária	105
Seção Documental	159
Seção Século XVII	203
Seção Século XIX bis	217
Seção Folclórica-Gabinete de Curiosidades	223
Seção Cinema	277
Seção Financeira	305
Seção das Figuras	361
Seção Publicidade	435
Seção Arte Moderna	446
Museu de Arte Antiga Seção Século XX	457
Cronologia – um asterisco na história	465
10.000 francos de recompensa	499
Anexos	503

**Marcel Broodthaers**

**Museu de Arte Moderna Departamento das Águas**

**Agora em Português**

# PREFÁCIO

GOSTARIA

DE QUE ESTA NOTA NÃO FOSSE LIDA OU QUE, APENAS  
PERCORRIDA,

FOSSE LOGO ESQUECIDA;

ELA

ensina,

ao leitor hábil,

pouca

coisa

situada

além de sua penetração:  
mas pode perturbar

o

ingênuo

que

deve lançar os olhos para as primeiras  
palavras do poema,  
a fim de que as seguintes,

dispostas como estão,

o encaminhem às últimas, o todo sem novidade senão um espaçamento

da leitura.

Os "brancos"

com efeito assumem importância, agridem

de início;

a versificação os exigiu,

COMO SILÊNCIO

em  
derredor,

ordinariamente, até

o ponto

em que um

fragmento, lírico ou de poucos pés,

ocupe,  
no centro, o terço

mais  
ou menos  
da página:  
não  
transgrido

essa

medida,

tão-somente a disperso.  
O papel intervém cada vez que

uma imagem, por si mesma, cessa

ou recede,  
aceitando a sucessão

de outras,  
e como aqui  
não se trata,  
à maneira de sempre,

de traços sonoros

regulares  
ou versos

- antes,  
de subdivisões prismáticas da Idéia,

o instante de aparecerem

e que dura  
o seu concurso,

nalguma cenografia

espiritual  
exata,

é em sítios

variáveis, perto ou longe do fio

condutor  
latente, em razão

da verossimilhança,

que se impõe

o texto.

A vantagem, se me é lícito dizer,

literária,

dessa distância

copiada

que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si,

afigura-se

o acelerar por vezes

e o delongar também do movimento,

escandindo-o, intimando-o mesmo segundo  
uma visão simultânea da Página:

esta

agora servindo

de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita.

A ficção assomará

e se dissipará,

célere,

conforme à mobilidade  
do escrito, em torno das pausas

fragmentárias

de uma

frase

# CAPITAL

*DESDE O TÍTULO*

*Introduzida e*

*em hipótese;*

*continuada.*

*evita-se o relato. Ajunte-se*

*que*

*deste emprego*

*a nu do*

*pensamento*

*Tudo se passa,*

*com retrações, prolongamentos, fugas,*

*para resumir,*

*ou seu desenho mesmo,*

*resulta,*

*para quem*

*queira ler em voz alta,*

*UMA PARTITURA.*

*A diferença dos caracteres*

*tipográficos*

*Entre o motivo preponderante, um secundário  
e outros adjacentes,  
sua importância à emissão oral e a disposição*

*em pauta, média,*

*no alto,*

*embaixo da página,*

*notará*

*o subir ou descer da entonação.*

*Somente*

*certas*

*direções muito audazes,*

*usurpações etc., formando o contraponto*

*desta prosódia, permanecem numa obra,*

*a que faltam precedentes, em estado*

*elementar:*

*não que*

*me pareçam oportunos os ensaios*

*tímidos;*

*mas não me é dado,  
afora uma paginação  
especial  
ou de volume  
que me pertença,  
num Periódico,*

*por mais corajoso, amável e convidativo*

*que*

*se*

**MOSTRE**

*às belas*

*liberdades,*

*agir em*

*demasia  
contra os usos.*

*Terei,*

*não obstante,  
indicado do Poema  
incluso,*

*mais do que  
um esboço,*

*UM "ESTADO",*

*que não rompe*

*SUA APRESENTAÇÃO*

EM MUITOS  
sentidos até onde ela não ofusque ninguém:

O SUFICIENTE PARA ABRIR OS OLHOS.  
Hoje ou sem presumir do futuro o que  
sairá  
daqui, nada ou quase uma arte, reconhecamos

FACILMENTE

que a tentativa participa, com imprevisto,

DE PESQUISAS

*EM TODOS*

*os*

*pontos*

*com a tradição;*

*levado adiante*

# PARTICULARES

*e caras*

*ao nosso*

*tempo, o verso livre e o poema*

*em prosa.*

*Sua reunião se cumpre*

*sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em  
concerto;*

*encontrando-se nesta muitos meios*

QUE

me parecem pertencer  
às Letras,  
eu os retomo.

O gênero, que se constitua num,  
como

A SINFONIA,  
pouco a pouco, a par do canto pessoal,

DEIXA INTACTO

o antigo verso, ao qual conservo um culto e atribuo o império da paixão  
e dos devaneios;  
enquanto que  
seria o caso  
de tratar

de preferência

(assim como se segue),

certos assuntos de imaginação pura

E COMPLEXA

ou intelecto;

NÃO SUBSISTE

razão alguma para excluí-los da Poesia - única fonte.

STÉPHANE MALLARMÉ.

Prefácio da  
primeira publicação (1897)

do poema

Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard

[Um Lance

de

Dados Jamais

abolirá o Acaso]. Tradução

HAROLDO DE CAMPOS.

Esta tradução foi iniciada  
em 1969  
em Paris, no mesmo  
ano em que MARCEL BROODTHAERS lançava seu  
Un Coup de Dés

Jamais

N'abolira le Hasard. Image.

Em que transforma

os versos

de Mallarmé

em linhas pretas,

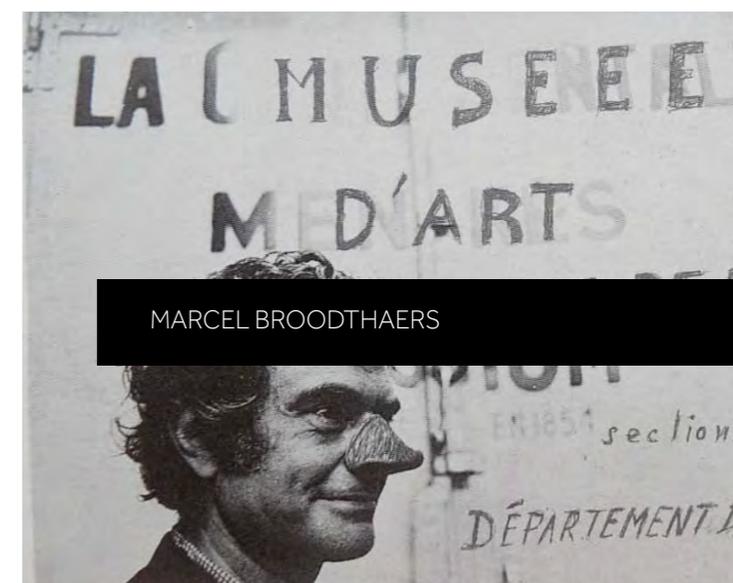
simultaneamente  
apagamentos e conquista espacial.

Todo Pensamento emite um Lance de Dados



MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
SÉCULO XIX



MARCEL BROODTHAERS

Há um ditado que diz que todo belga nasce com um tijolo em seu estômago; isto significa dizer que os belgas, tão logo seja possível, constroem sua própria casa. Marcel Broodthaers, que um dia teria dito “meu talento é ser belga”, vai além: constrói seu próprio museu, inaugurado ali, assim, como pode contar uma foto.

Esta talvez seja a imagem mais reproduzida de toda a história do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias de Marcel Broodthaers. Trata-se do momento em que Broodthaers, como anfitrião, apresenta ao público Johannes Cladders, o convidado especial que irá pronunciar o discurso oficial de inauguração do museu. Esta imagem, muitas vezes repetida, muitas vezes também foi alterada, recebendo um corte que faz obliterar a porta do lado esquerdo. Uma porta com maçaneta e lingüeta: doméstica, simples, aberta, encostando numa caixa, perto de uma mulher que atende uma menina que, sendo as únicas pessoas que agem distraidamente, fazem por aumentar o “problema da porta”.

Cortando a porta da foto, a ocasião toma ares maiores de grande cerimônia. Um ambiente pequeno e apinhado, mas mais aberto, disposto a uma grande audiência. Se a porta fica na imagem, então temos ainda uma reunião importante, mas um tanto secreta, como acontece com as cenas pintadas por Vermeer quando cadeiras, tapetes e paredes antecedem e preparam a visão para o que está sendo só levemente sussurrado lá dentro, quase um segredo que vemos de relance. Mas com a porta, talvez aí resida a questão, fica também o ar doméstico, de invenção e enjambre. Estamos em 27 de setembro de 1968, no andar térreo de um apartamento na rua de la Pépinière em Bruxelas, no estúdio dentro da casa de Marcel Broodthaers e Maria Gilissen, autora da foto, e presenciamos a inauguração da primeira seção, a Seção Século XIX, do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, o primeiro museu de arte moderna de Bruxelas.



Cerimônia de inauguração do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX em Bruxelas. 27 de setembro de 1968. Fotografia Maria Gilissen.

A imagem mostra uma pequena sala, ainda mais claustrofóbica por conta do caminhão de mudança intencionalmente estacionado em frente à janela, ambiente e ocasião que parece imprimir em todos um sutil desconforto. É perceptível também o distinto grau de concentração dos que ouvem, daquele que será o próximo a pronunciar-se e daquele que fala. Marcel Broodthaers faz um breve discurso a fim de apresentar o ilustre convidado, Johannes Cladders, diretor de um novo museu de arte moderna na cidade de Mönchengladbach, na Alemanha. Um momento solene, certamente. Todos silenciam e ouvem com atenção, menos, já notamos, a mulher e a menina.

Na imagem é possível ver, entre as pessoas, umas caixas de madeira, dessas utilizadas no transporte de obras de arte. No lado esquerdo, podemos ver que na parede, ao fundo, estão fixadas em arranjo algumas imagens de pequeno formato. No lado direito, perto de uma lareira, um balcão feito das mesmas caixas; sobre este balcão, uma garrafa, algumas taças, uma luminária e uma filmadora, para onde Broodthaers dirige o olhar, mãos concentradas. Uma cadeira *Thonet*. Tínhamos então a pompa, o público e a circunstância para a inauguração do *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX] – uma ficção de Marcel Broodthaers.

A ideia inicial foi reunir um certo número de pessoas para dar continuidade às discussões iniciadas em maio daquele ano – 1968 – durante a ocupação do principal templo das artes de Bruxelas, o *Palais des Beaux-Arts*, ação descrita por Broodthaers como um “tipo de acontecimento político por que todos os países passaram”<sup>1</sup> e que tratava de defender a arte “contra toda espécie de manipulação e censura por parte de quaisquer mídias ou instituições”<sup>2</sup>, protestar contra o controle que a cultura belga sofria da parte das instituições oficiais, bem como uma condenação a um sistema que só conseguia conceber a cultura como mais uma forma de consumo capitalista.<sup>3</sup> A ocupação, manifestação belga concomitante às revoltas de maio de 1968 em Paris, durou três meses; Broodthaers participava ativamente dos simpósios e negociações, tendo sido um dos elementos mais ativos da Free Association (como os ocupantes se autoproclamavam). No entanto, em duas semanas Broodthaers deixava o movimento, afastando-se principalmente de tendências políticas radicais, para ganhar a rua. Na verdade algumas ruas, numa distância de 700 metros, até sua própria casa e estúdio na rua de la Pépinière, número 30, em Bruxelas.

A reunião “para tentar analisar o que não funcionava no mundo artístico belga, para analisar as relações Arte-Sociedade”<sup>4</sup> fora planejada para acontecer no dia 27 de setembro de 1968, e as caixas, como relata Broodthaers, apareceram por conta da falta de assentos para os cerca de sessenta convidados: “Ora, meu ateliê é bem vazio, tem apenas duas ou três cadeiras... onde essas pessoas deveriam se sentar?”<sup>5</sup>. Foi então, a partir da transformação da “necessidade em virtude”<sup>6</sup>, que ocorreu a Broodthaers a construção de um museu. Em suas palavras:

Ocorreu-me então a ideia de telefonar a uma empresa de transporte, Menkès – muito conhecida em Bruxelas – e alugar algumas caixas para que os visitantes pudessem se sentar. Parecia-me completamente lógico fazê-los ocupar o lugar sobre esses “signos” que fazem referência ao fato de servirem para embalar arte, caixas nas quais se transporta pinturas e esculturas. Eu recebi essas caixas e as instalei aqui de uma maneira finalmente muito particular, de fato como se elas fossem obras de arte. Então eu me disse: mas no fundo é isso, o museu é isso. Aqui está a noção de museu.

Reuni cartões postais e criei esse décor de obras do século XIX. O fiz, em parte, como provocação, e em parte para criar um contraste com as placas de plástico que fiz a partir desse momento, e logo, para indicar uma distância. Em seguida, escrevi a palavra “Museu” sobre as janelas, “Seção Século XIX” sobre a porta que dá para o jardim e “Departamento das Águias” sobre o muro no fundo do jardim. Foi assim o nascimento desse Museu... não de um conceito, mas de uma circunstância; o conceito veio depois.<sup>7</sup>

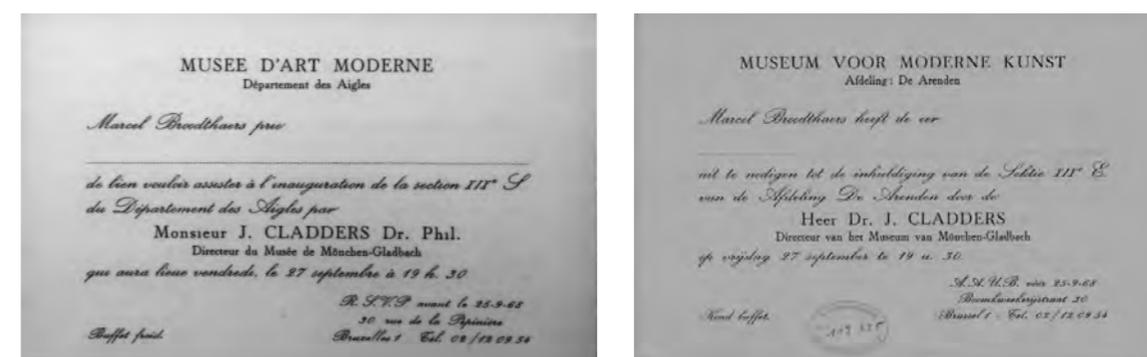
O museu, uma iniciativa que estava “por sua natureza, ligada aos eventos de 1968”, foi definido por ele como “uma invenção, uma mistura de nada”<sup>8</sup>, consistindo em, além das caixas, uma coleção de cartões postais fixados com fitas adesivas semi-transparentes diretamente na parede. Uma escada. Câmeras filmadoras e spots de luz espalhados, números sobre algumas portas que pareciam indicar as salas de uma galeria e as inscrições: “MUSÉE/MUSEUM” [Museu], que podiam ser lidas por dentro, ficando invertidas para quem estava fora, “SECTION XIX<sup>ÈME</sup> SIÈCLE” [Seção Século XIX], na porta que dava para o jardim, e “DÉPARTMENT DES AIGLES” [Departamento das Águias] no muro deste jardim, ao ar livre.

Os postais eram reproduções de pinturas clássicas do século XIX como *Madame Recamier* e *Napoleão Cruzando os Alpes*, de Jacques Louis David; *Mademoiselle Recamier*, *A Grande Odalisca*, um autorretrato e *O Banho Turco*, de Ingres; *O 28 de Julho* e *A Liberdade Guiando o Povo*, de Delacroix; *Os Quebradores de Pedras* e *Bonjour Monsieur Courbet*, de Gustave Courbet. Meissonier e Puvis de Chavannes também constavam, além de alguns desenhos e muitas caricaturas de J. J. Grandville. Grandville ganhou também uma projeção de cerca de 50 slides, que nos dias posteriores

eram também projetados sobre as caixas, que levavam estampas de “manusear com cuidado”, “manter seco”, “frágil”: inscrições originais da transportadora e outras adicionadas pelo próprio Broodthaers.

À noite de inauguração compareceram cerca de sessenta pessoas; “personalidades do mundo civil e militar”, entre elas os colecionadores Isi Fiszman e Herman Daled, os artistas Daniel Buren, Panamarenko e Carl André, o poeta Castillejo, entre críticos de arte e funcionários de museus. O buffet frio anunciado no convite fora devorado antes mesmo da chegada de Johannes Cladders, que por haver se perdido na entrada da cidade, chegara com uma hora de atraso, quando a conversa já ia longe e era geral. Broodthaers interrompeu a conversação para, formalmente, introduzir o convidado de honra que faria a fala inaugural [eis aqui a tomada da foto]. Broodthaers convidou Cladders por conhecer sua comprometida postura a respeito do museu como instituição pública, e pediu a ele que falasse acerca da dificuldade de comunicação com as autoridades oficiais e as pessoas comuns a respeito de arte e da ideia de anti-museu. Cladders então fez a leitura de um seu artigo, publicado há pouco em um semanário alemão, que começava discorrendo sobre a situação que atravessavam os museus naquele momento, afirmando que estes geralmente eram lugares empoeirados, quando não mortos, e que, em seu julgamento, a exemplo da arte, renovada pela “anti-arte”, a solução radical estaria na ideia de um “anti-museu” como resposta à necessidade de um contraponto no debate social.<sup>9</sup>

Depois Broodthaers, tomando a palavra, abordou a questão das funções e da significação do museu dentro da sociedade, um tema então tão polêmico quanto atual. Em seguida começou a falar de seu projeto *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, estabelecendo um paralelo entre a violência institucional que, em sua opinião, exerciam museus e galerias, e a violência poética que devia definir seu programa como diretor da instituição. Por fim, Broodthaers abriu o debate público que durou até a madrugada, com discussões sobre as questões levantadas e, previsivelmente, também sobre as querelas locais e da Bélgica. Em carta aberta de 29 de novembro de 1968, Broodthaers finaliza dizendo simplesmente: “Não quero, e nem posso, lhes contar sobre os detalhes, os suspiros, as estrelas, os cálculos desta discussão inaugural. Sinto muito.”<sup>10</sup>



Convite bilingüe para a cerimônia de abertura do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Século XIX. Frente e verso. 1968

Broodthaers havia escrito a Cladders que, para a ocasião, iria construir a palavra MUSEU com grandes letras que pegariam fogo no pequeno jardim. Este projeto nunca se realizou. A formalidade pretendida e construída desde o convite bilingüe (com RSVP), passando pelo coquetel e pela sisudez de um discurso inaugural, estabeleceu uma ideia mais positiva, no sentido em que a queima da palavra MUSEU poderia parecer a extinção dele. Não era o caso. Ao nomear-se diretor de um museu, Broodthaers não pretende mostrar como um poder institucional moribundo reage a uma arte reanimada por sua antítese progressista, como sugeria Cladders. Em vez disso, ele propõe um museu fictício, “uma espécie de proxy museu”<sup>11</sup>, “uma heterotopia”<sup>12</sup>, “uma simulação de espaço público”<sup>13</sup>, “lugar de contestação poética”<sup>14</sup>; combinando burocracia, espaço aberto para exposições e para o público, e outras formas de convenções museais exploráveis ao longo de quatro anos (1968-1972). Broodthaers inaugura, assim, uma investigação sobre as formas de existência institucional no rescaldo imediato do “Maio de 68”.

A ocupação da sala central do Palais des Beaux-Arts em 28 de maio de 1968 por dois grupos distintos, o Conselho Nacional Belga de Artes Plásticas, representado por seu vice-presidente Roger Somville, e um grupo de escritores e artistas flamengos entre os quais figuravam Marcel Broodthaers e Hugo Claus, fora a resposta tanto ao plano quinquenal de política cultural, o “Plano Wigny”, quanto às várias manifestações impulsionadas por partidos operários para denunciar as desigualdades sociais, a injustiça flagrante e, operando em outra ponta, por estudantes, artistas e intelectuais, a fim de atingir a crescente mercantilização da cultura. Estes movimentos foram iniciados na



Inauguração do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX, em Bruxelas. 27 de setembro de 1968. Fotografias Maria Gilissen.



França e prosseguiram particularmente expressivos na Bélgica. O *Palais des Beaux-Arts* foi tomado com o hasteamento de duas bandeiras na fachada: uma proclamando "ASSEMBLÉIA LIVRE" e a outra "OCUPAÇÃO - ABERTO A TODOS".

Era uma ocupação que deveria durar três dias e que, no entanto, continuou por três meses.<sup>15</sup> Marcel Broodthaers foi um dos quatro representantes da Associação Livre nas negociações com as autoridades do museu, e presidiu algumas das assembleias livres, participando ativamente da redação do manifesto de 30 de maio de 1968 que condenava "a comercialização de todas as formas de arte consideradas como objeto de consumo"<sup>16</sup>. Posição que será problematizada e renegada por Broodthaers após o término da ocupação.

O princípio geral dos debates foi a necessidade de uma ação conjunta contra a censura e a repressão política e cultural<sup>17</sup>. Foram também discutidos o orçamento para a cultura, a questão da comercialização da arte e a negociação de um acordo em favor da renovação do ensino superior nas escolas de arte<sup>18</sup>. Os grupos de discussão foram organizados por temas. Um grupo de trabalho especial fez questão de não perder de vista a intenção original: lutar contra a política cultural do período e substituí-la por uma gestão do sistema pelos próprios agentes culturais<sup>19</sup>. Após duas semanas, os debates evoluíram para a ocupação das galerias do museu como estúdios e ateliers. Para Broodthaers, esta atitude seria uma má interpretação dos processos e entendimentos sobre como tomar o controle da Instituição. Broodthaers decide então se separar do movimento. A forma correta de "tomar o controle da instituição", ainda que temporariamente e com objetivos predeterminados, é uma questão tão importante quanto obscura. Mas, para Broodthaers, fazer do museu uma oficina/atelier para a produção de obras de arte era um desvio insuportável das ações, mero espetáculo, muito longe do que seria a forma ideal de se entender e controlar aquela instituição naquele contexto.

A retirada de Broodthaers seria, então, não o repúdio completo ao movimento, mas uma crítica pontual a uma atitude que contrariava seu espírito prático e materialista de artista e poeta, e que nada tinha a ver com o que ele acreditava ser o papel fundamental do museu, sua função histórica e crítica. E com a criação de um museu em sua própria casa – uma atitude que o aproximaria de um mexilhão, essas "criaturas espertas" que já trazem em si o próprio molde, podendo, assim, evitar o "molde" da sociedade<sup>20</sup> - Broodthaers passaria a discutir este museu

com autonomia e autoridade. Esse passo não deve ser antecipadamente julgado como um passo na direção da conquista de uma ideologizada liberdade individual, como a passagem do museu público ocupado em rebelião para um museu inventado em espaço privado, a própria casa, poderia sugerir. Broodthaers vai ficcionar um museu público, pois espaço público. O que talvez seja diametralmente oposto à ocupação de espaço público para fins privados, como a transformação de salas de museu em estúdios. O primeiro passo na construção deste espaço público do museu fictício será a mensagem. E mensagens, comunicações, tão amplas quanto possível, na forma de "Cartas Abertas".



Palais des Beaux-Arts de Bruxelas em maio de 1968. Marcel Broodthaers tomando a palavra em uma assembleia livre durante a ocupação.

Em junho, após a sua saída, Broodthaers encaminha a primeira das suas Cartas Abertas. Estas são comunicações geralmente reproduzidas em mimeógrafo, enviadas desde diferentes lugares (Bruxelas, Kassel, Ostende, Dusseldorf, Anvers, Paris) a um número entre 500 e 1000 pessoas pertencentes principalmente ao círculo da arte. Esta primeira carta, de 7 de junho de 1968, é endereçada a “meus amigos” e foi escrita como se ainda de dentro do Palais; no entanto, a expressão “paz e silêncio” e a conjugação dos verbos no tempo passado dão a entender que, de fato, ela já fora escrita com alguma distância dos dias turbulentos da ocupação. Nesta carta,<sup>21</sup> em tom enigmático, Broodthaers afirma como positiva e necessária a participação naquele evento. No entanto, o artista se mostra inseguro quanto à possibilidade de reivindicações conjuntas de grupos diferentes, entre artistas e estudantes, militantes e ativistas (“certas pessoas”), no campo da cultura (“matéria obediente”). A carta aponta para as possíveis questões que o levaram a se retirar do movimento, como o isolamento (“eu digo a mim mesmo”), bem como a razão de sua participação (temer o anonimato, querer o controle da cultura, proteger a liberdade de expressão).

Palais des Beaux Arts le 7/6/68.

A meus amigos,

Paz e silêncio. Um gesto fundamental foi realizado aqui lançando uma forte luz sobre a cultura e as ambições de certas pessoas que aspiram controlá-la – de uma forma ou de outra – o que significa que a cultura é uma matéria obediente.

O que é cultura? Eu escrevo. Eu fiz uso da palavra. Sou negociador por uma ou duas horas. Eu digo eu. Eu percebo minha atitude pessoal. Eu temo o anonimato. (Adoraria controlar a direção da cultura.) Eu não tenho reivindicações materiais a fazer ainda que eu esteja entupido de sopa de repolho. Por tudo isso, proteger uma forma de liberdade de expressão recém-adquirida me parece valioso, para nossa capital da província.

E uma outra palavra àqueles que não participaram destes dias ou que os desprezaram: não é preciso se sentir vendido antes de ser comprado, ou quase.

Meus amigos,  
Com vocês eu choro por Andy Warhol.

MARCEL BROODTHAERS

A carta foi escrita três dias depois da tentativa de assassinato de Andy Warhol por Valerie Solanis; segundo Buchloh, não há motivos para desconfiar da sinceridade dos sentimentos de Broodthaers com relação a Warhol, apesar da considerável mudança de seu ponto de vista anteriormente otimista em relação à *pop art* americana.<sup>22</sup> Mas a última frase da carta tem, sem dúvida, um forte tom provocativo, ainda maior se considerarmos o rol de contestações a que se propuseram os ocupantes do Palais, com o que, possivelmente, Warhol não teria se comprometido. No entanto, nesta carta Broodthaers está se desprendendo e despedindo do grupo de ocupantes, o que o aproximaria do artista americano.

Mas a questão Warhol está também diretamente ligada a uma das questões-chave da ocupação, justamente a “comercialização de todas as formas de arte consideradas como objeto de consumo” expressa no manifesto. Em 1964, ao redigir o convite para sua primeira exposição, nos moldes de uma “pop arte belga”<sup>23</sup>, Broodthaers fala de “insinceridade” e de “ganhar dinheiro”. Desta forma, será fácil perceber que para ele a comercialização é já uma qualidade de todo objeto, principalmente o objeto artístico, natural no livro de poesia, mas também na pintura ou na escultura e, mais que isso, um dos principais eixos de sua abordagem artística. E que os posicionamentos tomados durante a ocupação eram contraditórios – talvez contraditórios demais – para os outros, mas principalmente para ele. Da mesma forma, nesta carta Broodthaers deixa ver que se pode entender a crítica às estruturas de poder como desejo de poder e, no que isto possa ser útil, ele passará a exercer seu poder sobre o seu museu.

Uma segunda Carta Aberta, endereçada novamente “a meus amigos” e datada “Kassel, 27 de junho de 1968” consiste em três partes, duas das quais se tornaram o texto dos dois primeiros “Poemas Industriais”, que são placas de plástico prensado a vácuo que tiveram um papel importante na produção de Broodthaers, particularmente por serem o campo de continuação possível de seu trabalho como poeta e que, de acordo com a estratégia do artista, foram por ele denominadas “pinturas” e também “poemas industriais”. Desta segunda carta, o terceiro fragmento apresenta uma correção à carta anterior, de 7 de junho, e aguça a discussão. Eis o texto:

Meus Amigos,

Minha carta de 7 de junho de 1968 não deveria dizer: 'não é preciso se sentir vendido antes de ser comprado' - em vez disso, deve-se ler: 'não é preciso se sentir vendido depois de ser comprado' - isto, para contentar o traseiro (l'âne) e o pai de todos.

Meus amigos, quem é Warhol? E Lamelas?

M. BROODTHAERS -

A correção de um ponto de vista, revogando uma opinião ou uma posição, é um procedimento comum, repetidamente presente na obra de Broodthaers. Buchloh acredita que a "inversão literal de uma posição que ele (Broodthaers) tinha acabado de pronunciar não deriva de uma atitude de ironia. Pelo contrário, constitui a execução pública de uma revisão oportuna de uma posição moralista que aparecia agora como não mais sustentável." Se há ou não aqui (entre sentir-se ou não sentir-se vendido) o uso de ironia, é uma discussão que vale a pena. Meu argumento é que se aqui não há ironia (como eu acho que há), não há de ser pela aversão ao tratamento, pois a ironia é uma constante na obra de Broodthaers, utilizada como possibilidade de existência da crítica. No entanto, o que é mais interessante no que aponta Buchloh está ligado à questão da adaptação: "Broodthaers reconheceu este elemento de oportunismo como uma condição inseparável da adaptação à realidade da produção artística". É sim possível que seja sincera a primeira posição que depois será, justamente, alterada. O fato é que este tempo entre uma posição e outra ganha uma dimensão política; a crença em que as pessoas podem sim mudar, podem sim ver de forma diferente a partir da experiência ou de uma tomada de consciência. Buchloh conclui: "assim, a revisão de uma crença fundamental e radical, ainda mantida até pouco antes da retratação pública, executa as próprias contradições inerentes da transição do pensamento político para a prática artística".<sup>24</sup>

E Lamelas?

David Lamelas era então um artista argentino no começo de sua carreira;<sup>25</sup> tinha 20 anos quando participou da IX Bienal de São Paulo, em 1967, com a obra *Dois Espaços Modificados (Reflexão Estática com Limites num Espaço Primário e Projeções Modificadas)*, obra espacial de construção muito simples e limpa, que tecia relações com a arquitetura do Palácio das Indústrias, de Oscar Niemeyer, opondo-se, trapezoidal

e regular, às curvas do arquiteto. Este trabalho recebeu o prêmio de escultura. No mesmo ano, Lamelas expôs a obra *Situações do Tempo*, no Instituto Tella Barros, em Buenos Aires, que consistiu em dezessete televisões não sintonizadas (fabricadas pela indústria que subsidiava a instituição) iluminando a galeria. E, em 1968, participava da XXXIV Bienal de Veneza com a obra *Escritório de Informação sobre a Guerra do Vietnam em Três Níveis: imagem visual, texto e áudio*, ocasião em que conheceu Marcel Broodthaers.



David Lamelas.  
*Escritório de Informação sobre a Guerra do Vietnam em Três Níveis: imagem visual, texto e áudio*. XXXIV Bienal de Veneza, 1968.

O "Escritório" consistia na transformação da sala de exposição em uma sala de notícias internacionais, um sistema de comunicação. Montado no Pavilhão da Argentina, juntamente com pinturas de outro artista, estava separado do "mundo da arte" por vidros. Nele havia uma escrivaninha, uma máquina de telex, um gravador e uma assistente. A assistente colhia os papéis que chegavam pelo telex, lia-os para a audiência através de um sistema telefônico e pregava-os na parede. Estas informações eram lidas em diversas línguas ao mesmo tempo que gravadas, constituindo um arquivo de informações durante os dias de exposição. O Escritório recebia informações sobre a guerra do Vietnã pela ANSA, agência italiana de notícias. Lamelas conta que não estava realmente atento ao fato de que as notícias recebidas ali por aquele aparelho de telex tivessem a ver com a guerra do Vietnã; tratar de um tema político urgente não era o foco de suas pesquisas e de seu trabalho até ali, e nem viria a sê-lo. De fato, ao olharmos o rol de sua produção até 1968, podemos ver que questões como construções de espaços em relação a espaços expositivos tinham sido o eixo de sua

pesquisa. Como, por exemplo, *Cone de Luz (Limite de uma projeção)*, trabalho também de 1967 e que consistia em um cone de luz em uma sala escura, saído de um spot desses utilizados em museus quando se quer chamar a atenção para algo específico. Este efeito de ocupação do espaço pela luz foi considerado como escultura por Lamelas. Assim como o *Escritório*, cujo sistema compunha também uma “escultura”. Tratava-se de observar limites físicos, constituições de espaço e também de tempo, de preferência prescindindo de objetos particulares, específicos, eliminando, assim, pesos (ele era jovem e queria viajar) e fetiches.

Com objetos adquiríveis onde quer que o artista estivesse, Lamelas se interessava por tornar visível algo exterior ao “mundo da arte”, tornando-se arte por sua circunstância física e institucional. O trabalho de Lamelas, em essência, realiza a materialização, por encenação, do sistema de comunicação e instâncias burocráticas dentro de um espaço artístico, uma simplificação; uma imagem. Parece claro, agora, o propósito da pergunta sobre Lamelas na carta de Broodthaers. Lamelas tinha lhe mostrado um “escritório” quando Broodthaers estava prestes a construir um “museu”. Lamelas estava conectado à vida e ao mundo, ao mesmo tempo em que estava conectado ao sistema específico da arte; enquanto Broodthaers se despedia de uma ocupação política muito específica para a Bélgica francófona e de certa forma despedia-se também, sem ilusões, do abraço apertado à indústria cultural (*pop art*).

Broodthaers visitava a Bienal de Veneza e, no Pavilhão argentino, perguntou ao jovem que estava limpando os vidros que separavam o escritório do resto do pavilhão, de quem era aquele trabalho. Era o próprio David Lamelas:

Um dia eu estava limpando os vidros quando apareceu um homem e me perguntou “quem fez este trabalho?” Respondi que fui eu e ele disse “Eu achei muito interessante, meu nome é Marcel Broodthaers”. Conversamos por uns quinze minutos e ele saiu, voltando com três amigos: Anny De Decker, a galerista do Wide White Space Gallery que era (sem que eu soubesse) provavelmente a única galeria de arte conceitual da Europa, Bernd Lohaus, escultor alemão, e Isi Fiszman, um colecionador belga. Depois de discutirem meu trabalho entre eles, Anny se aproximou e disse que estava fazendo a curadoria de uma exposição na Kunsthalle de Düsseldorf e que gostaria que eu participasse. E assim este trabalho foi a minha conexão com o mundo artístico europeu.<sup>29</sup>



David Lamelas: *Dois Espaços Modificados (Reflexão Estática com Limites num Espaço Primário e Projeções Modificadas)*, IX Bienal de São Paulo, 1967.

Acredito que Broodthaers via diferentemente o trabalho do artista argentino. Não era nem o espaço, nem a escultura que o sistema de comunicação ou o raio luminoso pudessem construir, nem o alargamento do campo e das preocupações estéticas o que o interessava. Com a sagacidade do materialista que era, a Broodthaers interessava o que escapara a Lamelas: a radicalização da crítica institucional, a pesquisa e observação dos sistemas próprios das construções históricas, e o sistema burocrático que acompanha o processo. Por outro lado, também é possível que Broodthaers tenha se aproximado de Lamelas por um interesse revelado no dia 30 de janeiro de 1968, em entrevista à revista de cinema *Trépied*. Quando lhe foi perguntado sobre seus planos futuros, Broodthaers responde que 1- pretende incorporar mais realidade naquilo que faz e 2- pretende fazer um filme sobre o Vietnã baseado em sinais escritos (*written signs*).<sup>27</sup> Com o trabalho de Lamelas o Vietnã estará superado, e com a recente experiência de ocupação do Palais des Beaux Arts a realidade e as indagações daquele tempo lhe bateram de frente. Com seu conseqüente Museu de Arte Moderna, Broodthaers terá mergulhado num exercício experimental da realidade.

Outro dado importante que a fala de Lamelas revela pousa sobre o aspecto muito específico das relações. Broodthaers havia recém saído de uma ocupação em maio e, em junho (quando ainda acontecia a ocupação), estivera em Kassel<sup>28</sup> e estava em Veneza na companhia de Anny De Decker, Bernd Lohaus, e Isi Fiszman. Estes três personagens compõem uma importante

trinca no âmbito da arte vanguardista belga: uma jovem galerista da Antuérpia que, junto com seu marido, o artista alemão Bernd Lohaus, fundou a galeria Wide White Space (1966-1976) e Isi Fiszman que, ligado ao ramo de diamantes, é colecionador de arte e agitador cultural, tendo criado com o artista Panamarenko o coletivo VAGA (*Vrije Aktie Groep Antwerpen*) (1968), bem como viria a ser o maior financiador da instituição e anti-galeria A379089 (1969). Temos aqui, junto ao Museu de Arte Moderna Departamento das Águias de Broodthaers, quatro dos mais importantes e avançados empreendimentos de arte conceitual na Bélgica entre os anos de 1960 e 1970.<sup>29</sup>

Ainda estamos no momento pré-abertura do museu de Broodthaers e uma outra Carta Aberta é enviada de Ostende, desta vez pelo “Gabinete dos Ministros da Cultura”, em 7 de Setembro de 1968. Aqui vemos o anúncio de seu projeto, numa fala, como de costume, um tanto oblíqua e dissimulada:

#### GABINETE DOS MINISTROS DA CULTURA

Ostende, 07 de setembro de 1968

#### ABERTURA

Temos o prazer de anunciar aos clientes e curiosos sobre a inauguração do “Departamento das Águias” do Museu de Arte Moderna.  
As obras estão sendo realizadas; sua conclusão determinará a data na qual esperamos fazer com que a poesia e as artes plásticas brilhem de mãos dadas.

Esperamos que nossa fórmula “desinteresse mais admiração” seduza a todos.

Por um dos Ministros  
Marcel Broodthaers  
Rue de la Pepiniere 30  
Bruxelas 1.  
Até breve, caros Amigos.

OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO

O que primeiro se deve considerar é o lugar de onde se fala: um Gabinete de Ministros da Cultura. Claro que devemos partir do princípio de que se trata de uma ficção. Mas para Broodthaers esta ficção é construída pela lógica e possui a capacidade de revelar a verdade e aquilo que ela esconde. Mais uma vez o traço aqui mostra a ligação a um contexto bem específico: a recepção crítica ao “Plano Wigny”.

O Plano Quinquenal de Política Cultural foi anunciado oficialmente no dia 22 de março de 1968 pelo ministro social-cristão Pierre Wigny, e define o papel do Estado, ainda que concernente apenas à comunidade francófona da Bélgica (como Broodthaers), em relação à Cultura. Na década de sessenta iniciou-se na Bélgica um plano de comunitarização<sup>30</sup> da cultura, tornado possível pela liberação de orçamentos diretamente atribuídos às duas comunidades. O período, então, é marcado por um impulso estatal de incentivo à participação “mais ativa” da população (que goza, doravante, de mais tempo ocioso graças aos avanços tecnológicos, à prosperidade econômica e à diminuição do horário de trabalho) nas atividades esportivas e culturais que se fazem presentes no projeto de investimentos na construção de Casas de Cultura (*Maisons de la culture*) e de Centros de Lazer e Esportes.



Apresentação à imprensa do Plano quinquenal de política cultural do Ministro da Cultura, Pierre Wigny (ao centro). Plano dirigido à comunidade francófona da Bélgica, em 22 de março de 1968.

Segundo Wigny, como consequência cultural da Revolução Industrial a humanidade transformou-se radicalmente, tendo desenvolvido um apetite voraz pelo conhecimento, já não sendo mais possível encontrar os tipos humanos comoventes e patéticos como os que Zola e Courteline descrevem em seus romances. E, para ele, o desafio de completar o ciclo, considerando que a etapa educacional já havia sido superada e elevando programaticamente o nível de poder e independência desses cidadãos, era uma função da cultura.<sup>31</sup>

No entanto, esses locais permanecem, na maioria das vezes, muito parecidos com o projeto de André Malraux, Ministro da Cultura da França entre 1958 e 1969 e criador das “Maisons de la culture”. Uma experiência que já em 1968 se mostrou problemática. Segundo Ana Carla Fonseca Reis:<sup>32</sup>

Na França de André Malraux defendia-se que todos aspiram à mesma cultura mas não têm acesso a ela devido à existência de barreiras artificiais, como a concentração de instituições culturais em grandes centros ou o preço das entradas para as atividades culturais. Esse paradigma levou à criação de Casas de Cultura por todo o país. Afinal, se as barreiras eram artificiais, uma vez removidas, a população passaria a usufruir da cultura.

E os resultados não foram os esperados:

As tentativas de cativar novas audiências para o que era considerada cultura de elite, através de iniciativas complementares, como transportar crianças nos ônibus escolares para assistir concertos sinfônicos e hospedar exposições de arte tradicionais nos centros comunitários, mostraram-se infrutíferas. A constatação decepcionante foi de que grande parte da população na verdade não tinha interesse em ter acesso a um só tipo de cultura. Assim, a explicação mais corriqueira dada a esse fracasso é que a tentativa de Malraux visava a promover a democratização das artes convencionais da elite burguesa-intelectual, levando-a à população em geral, em vez de fomentar a democracia das manifestações culturais, aceitando a existência de uma sociedade com diferentes expressões culturais.

Na Bélgica de 1968 a proposta do plano quinquenal diferia do original francês – as casas de cultura de Malraux – pela tentativa de promover a participação ativa por parte do público. “Muitas das formas de cultura são passivas, o público permanece na inação oferecida pelos artistas”.<sup>33</sup> Wigny temia que as horas de trabalho mecânico fossem sucedidas por uma espécie de lazer mecânico ritmado por um filme ou um concerto. Ele crê que o cidadão ativo deva fazer parte da cerimônia pela via coletiva, possibilitada por estes novos espaços multidisciplinares que os Centros de Cultura oferecem.

Ainda que a política Wigny aponte para um perigo de seu tempo - o consumo mecânico e passivo de bens culturais produzidos em escala industrial, uma tendência também denunciada pela cena artística como corolário lógico da passagem de uma “cultura de massa” para um “lazer de massa à base da

cultura” - é preciso compreender que o discurso de Wigny, utilizando o mesmo vocabulário da cena artística emergente no que concerne à situação de “participação”, no fundo, não trata da mesma questão. A proposta ainda estava aquém das crescentes aspirações da maioria dos agentes culturais, que desejava desenvolver uma nova prática artística com base no princípio da mediação ou ruptura entre os limites da arte e da vida, que quase nunca passava por estas infra-estruturas oficiais, e aqueles que desenvolveram sinergias com estes Centros o fizeram mais em uma perspectiva sócio-cultural, onde a criação dá lugar à animação.<sup>34</sup>

O período é um marco no tensionamento dos laços entre a cultura e a economia; a cada vez maior necessidade de controle social exigida pela lógica do “mundo administrado”<sup>35</sup> impõe o controle também do período de lazer. Os três pilares do mundo ocidental passam a ser regidos por princípios opostos: eficiência na economia, igualdade na política, e satisfação pessoal na cultura.<sup>36</sup>

Esta cena de espetacularização e mercantilização foi percebida e denunciada pelos Situacionistas desde os anos 50, em particular em *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, publicado em 1967 e mola propulsora das revoltas de 1968, e se coaduna com o fenômeno que Ernst Mandel batizou de “capitalismo tardio”.<sup>37</sup> Por um lado o desmantelamento do estado de bem-estar social (resultado do enxugamento dos gastos estatais dentro do programa de “ajuste estrutural”), e por outro o investimento na construção de amplos Centros Culturais parecem situações contraditórias, mas não são. Em breve o ministro de Mitterrand, Jack Lang, definirá: “A cultura é nosso petróleo”<sup>38</sup>, confirmando o bom negócio que a cultura do espetáculo passa, cada vez mais, a ser. Mais a fundo, como aponta Marcos Nobre, “os produtos culturais postos à disposição dos consumidores servem para mantê-los alertas e treinados, além de garantirem que a ordem do mundo será sempre confirmada como ordem inabalável das coisas. A arte não se torna apenas integralmente mercadoria, mas também se mostra como eficiente mecanismo de treinamento e controle social”<sup>39</sup>.

Pois bem, do alto do Gabinete dos Ministros em Ostende (que, segundo Buchloh, seria o último dos lugares para um gabinete desta espécie), por um dos ministros (Broodthaers só assumirá o cargo de diretor do museu depois da inauguração), Marcel Broodthaers responde à “estética da burocratização”

com a “burocratização da estética”<sup>40</sup>. Nesta carta de 7 de setembro de 1968, parcialmente um ofício, ele anuncia, com a fórmula “desinteresse mais admiração” (possivelmente numa referência ao prazer desinteressado de Kant), a seus “clientes e curiosos”, sujeitos efetivamente longe da prática desinteressada, que, em breve, poesia e artes plásticas “brilharão de mãos dadas”. Ora, trata-se de leitura mais sagaz e direta de uma espécie de sedução de um “plano cultural”. O artista transforma esta comunicação, a saber, da abertura finalmente de um museu de arte moderna na Bélgica, num projeto de cultura em que se discute desde já o papel e a função de seus agentes: a carta é coroada pelo ideograma de três imagens: objeto, dinheiro e espírito.

Doze dias depois, uma nova carta, a última antes da inauguração de seu Museu. Dessa vez enviada de Dusseldorf e já do Departamento das Águias:

DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS  
1968.

DUSSELDORF, 19 de setembro de

## MUSEU

... Um diretor retângulo. Uma servente redonda...  
... Um caixa triangular. Um guardião quadrado...

Brincar com a realidade e sua representação a partir de uma técnica industrial. Que realidade?

Através da aplicação desta teoria escolar ao mundo superficial da cidade e seus jornais, eu acredito descobrir um natural que me seria próprio.

Sou solidário a todas as iniciativas que tem como propósito a comunicação objetiva, o que supõe uma crítica revolucionária ao uso desonesto dos extraordinários meios que temos: imprensa, rádio, televisão em preto e a c res.

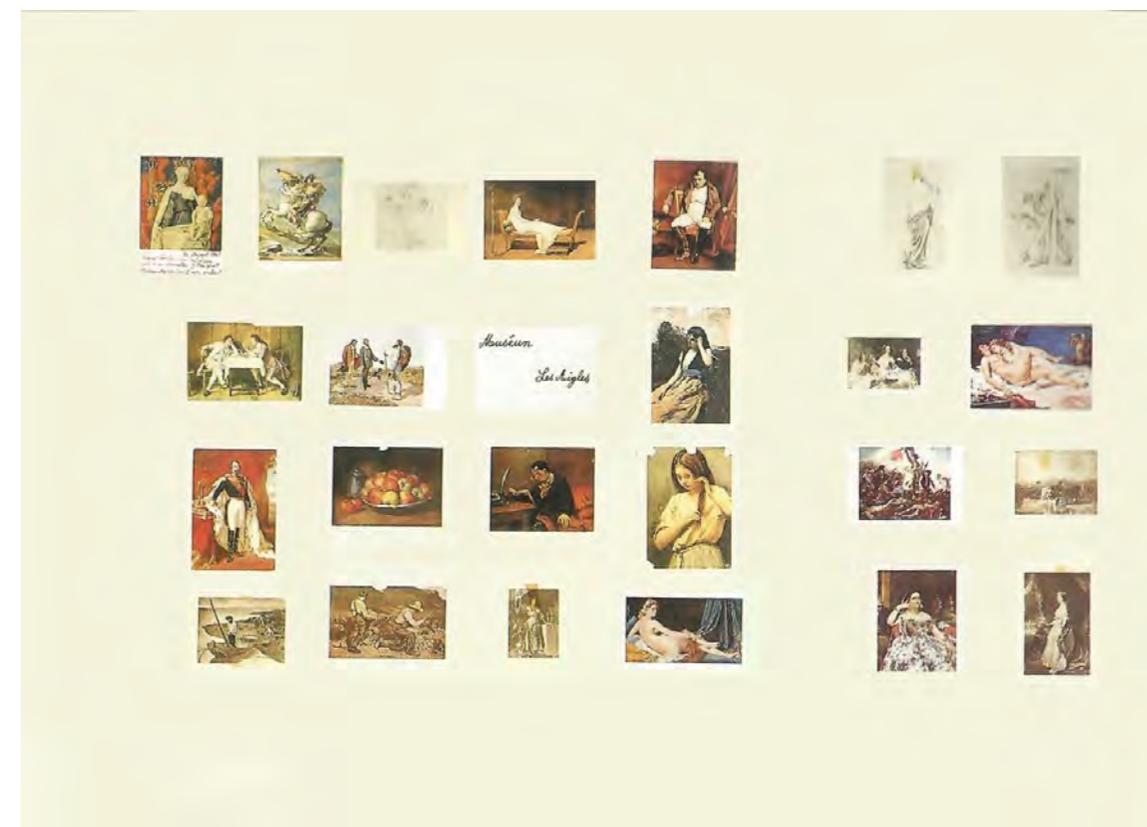
A meus amigos,

...pessoas não permitidas. Aqui brincamos todos os dias, até o fim do mundo.

M. BROODTHAERS.



Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX, Bruxelas, 1968.  
Fotografia Maria Gilisen.



Cartões Postais do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX, Bruxelas, 1968.



Marcel Broodthaers na janela de sua casa à Rua de la Pépinière, 30, em Bruxelas. Nos vidros as inscrições invertidas Museum Musée, 1968.



Vista da fachada do prédio em Bruxelas. Marcel Broodthaers e um arquiteto, 1968. Fotografias Maria Gilissen.



Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX, Bruxelas, 1968.



Jardim interno do Museu, 1968-69. Fotografias Maria Gilissen.



5



PICTURE

WITH CARE

KEEP DRY

24 HOURS ONLY  
2014

Broodthaers publica em 1963 o livro *Pense-Bête*. Uma coleção de poemas, *Pense-Bête* é um título cada vez mais difícil de ser traduzido. À primeira vista parece referir-se a um tipo de bilhete, um lembrete. Mas a tradução literal encontra os termos Pensa-Besta. Em *Pense-Bête* há um poema chamado *La Moule*:

A palavra *Moule*, como mexilhão no título da tradução, também significa molde no original. O que sobrepõe as ideias contidas na imagem. Então o mexilhão, e convém lembrar que é um prato tradicional da culinária belga, é uma criatura esperta e perfeita por carregar consigo o próprio molde, dispensando assim outros moldes, o molde da sociedade.

Escapar da moldagem pela sociedade, no mundo da arte, pode estar relacionado ao controle do sistema da arte. Dos modos de produção, exposição e distribuição. A saída de uma ocupação política do *Palais de Beaux-Arts* para a sua própria casa, construindo ali um Museu, aproxima Broodthaers a um mexilhão, essa criatura esperta e perfeita. Em outro poema do mesmo livro, *La Meduse*:

A Medusa (*La Meduse*), um tipo de água-viva, é uma espécie de geléia que também dispensa o molde da sociedade, pois que é por natureza uma coisa sem forma. Não tendo nada além do corpo, contingente e adaptável – ela também é perfeita.

### **La Moule**

Cette roublarde a evite le moule de la societe.

Elle s'est coulee dans le sien propre.

D'autres, ressemblantes, partagent avec elle l'anti-mer.

Elle est parfaite.

### **O mexilhão**

Essa criatura esperta evitou o molde da sociedade.

Ela molda a si própria.

Outros, assemelhando-se, compartilham o anti-mar.

Ela é perfeita.

### **La Meduse.**

Elle est parfaite

Pas de moule

Rien que le corps

### **A Medusa**

Ela é perfeita

Sem o molde

Nada além do corpo

Bem antes de escrever *Pense-Bête*, Broodthaers publicou *Mon Livre d'Ogre* [Meu Livro de Ogro] (1957), sua primeira coletânea de poemas. Neste livro temos o poema *L'arquebuse du silence* fazendo referência à águia:

#### **L'arquebuse du silence**

O Tristesse envol de canards sauvagens

Vol d'oiseaux au grenier des forêts

O mélancolie aigre château des aigles.

#### **O arcabuz do silêncio**

Ó triste vôo de patos selvagens

Vôo de aves no sótão das florestas

Ó melancolia amargo castelo de águias.

Em 1961 outro livro, *La Bête Noire*, também conterà o mesmo verso em seu primeiro poema - *Le Zodiaque*:

#### **Le Zodiaque**

Perdu de solitude, j'ai toujours été gibier. Comme le lièvre aux longues oreilles,

Jê suis craintif. Mon ombre est immense.

Tristesse, envol de canards sauvages. Mélancolie, aigre château des aigles.

#### **O Zodiaco**

Perdido na solidão, eu sempre fui presa. Tal a lebre de longas orelhas,

eu sou tímido. Minha sombra é imensa.

Tristeza, vôo de patos selvagens. Melancolia, amargo castelo de águias.

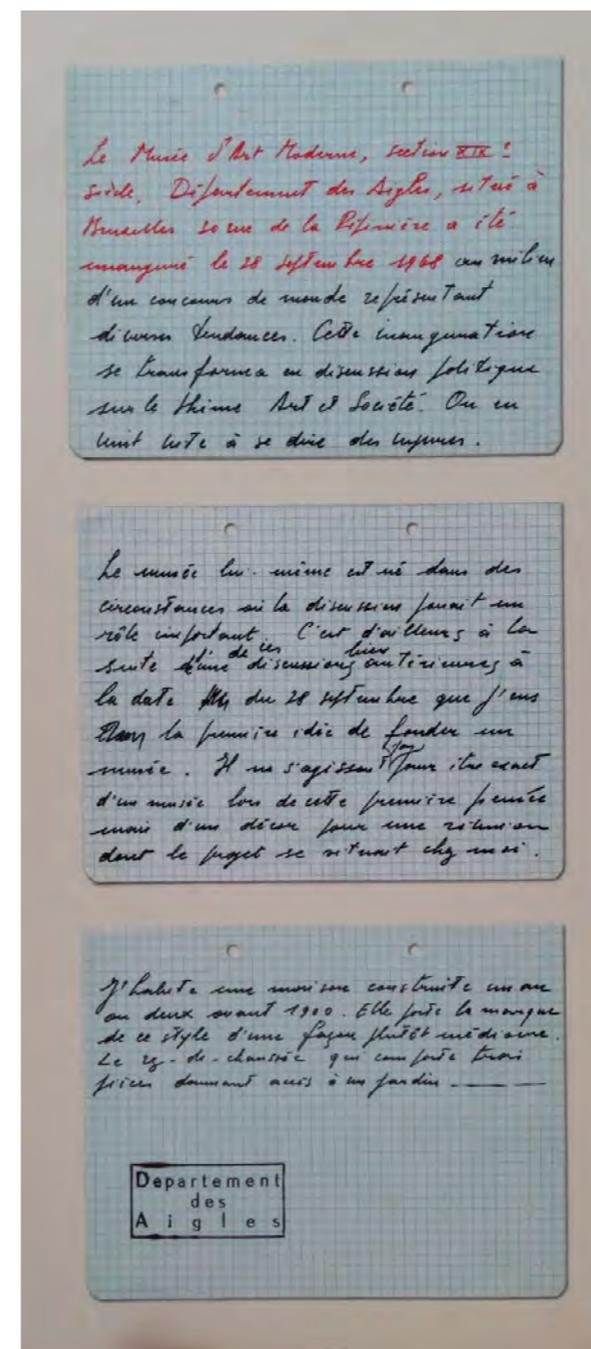
Esses versos são sempre citados como a possível origem para a figura da Águia que consta como Departamento em seu Museu de Arte Moderna. Uma figura um tanto solitária e melancólica. No entanto, há também uma outra fonte: uma marca de condimentos com sede em Aigle, na Suíça, assinada por sua filha Pierrette Broodthaers. Broodthaers se apropriou do rótulo de uma garrafa de vinagre para uma de suas placas de plástico: *Chez votre fournisseur*, em 1968.



Marcel Broodthaers. *Chez votre fournisseur* [Em seu fornecedor], plástico termomoldado, 82.55 x 119.38 cm .1968.



Marcel Broodthaers. *Vin Aigre de Bordeaux – Eau de Cologne 4711* [Vinho azedo de Bourdeaux – Água de Colônia 4711]. 60 x 51 cm. 1973.



Marcel Broodthaers. Manuscrito, 1969.

1968

## Uma Discussão Inaugural

16 mm, preto e branco, várias versões de 8 min e 30 seg a 10 min



*Uma Discussão Inaugural* é o primeiro de uma série de filmes, normalmente 16 mm, realizados por Marcel Broodthaers no contexto do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. A linguagem do cinema já vinha sendo utilizada pelo artista desde 1957, com a realização de *A Chave do Relógio*. Em 1968, já no Museu, houve um projeto de um filme em quatro partes. *Uma Discussão Inaugural* é a primeira parte e *Viagem a Waterloo* a segunda. Não houve continuação deste projeto e os dois filmes ganharam independência e, cada um deles, várias versões.

*Uma discussão inaugural* não é um registro literal da discussão do dia da inauguração do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Século XIX. Para começar, é um filme mudo. Ele inclui repetidos shots das palavras MUSEUM [museu], HAUT [topo], BAS [baixo] e FRAGILE [frágil], e uma composição de vírgulas (como um texto em que foram retiradas as palavras, restando apenas a acentuação). Cenas de movimento do caminhão da Menkès Continental, trabalhadores descarregando as caixas de transporte de obras de arte, os cartões postais e o arranjo das caixas no interior da sala à rua de la Pépinière, além da janela com a inscrição MUSEU. Perto do final do filme vemos seqüências da discussão inaugural e trechos de um texto manuscrito aparecem de tempos em tempos. Esses manuscritos foram feitos sobre suportes transparentes com tinta branca e o texto de Broodthaers descreve o filme, começando pela discussão.

Composições de *Uma Discussão Inaugural*.

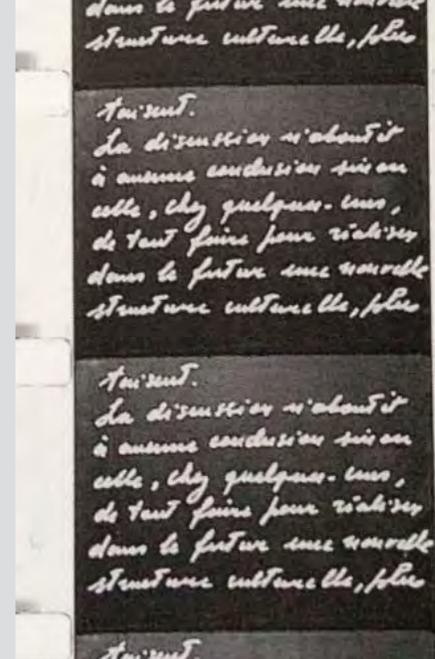
"A princípio o filme está dividido em 4 partes, a primeira trata da – tumultuada – discussão inaugural que marcou o dia da abertura, 28 de setembro de 1968. Em presença de um numeroso grupo de pessoas de várias tendências. Um diretor de museu, um filósofo marxista, um jornalista revolucionário, um jornalista burguês, um marchand de pinturas progressistas (de vanguarda), um outro, tradicional.

Um colecionador – católico, colecionador? Colecionador ou amante da arte? Quais são as novas relações que ligam o artista à sociedade? No final das contas, um museu com simples objetivos científicos ou ele abarca o sistema de distribuição de arte, de galerias, esse sistema à imagem da sociedade capitalista? Dependendo do que as pessoas representem - muitas vezes inconscientemente - cada um respondeu à questão mais ou menos apaixonadamente, com espírito analítico, boa fé, má fé, às vezes passando ao largo da questão principal, com pertinência, ou com um gesto, ou mantendo um silêncio amigável, agressivo, hostil, indiferente, divertido...

...um médico com ideias novas, um estudante alemão, muitos deles ainda cheios desse espírito que passamos a conhecer nos últimos dois ou três anos; poucas mulheres, enfim, que tomaram parte dessa violenta discussão, restringidas a um silêncio charmoso, talvez por conta desse preconceito tenaz que os homens impuseram a elas, de que devem estar bonitas e ficar quietas.

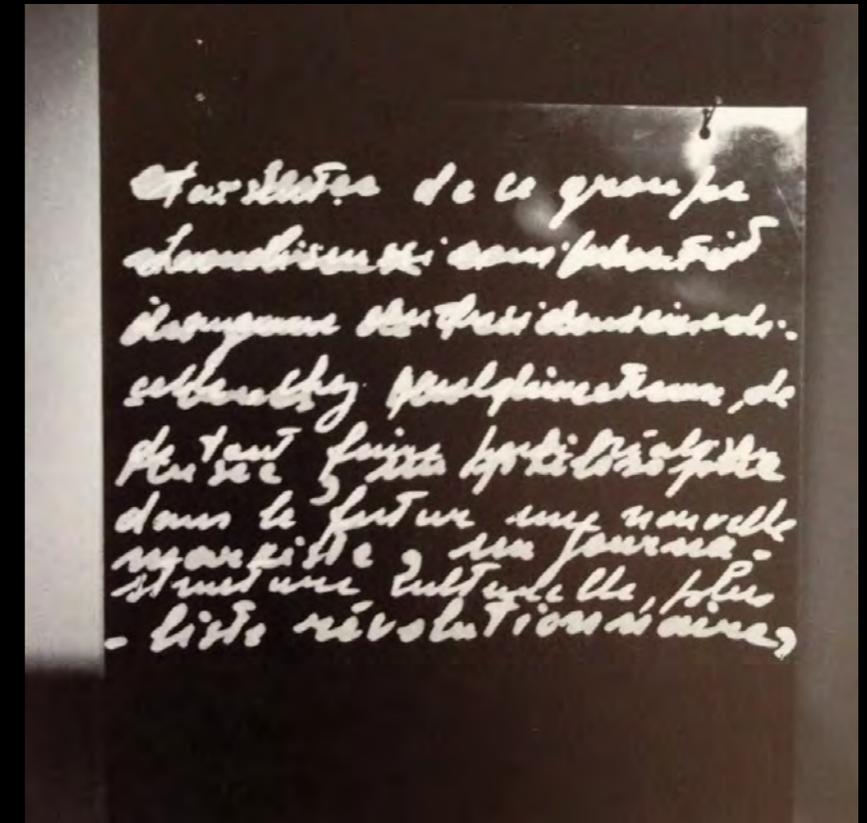
A discussão não chegou a uma conclusão, com exceção, para uns poucos, de que não devem poupar esforços para realizar uma nova estrutura cultural no futuro, mais independente, nova, acolhedora".

Texto de Marcel Broodthaers utilizado para o manuscrito em negativo de *Uma Discussão Inaugural*. Marcel Broodthaers: *Cinéma*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. p. 73

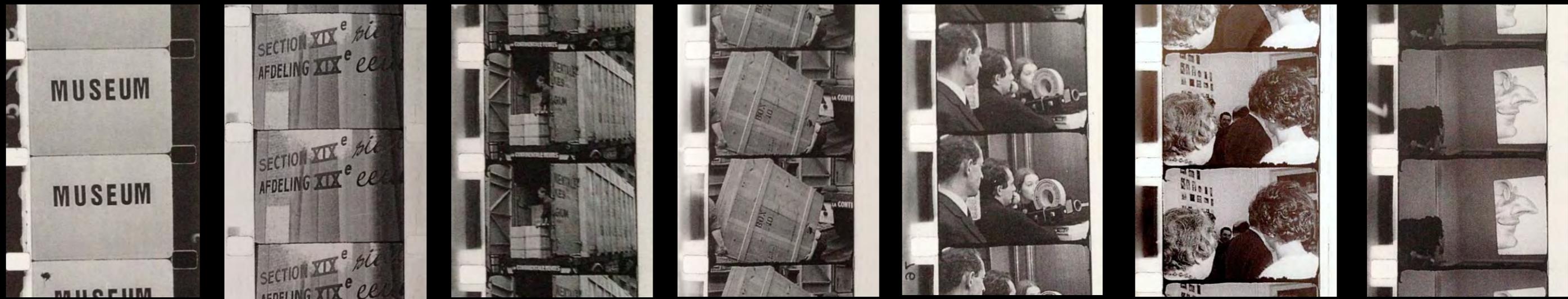


Seqüência de cenas

- MUSEU (inscrição)
- Os meandros da discussão... (texto em negativo)
- MUSEU
- vírgulas
- MUSEU
- TOPO
- FRÁGIL
- vários movimentos de câmera sobre os cartões postais
- FRÁGIL
- pontuação
- MUSEU
- cartões postais (Courbet)
- MUSEU
- Os meandros da discussão... (texto em negativo)
- MUSEU
- pontuação
- "MUSEU"
- TOPO
- BAIXO
- FRÁGIL
- caminhão (em close)
- chegada do caminhão na rua de la Pépinière (tracking)
- cenas do entorno do Museu. (Praça do Trono, Museu da Dinastia) (cenas estáticas)
- cenas do caminhão vista de dentro do Museu
- descarregamento e deposição das caixas na sala do andar térreo
- cartões postais
- os vidros das portas que dão para o jardim, desde fora: SEÇÃO SÉCULO XIX (em francês e flamengo)
- cenas da discussão em slide show
- close dos cartões postais
- aqueles que não participaram muito da discussão (texto em negativo)
- colecionador ou amante da arte?
- MUSEU



As folhas com o texto manuscrito sobre suporte transparente são sobrepostas ficando ilegíveis.



1969

## Uma viagem a Waterloo (Napoleão 1769-1969)

16 mm, preto e branco, 13 min

Em seguida, uma viagem do meu museu, especificamente o Departamento das Águias, até Waterloo, dentro das nobres comemorações do bicentenário do nascimento de Napoleão. Sucesso de público, meu caro. E eu trouxe um pequeno filme, a título de lembrança pessoal, que eu mesmo rodei junto aos soldados. Levando em conta apenas a questão da publicidade foi um sucesso. No entanto modesto. Faltou a lua a cores.

**Marcel Broodthaers. Excerto da carta aberta a Jacques Charlier de 21 de julho de 1969. Cf. Seção Literária p. 128-129 deste volume.**



Em 1969 Napoleão faria 200 anos. Dentro das comemorações do bicentenário de seu nascimento, o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Século XIX sai em itinerância até Waterloo, lugar onde Napoleão perdeu a guerra. Waterloo, distando 24 quilômetros do Museu, fica na província valona de Brabante, na Bélgica.

Um monte foi erguido no local onde William II da Holanda, príncipe de Orange, atingido no ombro por uma bala de mosquete, caiu do cavalo durante a batalha de Waterloo. O monte artificial tem 43 metros de altura e uma circunferência de 520 metros e no seu cume foi erigido um monumento em forma de leão que pousa uma de suas patas sobre uma esfera. Conta a lenda que o leão, de cerca de 31 toneladas, foi fundido com o metal dos canhões franceses, abandonados no campo de batalha.

Os créditos, no início do filme, mostram uma folha de papel quadriculado com uma estampa do Departamento das Águias aparecendo, numa seqüência animada, uma dedicatória a Marie-Puck. A esta folha seguem três outras: "Departamento das Águias 1ª parte Uma discussão Inaugural"; "2ª parte, Uma viagem a Waterloo (Napoleão 1769-1969)"; "3ª parte, as horas de um dia". Numa versão deste filme a ação começa com Broodthaers sentado perto de um canhão no campo de batalha de Waterloo. As outras versões começam com a próxima cena onde Broodthaers assina um documento na rua la Pépinière. Depois vemos cenas das proximidades e Broodthaers entrando no Museu. De dentro do Museu vemos pela janela a chegada do caminhão de transportes da Menkès Continental. Broodthaers, usando um nariz falso, sai do museu carregando uma caixa vazia e a carrega no caminhão. Ele posa para uma fotografia de Maria Gilissen e o caminhão vai embora. A câmera segue o caminhão e por vezes temos imagens desde a cabine do caminhão e outras pelo ângulo da rua.

Pelo caminho até Waterloo temos imagens do Palácio da Justiça, de um cinema com o monumento do leão ao fundo, do monumento "A Águia ferida" com suas grades com a letra N em homenagem aos soldados franceses e a Napoleão, um jovem (o ator Pierre van Osselaere) carregando uma bandeira preta, que vemos se tratar de uma calça, passando perto de uma placa "AMBULANCE BRITANNIQUE". Uma menina saindo de um carro e Broodthaers que, tendo retirado a caixa do caminhão, assenta-se sobre a caixa numa praça, com seu nariz falso, perto de um canhão. Nas cenas finais o rapaz com a bandeira vai caminhando em direção a uma nuvem de fumaça e vemos o campo de batalha onde vacas estão pastando. Em uma outra versão deste filme temos Broodthaers, já no jardim do museu, descarregando um balde de água sobre sua cabeça.

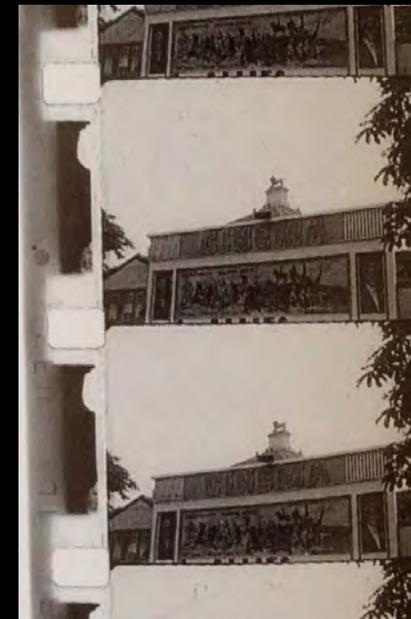
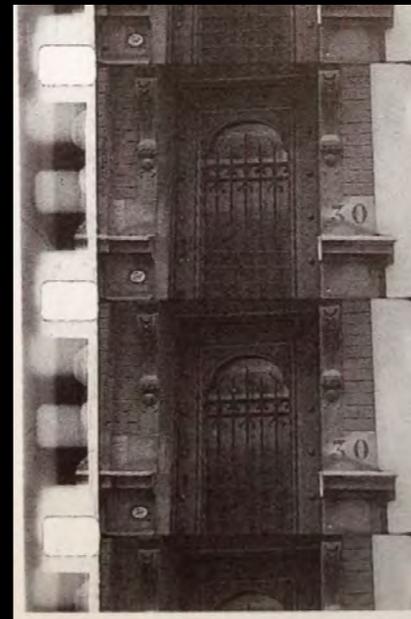
Departement  
des  
Ardennes

*pour Marie-Puck.*

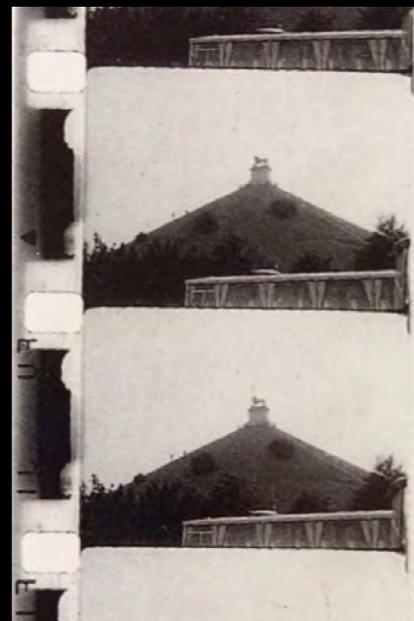
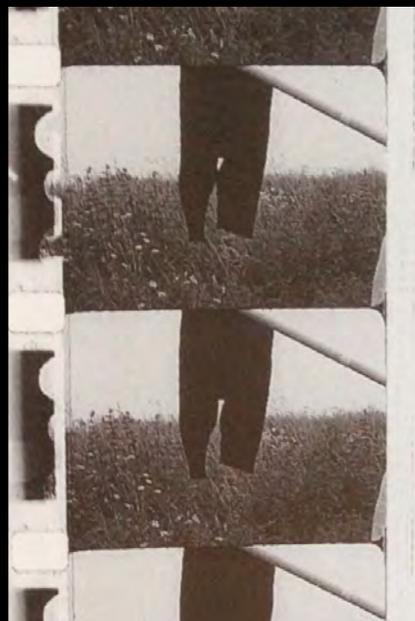
*Departement des Ardennes*  
*1<sup>ère</sup> partie*  
*Une discussion*  
*inaugurale*

*2<sup>ème</sup> partie :*  
*Un Voyage*  
*à*  
*Waterloo*  
*(Napoléon 1769-1869)*

*3<sup>ème</sup> partie*  
*Le Temps d'une journée*  
*T. d. Part*  
*The Time*



Créditos iniciais manuscritos sobre cartões quadriculados.





1969

## A Chuva (Projeto para um texto)

16 mm, preto e branco, 2 min

A *Chuva* foi filmada no jardim da rua de la Pépinière. Este foi o primeiro de três filmes realizados na mesma locação, os outros são *La Pipe* [O Cachimbo] e *La Pipe Satire*. A *Chuva* mostra Broodthaers sentado em frente a uma caixa posicionada como apoio para papel e tinta. Broodthaers molha a pena no tinteiro e começa a escrever algo quando tem início uma chuva que molha Broodthaers, molha papel, borra a tinta. Broodthaers desiste da tentativa e deposita a caneta aparecendo na tela uma inscrição: "projeto para um texto".



**Marcel Broodthaers.**  
*Théoreme n. 3.*  
In: **Moules, Ouefs,**  
**Frites, Pots, Charbon,**  
1966.

Todo objeto é vítima de sua própria natureza. Mesmo em uma pintura transparente a cor oculta a tela e a moldura as margens.

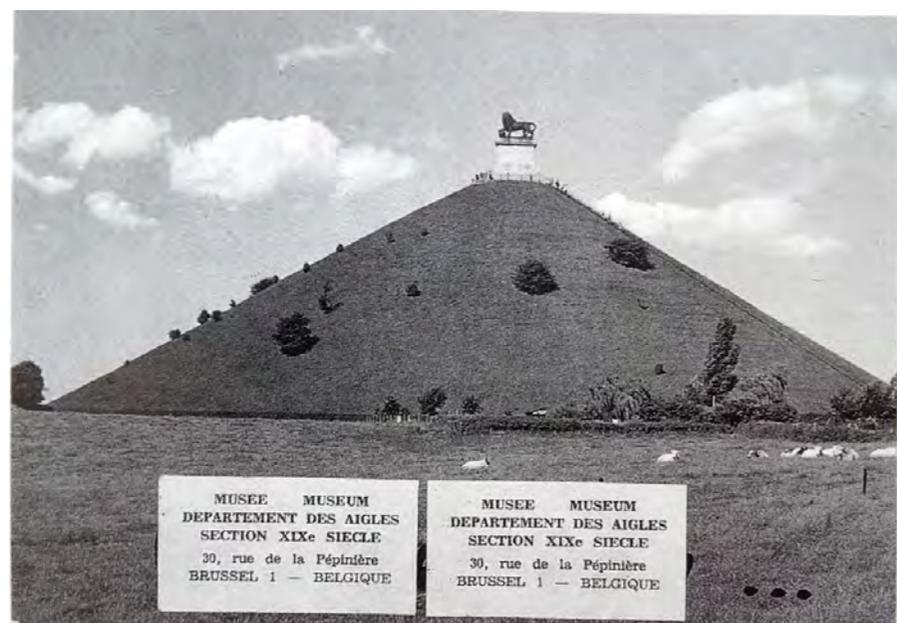
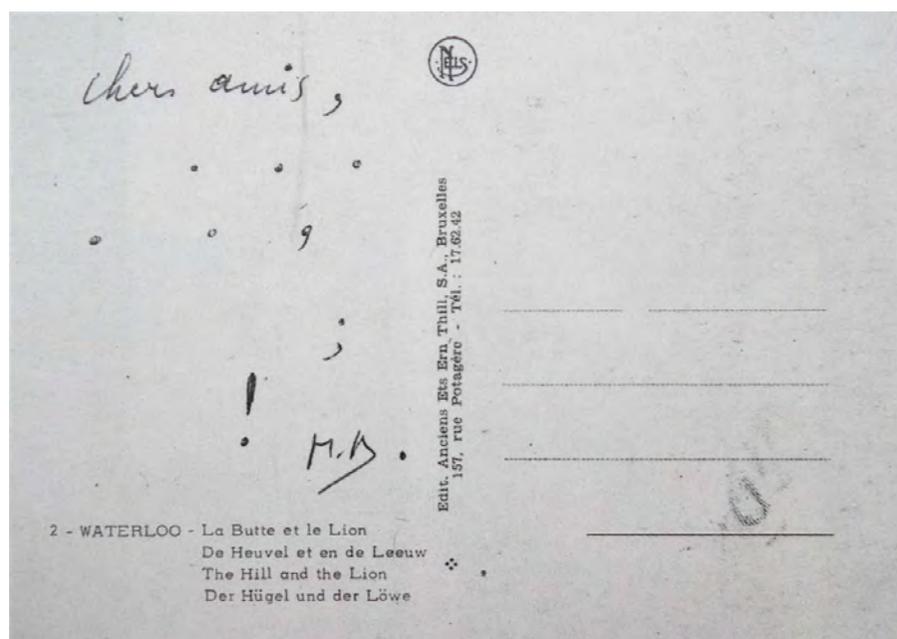
**Benjamin Buchloh.**  
**Formalismo e**  
**Historicidad,**  
**modelos y**  
**métodos en el**  
**arte del siglo XX.**  
Madrid: Akal, 2004.  
p. 32.

Broodthaers (em *Théoreme n.3*) se referia à crescente sobredeterminação da prática artística por parte de elementos alheios a seu próprio âmbito. Se havia convertido em objeto de barganha em um grau nunca visto e – na medida em que dependia inteiramente de sua aculturação museológica – havia passado a depender da administração cultural e, assim, a funcionar como uma das muitas expressões do aparato ideológico do estado. A única possibilidade de que a prática artística recuperasse seu papel crítico passava pela admissão de seu afastamento e de sua responsabilidade no fomento da alienação fazendo de sua própria reificação seu objeto de estudo. Esta é a razão pela qual em 1968 Marcel Broodthaers fundara o Museu de Arte Moderna (Seção Século XIX) Departamento das Águias em Bruxelas.

Títulos originais:

*Une Discussion Inaugurale* [Uma Discussão Inaugural]; *La Pluie* (Projet pour une text) [A Chuva (Projeto para um texto)] e *Un Voyage à Waterloo* [Uma Viagem a Waterloo].

As informações relativas a filmes realizados por Marcel Broodthaers foram retiradas de: *Marcel Broodthaers Cinéma*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. Catálogo de exposição curada por Manuel J. Borja-Villel e Michael Compton em colaboração com Maria Gilissen.



Cartões postais do monumento do leão em Waterloo com adesivos do Museu.  
 No verso a dedicatória "Caros amigos" e o texto sem palavras onde restam apenas acentos.



<sup>1</sup> Marcel Broodthaers, *Conversa com Jurgen Harten e Katharina Schmidt*, press release por ocasião da exposição *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção das Figuras (A Águia, do Oligoceno até nossos dias)*, Stadtische Kunsthalle de Dusseldorf, 1972. In: *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gent: Ludion-Flammarion, 1998. p. 80-83. Ver p. 488-489 do presente volume.

<sup>2</sup> Jürgen Harten, *A Águia, do Oligoceno até nossos dias: Um título menos do que apropriado*. In: Lagnado, Lisette. 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 27.

<sup>3</sup> Virginie Devillez, *To be in or behind the museum? Les arts visuels dans les années 68*. Disponível em: < [http://www.journalbelgianhistory.be/fr/system/files/article\\_pdf/cht18\\_002\\_Devillez.pdf](http://www.journalbelgianhistory.be/fr/system/files/article_pdf/cht18_002_Devillez.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2014.

<sup>4</sup> Marcel Broodthaers. *Entrevista com Freddy De Vree*. In: Marcel Broodthaers. *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gent: Ludion-Flammarion, 1998. p. 68. Ver p. 481 do presente volume.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Expressão utilizada por Johannes Cladders em entrevista Hans Ulrich Obrist. In: Obrist, Hans Ulrich, *Uma Breve História da Curadoria*. São Paulo: BEI, 2010. p. 74.

<sup>7</sup> Marcel Broodthaers, *Entrevista com Freddy De Vree*, op. cit. p. 68.

<sup>8</sup> Marcel Broodthaers, *Conversa com Jurgen Harten e Katharina Schmidt*, op. cit. p. 135.

<sup>9</sup> Johannes Cladders, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*. In: *Marcel Broodthaers*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991. p. 294-295.

<sup>10</sup> Marcel Broodthaers, Carta aberta de 29 de novembro de 1968. Ver p. 122-123 do presente volume.

<sup>11</sup> Rachel Haidu, *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. London: The MIT Press, 2010. p. 108-110.

<sup>12</sup> Jean François Chevrier, *The Political Potencial of Art. Em: Politics-Poetics Documenta X – The Book*. Ostfildern: Cantz, 1997. p. 389.

<sup>13</sup> Jurgen Harten, op. cit. p. 27.

<sup>14</sup> Michel Draguet, *Le passeur mélancolique. L'objet et le musée*. Arts Antiques Auctions, nº special Broodthaers, 2001. p. 12.

<sup>15</sup> Atos similares ocorreram ao mesmo tempo em outras partes da Europa, o mais famoso incidente sendo a ocupação do Odéon, o Teatro Nacional de Paris, que se tornou central para a revolta estudantil francesa. Mas, sintomaticamente, enquanto o Odéon permaneceu nas mãos dos ocupantes “apenas” de 15 de maio a 14 de junho, a ocupação do *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelas continuou até o final de agosto.

<sup>16</sup> O manifesto foi reproduzido em versão fac simile em Carel Blotkamp (ed.), *Museum in Motion? The modern art museum at issue*. p. 248.

<sup>17</sup> Como a expulsão da Bélgica do artista japonês Yoshio Nakajima e os acontecimentos do festival EXPRMNTAL no cassino de Knokke, litoral norte belga, em dezembro de 1967, quando, em resposta ao controle repressivo, o artista, curador e crítico francês Jean-Jacques Lebel interrompeu o debate sobre os filmes e a competição e, de posse do microfone, anunciou: “Agora, o momento tão esperado por todos: caros consumidores e telespectadores, finalmente, com o apoio do governo, vamos eleger a Miss Experimental 1967”. Apareceram, então, três homens nus e duas mulheres (Yoko Ono era uma delas), segurando papéis com números, e a confusão prosseguiu. Lebel e Yoko foram processados e condenados por pornografia infantil.

<sup>18</sup> Virginie Devillez, op.cit.

<sup>19</sup> Texto de apresentação do Happening comemorativo no Bozar, Belgica, 2008: *Marcel Broodthaers De Bezetting | L'Occupation*. Disponível em: < <http://www.bozar.be/activity.php?id=8301&lng=fr>> Acesso em: 27 dez. 2013.

<sup>20</sup> Marcel Broodthaers. *La Moule 'La Moule/Cette roublarde a évité le moule de la société. / Elle s'est coulée dans le sien propre. / D'autres, ressemblantes, partagent avec elle l'antimer./ Elle est parfaite'*. Observar o jogo de palavras entre “la moule” e “le moule”, perdido na tradução. Marcel Broodthaers. *Pense-Bete* (1964). In: Buchloh, Benjamin H.D. (ed.). *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1988. p. 26.

<sup>21</sup> Marcel Broodthaers, Carta Aberta de 7 de junho de 1968. In: *Museum in Motion*. Op. cit. p. 249. Ver p.108-109 do presente volume.

<sup>22</sup> Benjamin Buchloh, *Open Letters, Industrial Poems*. Em: *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Op. cit. p. 83. Buchloh se refere à produção artística de Broodthaers realizada entre 1964 e 1967, de poética aproximada à dos novos realistas franceses e à pop art americana, que, no entanto, se modifica a partir de 1968.

<sup>23</sup> Em março de 1968 o crítico Otto Hahn escreve para o catálogo da exposição *Le Courbeau et le Renard* de Marcel Broodthaers:

“Marcel Broadhtaers (sic) é o mais Pop dos artistas belgas. Mas ninguém sabe o que é Pop e muito menos Arte”. In: Schultz, Deborah, *Marcel Broodthaers, Strategy and Dialogue*. Bern: Peter Lang, 2007. p. 111.

<sup>24</sup> Benjamin Buchloh, *Open Letters, Industrial Poems*. In: *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Op. cit. p. 84.

<sup>25</sup> Segundo Buchloh, o trabalho de Lamelas está entre os mais avançados surgidos no final de 1960; o crítico escreve um artigo (1997) sobre sua produção e sobre o fato dela ter sido formulada numa metrópole latinoamericana, ou seja, fora dos centros hegemônicos da nova vanguarda. Ver Benjamin Buchloh, *Structure, sign and reference in the work of David Lamelas*. In: Buchloh, Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Londres: The MIT Press, 2003. pp. 305-341.

<sup>26</sup> David Lamelas em entrevista a Fay Nicolson. 2009. Disponível em: <<http://www.nottinghamvisualarts.net/articles/200907/outside-frame-interview-david-lamelas>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

<sup>27</sup> Entrevista de Marcel Broodthaers à revista Trépied (*Tribune mensuelle de cine-jeune*). In: *Marcel Broodthaers par lui-même*. Opus cit. p. 58-61. Ver p. 479-480 do presente volume.

<sup>28</sup> Mesmo não participando da Documenta IV em 1968, Broodthaers esteve presente na abertura, uma vez que estava representado pela Wide White Space, de Anny De Decker e Bernd Lohaus, numa exposição de trabalhos de artistas contemporâneos no Hotel Hessenland em Kassel, numa mostra paralela (dentro do espírito de contestação ao *mainstream*) à Documenta IV.

<sup>29</sup> Em 1968 a Wide White Space participa da *Prospect*, uma feira de arte criada por Konrad Fischer e Hans StreLOW em reação ao aspecto marcadamente comercial da *Zwirner's Kunstmarkt*. Esta participação cria visibilidade para a WWS e, junto com Broodthaers e Panamarenko, Anny De Decker e Bernt Lohaus passam a ser conhecidos como “o grupo belga”. Cf. Catherine Julie Marie Dossin, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the "Fall of Paris" to the "Invasion of New York"*. Tese de doutoramento. Austin: Universidade do Texas, 2008. p. 199. Disponível em : <<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18306/dossind60812.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

<sup>30</sup> Comunitarização – processo de federalização que a Bélgica vem sofrendo desde os anos 1960 com o reconhecimento de suas duas comunidades, a Valônia francófona e Flandres, de língua holandesa.

<sup>31</sup> Pierre Wigny, *Introdução geral*. In: Pierre Wigny, *Plan quinquennal de politique culturelle: Livre I: Introduction Generale. Centres culturels et centres sportifs*, 1968, p. 8. “Les peuples, le degré de puissance et d'indépendance est fonction du niveau d'instruction. L'humanité en a été radicalement transformée. On ne rencontre plus aujourd'hui les types humains touchants et lamentables que Zola et Courteline décrivaient dans leurs romans au fond de La fosse ou dans la cour des casernes.”. Disponível em: <[www.opc.cfwb.be/index.php?id=7692](http://www.opc.cfwb.be/index.php?id=7692)> Acesso em: 29 jan 2010.

<sup>32</sup> Ana C. Fonseca Reis, *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomson Learning, 2002. p. 141

<sup>33</sup> Pierre Wigny, op. cit. p. 8.

<sup>34</sup> Virginie Devillez, op. cit., p. 21.

<sup>35</sup> Termo utilizado por Adorno quase como sinônimo de “capitalismo tardio”. Adorno, Theodor, *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>36</sup> Virginie Devillez, op. cit., p. 23.

<sup>37</sup> Segundo Mandel, o capitalismo tardio teria como elementos distintivos a expansão das grandes corporações multinacionais, a globalização dos mercados e do trabalho, o consumo de massa e a intensificação dos fluxos internacionais do capital.

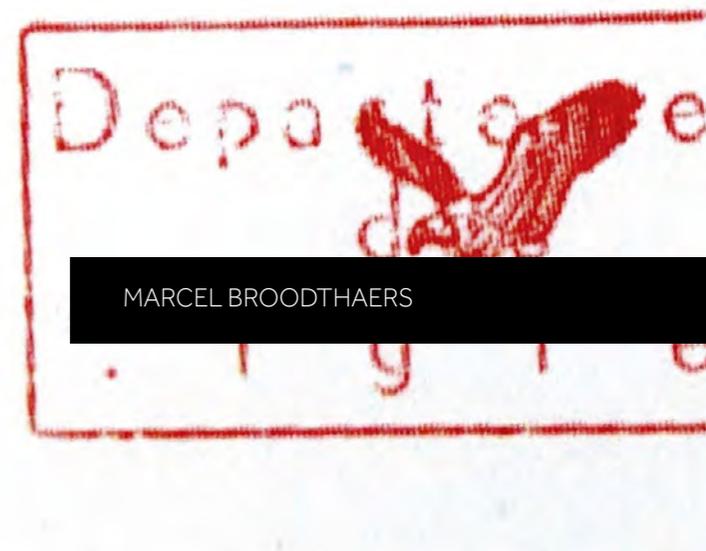
<sup>38</sup> Tiago Machado de Jesus, *O "Efeito Beaubourg" na perspectiva de Daniel Buren*. Revista Angelus Novus, nº2, jul. 2011. p. 146. Disponível em: <[http://www.usp.br/ran/ojs/index.php/angelusnovus/article/viewFile/75/pdf\\_17](http://www.usp.br/ran/ojs/index.php/angelusnovus/article/viewFile/75/pdf_17)>Acesso em: 23 dez. 2013.

<sup>39</sup> Marcos Nobre, *Desordem do mundo*. Folha de São Paulo, 8 ago. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08089911.htm>> Acesso em: 12 out. 2013.

<sup>40</sup> Buchloh, ao utilizar o termo “estética da burocratização”, refere-se ao recém-criado estilo e uso de cartões de índice, da máquina de Xerox, do fichário, da máquina de escrever e do telex (como em Lamelas) em trabalhos artísticos. Buchloh, Benjamin, *Open Letters, Industrial Poems*. In: *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Opus cit. p. 83.

MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
LITERÁRIA



**Marcel  
Broodthaers,  
extrato da  
entrevista com  
Ludo Beckers em  
13 de dezembro  
de 1969. Em: Jeu  
de Pomme p.199**

Essas cartas são um pouco o contrário de uma forma de comunicação, elas comunicam principalmente o nome do museu. O que elas mostram é a situação deste museu e se opõem vivamente ao estilo oficial e à comunicação racional dos museus e das organizações culturais existentes.

**Benjamin Buchloh,  
*Broodthaers:*  
*Writings, Interviews,*  
*Photographs.* p. 69**

Enquanto empregava quase todas as formas de distribuição do final dos anos 60 e 70 no contexto da arte conceitual pondo em questão o estatuto da obra de arte como um objeto único, aurático (o livro, o filme, a impressão e as placas), Broodthaers também criticava a supostamente democrática forma de distribuição que se espalhou durante a década de 1960: o "múltiplo". Olhando o múltiplo com grande ceticismo, ele quase sempre limitou, muitas vezes artificialmente, suas próprias edições a um número relativamente baixo. A única forma de arte "pública" que Broodthaers realmente se permitiu foi a carta aberta, paradoxalmente endereçadas, na maioria dos casos, a um indivíduo, ou aos "amigos".

Palais des Beaux Arts le 7/6/68.

A mes amis,

Calme et silence. Un geste fondamental, ici, a été fait qui jette une lumière vive sur la culture et les aspirations de quelques uns à son contrôle -de part et d'autre- ce qui veut dire que la culture est une matière obéissante.

Qu'est-ce que la culture? J'écris. J'ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux. Je dis je. Je reprends mon attitude personnelle. Je crains l'anonymat. (J'aimerais contrôler le genre de la culture.) Je n'ai pas de revendications matérielles à formuler bien que je me saoule avec de la soupe aux choux. Au travers de tout cela, protéger une forme de liberté d'expression nouvellement acquise, qui me paraît précieuse, pour notre capitale de province.

Un mot encore à tous ceux qui n'ont pas participé à ces journées ou qui les ont méprisées : il ne faut pas se sentir vendu avant d'avoir été acheté, ou à peine.

Mes amis,  
avec vous je pleure pour ANDY WARHOL.

MARCEL BROODTHAERS

Palácio das Belas Artes, 7/6/68.

A meus amigos,

Paz e silêncio. Um gesto fundamental foi realizado aqui, lançando uma forte luz sobre a cultura e as ambições de certas pessoas que aspiram controlá-la de uma forma ou de outra, o que significa que a cultura é uma matéria obediente.

O que é cultura? Eu escrevia. Eu falava. Sou negociador por uma ou duas horas. Eu digo a mim mesmo. Eu percebo minha atitude pessoal. Temo o anonimato. (Adoraria controlar a direção da cultura.) Eu não tenho reivindicações materiais a fazer ainda que eu esteja entupido de sopa de repolho. Tudo isso a fim de proteger uma forma de liberdade de expressão recém-adquirida, que me parece valiosa para nossa capital da província.

E uma outra palavra àqueles que não participaram destes dias ou que os desprezaram: não é preciso se sentir vendido antes de ser comprado, ou quase.

Meus amigos,

Com vocês eu choro por Andy Warhol.

MARCEL BROODTHAERS

KASSEL, le 27 juin '68.

Un cube, une sphère, une pyramide obéissant à u x  
lois de la mer. Un cube, une sphère, une pyramide, un  
cylindre. Un cube bleu. Une sphère blanche. Une  
pyramide blanche. Un cylindre blanc. Ne bougeons plus.

Silence. L'espèce défile les yeux bavards. Un cube vert.  
Une sphère bleue. Une pyramide blanche. Un cylindre noir.  
Comme les rêves dont on se souvient peu; mondes où requin,  
couteau, cuisinier sont synonymes. Un cube noir. Une pyramide noire.

#### ACADEMIE III.

Une sphère et un cylindre noirs. Je préfère clore les paupières  
et entrer dans la nuit. L'encre de la pieuvre décrira les nuages  
et la terre lointaine. Une sphère jaune. Une pyramide jaune.  
Un cube jaune qui fond dans l'eau, l'air et le feu.

TIRAGE LIMITE.

#### LE NOIR ET LE ROUGE

AMSTERDAM ---- PRAGUE -- NANTERRE ---- PARIS ----  
VENISE --- BRUXELLES -- LOUVAIN - BELGRADE - BERLIN ---- WASHINGTON --

TIRAGE ILLIMITE.

Meus Amis,

Ne lisez pas dans ma lettre du 7 juin 68 : - Il ne faut pas se sentir  
vendu avant l'achat.- Mais, lisez : Il ne faut se sentir vendu après  
l'achat.- Ceci, afin de contenter l'âne et le père de chacun.

Meus amis, qui est Warhol? Et Lamelas?

M. BROODTHAERS -

KASSEL, 27 junho de '68.

Um cubo, uma esfera, uma pirâmide obediente às leis do mar. Um cubo, uma esfera,  
uma pirâmide, um cilindro. Um cubo azul. Uma esfera branca. Uma pirâmide branca.  
Ne bougeons plus.\*

Silêncio. O desfile de espécies por olhos tagarelas. Um cubo verde. Uma esfera azul. Uma  
pirâmide branca. Um cilindro preto. Como sonhos que não se lembra mais; mundos onde  
tubarão, faca, cozinheiro são sinônimos. Um cubo preto. Uma pirâmide preta.

#### ACADEMIA III

Uma esfera e um cilindro pretos. Eu preferi fechar as pálpebras e entrar na noite. A tinta de  
polvo descreverá as nuvens e a terra longínqua. Uma esfera amarela. Uma pirâmide amarela.  
Um cubo amarelo que mergulha na água, ar e fogo.

TIRAGEM LIMITADA.

#### O PRETO E O VERMELHO

AMSTERDAM ---- PRAGA -- NANTERRE ---- PARIS ----

VENEZA --- BRUXELAS - LOUVAIN - BELGRADO - BERLIN --- WASHINGTON -

TIRAGEM ILIMITADA.

Meus Amigos,

Minha carta de 7 de junho de 1968 não deveria dizer: 'não é preciso se sentir vendido antes  
de ser comprado' - em vez disso, deve-se ler: 'não é preciso se sentir vendido depois de ser  
comprado' - isto, para contentar o traseiro e o pai de todos. Meus amigos, quem é Warhol? E  
Lamelas?

M. BROODTHAERS -

\* Ne bougeons plus [não mexer mais] é um filme mudo de 1900 de Georges Méliès que filmou também,  
entre outros, *Le voyage dans la lune*, em 1902.

Bruxelles, le 14 juillet 1968.

Mon cher Beuys,

Dieu, que c'était difficile de dire ami à un allemand quand on est né sur une autre terre. Beuys, tu es ami et Dutschke est ami. La belle Allemagne ressuscite. Ces mots sont importants, car tu n'es pas seul à lire sa lettre. Mon fils, qui est curieux, a la manie de déchiffrer ma correspondance. Il a dix ans. Et il lit naïvement. Il croit que le soleil se cache derrière le soleil. A-t-il peur de l'aveuglement? Es-ce que je mens?

Toi Beuys, ami comme tes élèves amis comme Lohaus et d'autres allemands comme Cladders. Beaucoup d'allemands et des étrangers comme Panamarenko, ce belge qui dompte des crocodiles ou bien ce faux soldat, aviateur peut-être. (Il construisait une machine. Es-ce je rêve?) Comme Christiansen qui parle avec les yeux.

Beuys, poète concentrationnaire, avec tes tables de cuivre, tes étincelles magiques, tes feutres pleins de cimetières, tes lits bordés par la peste; avec tes amis de fraîche date, sud-américains, juifs, yankees ...

Sommes-nous à la porte d'une nouvelle boucherie? Je sens pourrir, au loin, la viande. Mais sommes-nous bien informés? On ne sait pas grand chose ici sur ton art, pas plus qu'en France. Nos journalistes sont bizarres.

On annonce ici la création d'un musée d'art moderne, à Bruxelles. Personne n'y croit.

Je te parlerai de notre presse lors de notre prochaine rencontre. Elle est conditionnée, bien que nous ignorons le nom de notre Springer.

Dieu que l'art est difficile! Vingt fois sur le métier de graisse il faut remettre son ouvrage.

Beuys, à bientôt. Il y a plein de monde chez moi partagé entre la géométrie analytique et la foi en un dieu incroyable.

M. Broodthaers.

M.B.

Bruxelas, 14 de julho de 1968.

Meu caro Beuys,

Deus, como era difícil dizer "amigo" a um alemão, quando se era nascido em outro lugar. Beuys, você é amigo; Dutschke também é. A bela Alemanha ressuscita. Essas palavras são importantes, pois você não está sozinho ao ler minha carta. Meu filho, que é curioso, tem a mania de ler minha correspondência. Ele tem dez anos e lê de forma inocente. Ele acredita que o sol se esconde atrás do sol. Será que ele teme a cegueira? Estarei mentindo?

Você, Beuys, amigo como seus alunos amigos; como Lohaus e outros alemães, como Cladders. Como muitos alemães e estrangeiros. Como Panamarenko, este belga que doma crocodilos, um falso soldado, talvez aviador. (Ele construiu uma máquina; estou sonhando?). Como Christiansen, que fala com os olhos.

Beuys, poeta concentrado, com suas mesas de cobre, suas faíscas mágicas, seus feltros cheios de cemitérios, suas camas cercadas pela peste, com seus novos amigos, sul-americanos, judeus, ianques...

Estaremos na porta de um novo açougue? Sinto apodrecer, de longe, a carne. Estaremos bem informados? Aqui, não se sabe muita coisa sobre sua arte, não mais que na França. Nossos jornalistas são bizarros.

Anunciam aqui a criação de um museu de arte moderna, em Bruxelas. Ninguém acredita.

Vou lhe falar da nossa imprensa em nosso próximo encontro. Ela é condicionada, se bem que ignoramos o nome de nosso Springer.

Deus, como a arte é difícil! É preciso relatar mais de vinte vezes algo sobre o uso da gordura, em seus tratados.

Beuys, até logo. Há muita gente comigo, dividida entre a geometria analítica e a fé em um deus inacreditável.

Marcel Broodthaers

M.B.

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

LIGNANO, le 27 août 1968.

J'ai d'abord mis en scène les objets de la réalité quotidienne, moules, oeufs, pots, images publicitaires. Cette démarche m'inscrivait dans le Nouveau Réalisme et parfois le Pop-Art quand je traitais mon sujet avec la volonté de le réduire à un schéma théorique.

L'une des conséquences imprévues de mon activité fut la redécouverte de René Magritte. J'ai pu écarter le rideau tissé par les surréalistes qui cache la valeur d'actualité de son oeuvre.

Oui, la pratique de l'art aboutit à une série de prises de conscience. Je me sers depuis 67 de toiles photographiques, de films, de diapositives pour établir les rapports entre l'objet et l'image de cet objet, et aussi ceux qui existent entre le signe et la signification d'un objet particulier: l'écriture.

Aujourd'hui alors que l'image destinée à la consommation courante a repris à son compte les subtilités et les violences du Nouveau Réalisme et du Pop-Art, je souhaite que les définitions de l'art soutiennent une vision critique tant de la société, que de l'art, que de la critique d'art elle-même. Le langage des formes doit se réunir à celui des mots. Il n'y a pas de "Structures Primaires".

Marcel Broodthaers, Avril '68.

A relire cette déclaration que j'ai envoyée à la revue suisse "Art International" et qui a été publiée dans le catalogue de "Lignano Biennale 1", je suis partagé entre la satisfaction d'avoir parlé de ce que j'avais sur le coeur et l'inquiétude de l'avoir exprimé confusément.

Cette remarque par exemple: Oui, la pratique de l'art aboutit à une série de prises de conscience... Comme si une seule prise de conscience ne suffisait pas!

Et encore ceci: Aujourd'hui alors que l'image destinée à la consommation courante... Aujourd'hui, en août, j'aurais préféré que l'on imprime répression au lieu de consommation bien que les deux termes ont tendance à se confondre.

L'actualité invente de nouveaux synonymes.

... Il n'y a pas de "Structures Primaires"... J'ai oublié de justifier cette affirmation. C'est évident puisqu'il en manque la moitié.

Ce n'est pas le moment, chers amis, pour conclure en vous confiant que 999 jours sur 1000 je n'éprouve qu'indifférence.

M. BROODTHAERS.

P.S. Je garderai un très bon souvenir de Lignano grâce à une "table ronde" réellement libre et de fameux repas de poissons.

Lignano, 27 de Agosto de 1968

Primeiro eu fiz uso de objetos da realidade cotidiana, mexilhões, ovos, jarras, imagens publicitárias. Essa abordagem me inscreveu no contexto do Novo Realismo e às vezes da Pop Art, quando tratei meu assunto com vontade de reduzi-lo a um esquema teórico.

Uma das conseqüências imprevistas de minhas atividades foi a redescoberta de René Magritte. Eu pude afastar a cortina estendida pelos surrealistas que escondeu o valor de atualidade de seu trabalho.

Sim, praticar arte leva a uma série de despertares da consciência. Desde 1967 eu venho usando telas fotográficas, filmes, slides para estabelecer relações entre o objeto e a imagem deste objeto, bem como a relação que existe entre o signo e o significado de um objeto particular: a escrita.

Hoje, quando a imagem destinada ao consumo generalizado assumiu as sutilezas e as violências do Novo Realismo e da Pop Art, espero que as definições de arte se apoiem numa visão crítica, tanto da sociedade e da arte, quanto da própria crítica de arte. A linguagem das formas deve estar unida com a das palavras. Não existem "estruturas primárias".

Marcel Broodthaers, Abril 68

Relendo esta declaração que enviei à revista suíça "Art International" e que foi publicado no catálogo da I Bienal de Lignano, fico dividido entre a satisfação de ter tirado este peso do meu peito e a preocupação de não ter me expressado claramente.

Esta frase por exemplo: "Sim, praticar arte leva a uma série de despertares da consciência...". Como se um único despertar de consciência não fosse suficiente!

E esta: "Hoje, quando a imagem destinada ao consumo generalizado..." Hoje, em Agosto, eu preferia que eles tivessem imprimido repressão ao invés de consumo, embora os dois termos signifiquem a mesma coisa.

Eventos atuais geram novos sinônimos.

"...Não existem 'estruturas primárias'...". Eu esqueci de justificar este protesto. Isso é obvio, pois metade da coisa está faltando.

Não é a hora, queridos amigos, de concluir confidenciando que em 999 dias de 1000 eu estou exposto apenas ao tédio.

M. Broodthaers

P.S. Tenho uma boa lembrança de Lignano quando lembro de uma "mesa redonda" que foi realmente livre e o peixe excelente.

CABINET DES MINISTRES DE LA CULTURE.

Ostende, le 7 sept.1968

O U V E R T U R E

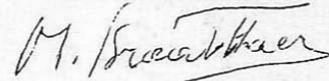
-----

Nous avons le plaisir d'informer la clientèle et les curieux de l'inauguration du " Département des Aigles " du Musée d'Art Moderne.

Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques.

Nous espérons que notre formule " désintéressement plus admiration " vous séduira.

Pour l'un des Ministres  
Marcel BROODTHAERS



à bientôt, chers Amis,

30, rue de la Pépinière  
Bruxelles 1.

OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT  
OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT  
OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT  
OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT  
OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT  
OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT  
OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT  
OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT OBJET METAL ESPRIT

GABINETE DOS MINISTROS DA CULTURA

Ostende, 7 de setembro de 1968

ABERTURA

Temos o prazer de informar aos clientes e curiosos sobre a inauguração do "Departamento das Águias" do Museu de Arte Moderna.

As obras estão sendo realizadas; sua conclusão determinará a data na qual esperamos fazer com que a poesia e as artes plásticas brilhem de mãos dadas.

Esperamos que nossa fórmula "desinteresse mais admiração" seduza a todos.

Por um dos Ministros  
Marcel BROODTHAERS

Até breve, caros Amigos.

Rua de la Pépinière 30  
Bruxelas 1.

OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO  
OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO OBJETO METAL ESPÍRITO

DEPARTEMENT DES AIGLES

DUSSELDORF, le 19 septembre 1968

M U S E U M

... Un directeur rectangle. Une servante ronde ...

... Un caissier triangulaire. Un gardien carré ...

Jouer sur la réalité et sa représentation à partir d'une technique industrielle. Quelle réalité ?

C'est au travers de l'application de cette théorie scolaire au monde superficiel de la ville et de ses journaux que je crois découvrir un naturel qui me serait propre.

Je me sens solidaire de toutes les démarches qui ont pour but la communication objective, ce qui suppose une critique révolutionnaire de l'emploi malhonnête de ces moyens extraordinaires qui sont les nôtres : presse, radio, télévision en noir et en couleur.

A mes amis,

... peuple non admis. On joue ici tous les jours, jusqu'à la fin du monde.

M.BROODTHAERS.

DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

DUSSELDORF, 19 de setembro de 1968.

MUSEU

... Um diretor retângulo. Uma servente redonda...

... Um caixa triangular. Um guardião quadrado...

Brincar com a realidade e sua representação a partir de uma técnica industrial. Que realidade?

Através da aplicação desta teoria escolar ao mundo superficial da cidade e seus jornais, eu acredito descobrir um natural que me seria próprio.

Sou solidário a todas as iniciativas que têm como propósito a comunicação objetiva, o que supõe uma crítica revolucionária ao uso desonesto dos extraordinários meios que temos: imprensa, rádio, televisão em preto e a cores.

A meus amigos,

...pessoas não permitidas. Aqui brincamos todos os dias, até o fim do mundo.

M. BROODTHAERS.

Anvers, 11 octobre 1968.

J'ai trop à vous dire, chers amis, je cours au plus pressé. J'écrivais je crois, dans ma première lettre datée du 7 ou du 8 juin de Bruxelles, que je n'avais pas de revendications matérielles à formuler. J'ai réfléchi. Cela n'est pas complètement faux. J'ai tant besoin d'argent comme le reconnaît le Ministère officiel de la Culture de mon pays (la Belgique) que j'éprouve un sentiment de frustration à ne pas être invité à toutes manifestations et tribunes où je pourrais non seulement me faire connaître, mais encore faire valoir mon point de vue, mais encore gagner (de l'argent) pour me permettre de "survivre" comme le reconnaît ..... Soyons bref. L'ouverture du Département des Aigles s'est produite à la date et à l'heure prévue. Je vous raconterai cette soirée mémorable, très bientôt.

M.B.

Art recommandé : I.I.Grandville, J.A.D.Ingres, R.Magritte, D.Lamelas.

Exposition recommandée : "multiples" Palais des Beaux-Arts.

#### P O L I T I Q U E

Le Département des Aigles recommande vivement l'augmentation des budgets du Ministère de la Culture même s'il faut pour cela diminuer légèrement les budgets de la Défense et de l'Intérieur.

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

Anvers, 11 de outubro de 1968.

Tenho muito a lhes dizer, caros amigos, corro com urgência. Escrevi, creio que em minha primeira carta redigida em Bruxelas em 07 ou 08 de junho, que eu não tinha reivindicações materiais a fazer. Estive pensando. Isto não é completamente falso. Tenho tanta necessidade de dinheiro como o reconhece o Ministério Oficial da Cultura do meu país (a Bélgica), pelo qual tenho um sentimento de frustração de não ser convidado a todas as manifestações e tribunas onde eu poderia não apenas me fazer conhecido, mas também fazer valer meu ponto de vista, e ainda receber (dinheiro) para me permitir "sobreviver", como o reconhece .....

Sejamos breves. A abertura do Departamento das Águias aconteceu na data e hora previstas. Contarei-lhes sobre esta noite memorável muito em breve.

M.B.

Arte recomendada: I.I.Grandville, J.A.D.Ingres, R.Margritte. D. Lamelas  
Exposição recomendada: "múltiplos", Palácio de Belas Artes.

#### P O L Í T I C A

O Departamento das Águias recomenda vivamente o aumento dos recursos do Ministério da Cultura, mesmo que para isso seja necessário diminuir ligeiramente os recursos da Defesa e do Interior.

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:

30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

Departement  
des  
Aigles

Paris, le 29 novembre 1968.

Chers Amis,

Mes caisses sont vides. Nous sommes au bord du gouffre. Preuve: Quand je n'y suis pas, il n'y a personne. Alors? Assumer plus longtemps mes fonctions? Le système des musées serait-il aussi compromis que celui des galeries? Cependant, notez que le Département des Aigles est encore indemne bien que l'on s'efforce à le détruire.

Chers amis, mes caisses sont superbes; ici un peintre célèbre, là un sculpteur connu plus loin une inscription qui fait prévoir l'avenir de l'Art Vive l'histoire d'Ingres! Ce cri résonne au fond de ma conscience. Cri de guerre. Je suis en péril. Je renonce à vous donner des explications qui m'exposent à un péril supplémentaire ....

P o è m e

Je suis la directeur. Je m'en fous. Question ?  
Pourquoi le faites-vous ?

P o l i t i q u e

Le département des aigles du musée d'art moderne, section XIX<sup>e</sup> siècle, a été effectivement inauguré le 27 septembre 1968 en présence de personnalités du monde civil et militaire. Les discours ont eu pour objet le destin de l'Art.(Grandville). Les discours ont eu pour objet le destin de l'Art.(Ingres). Les discours ont eu pour objet le rapport entre la violence institutionnalisée et la violence poétique.

Je ne veux, ni ne peux vous exposer les détails, les soupirs, les étoiles, les calculs de cette discussion inaugurale. Je le regrette.

I n f o r m a t i o n

Grâce au concours d'une firme de transport et de quelques amis, nous avons pu composer ce département qui comprend en ordre principal:

- 1/ des caisses
- 2/ des cartes postales "surévaluées"
- 3/ une projection continue d'images ( à suivre )
- 4/ un personnel dévoué.

Chers amis, je suis désolé du trop long silence dans lequel je vous ai laissés depuis mes lettres datées de .....  
Je dois, pour l'instant, vous quitter.Vite, un mot d'affection,

votre Marcel Broodthaers.

P.S.Mon ordre, ici, dans l'une des villes de Duchamp est peuplé de poires; on en revient à Grandville.

Correspondance: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles,  
30 rue de la Pépinière, Bruxelles 1. Tél.02/12.09.54

MUSEE D'ART MODERNE

SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

Paris, 29 de novembro de 1968.

Caros Amigos,

Minhas caixas registradoras estão vazias. Estamos à beira do abismo. A prova: Quando não estou aqui, não há mais ninguém. E então? Assumir minhas funções por mais tempo? O sistema dos museus será tão comprometido quanto o das galerias? Porém, notem que o Departamento das Águias continua incólume, ainda que se esforcem para destruí-lo.

Caros amigos, minhas caixas são maravilhosas; aqui um pintor célebre, ali um escultor conhecido, lá uma inscrição que faz prever o futuro da arte. Viva a história de Ingres! Este grito ressoa no fundo da minha consciência. Grito de guerra. Estou em perigo. Recuso-me a lhes dar explicações que me exponham a um perigo suplementar...

P o e m a

Eu sou o diretor. Não me importo. Alguma pergunta?  
Por que você faz isso?

P o l i t i c a

O departamento das águias do museu de arte moderna, seção século XIX, foi inaugurado efetivamente no dia 27 de setembro de 1968, com a presença de personalidades do mundo civil e militar. Os discursos tiveram como tema o destino da arte. (Grandville). Os discursos tiveram como tema o destino da arte. (Ingres). Os discursos tiveram como tema a relação entre a violência institucionalizada e a violência poética.

Não quero, e nem posso, lhes contar sobre os detalhes, os suspiros, as estrelas, os cálculos desta discussão inaugural. Sinto muito.

I n f o r m a ç ã o

Graças à ajuda de uma empresa de transportes e de alguns amigos, pudemos compor este departamento que é formado, nesta ordem, por:

- 1/ caixas
- 2/ cartões postais "supervalorizada"
- 3/ uma projeção contínua de imagens (à seguir)
- 4/ uma equipe dedicada

Caros amigos, lamento o longo silêncio que lhes impus desde minhas cartas datadas de .....  
Devo, por hora, lhes deixar. Com pressa, uma palavra de afeto,

seu Marcel Broodthaers

P.S. Minhas compras, aqui em uma das cidades de Duchamp, são cheias de peras; voltamos a Grandville.

Correspondência: Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Rua de la Pépinière, Bruxelas 1. Telefone 02/12.09.54

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:

30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

Departement  
des  
Aigles

Bruxelles, 9 mai 1969

Mon cher Kasper,

Ce qui me reste comme souvenir principal de notre tour d'horizon dans la salle I du musée, c'est notre admiration commune pour le portrait de Mademoiselle Rivière par Ingres. Et vous avez déclaré à Marie-Puck qu'elle était aussi belle que cette peinture. Mais n'étions nous pas alors dans le jardin ? Il y a des lilas maintenant qui passent au-dessus du mur et l'herbe devient moins rare.

Donc vous entrez dans le processus d'une idée. J'en suis fort aise, car ma tâche de conservateur est bien solitaire. Deux pièces nouvelles viennent de s'ajouter à la collection. Tout va bien. J'ai eu avec "l'homme du transport", un fructueux échange de vues. D'autre part, j'attends les architectes.

Nous verrons-nous bientôt ? Amitiés.

*M. Broodthaers*

Musée d'Art Moderne Section XIX<sup>e</sup> siècle  
30, rue de la Pépinière, Bruxelles 1 Tel (02) 12.09.54

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

Bruxelas, 09 de maio de 1969

Meu caro Kasper,

O que me restou como principal lembrança de nosso passeio pela sala 1 do museu, foi nossa admiração comum pelo retrato de Mademoiselle Rivière, de Ingres. E você declarou a Marie-Puck que ela era tão bela quanto esta pintura. Mas, não estaremos agora no jardim? Há lilases neste momento, que passam por cima do muro; e a grama se torna menos rara.

Pois bem, você adentrou o processo de uma ideia. Estou muito contente com isso, pois meu posto de curador do museu é muito solitário. Duas peças novas acabam de se juntar à coleção. Tudo vai bem. Tive, com o "homem do transporte", uma frutífera troca de opiniões. Além disso, espero os arquitetos.

Nos vemos em breve? Com amizade,

M. Broodthaers

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:  
30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

Antwerpen, le 10 mai 1969.

Chers amis,

De Bruxelles à Anvers il y a une cinquantaine de kilomètres. Pas le temps de réfléchir à ce musée. Je pensais avec des parenthèses sans mots à l'intérieur.

J'aime Dusseldorf:

C'est l'une des rares villes où la police est encore aimable et où peut-être (soyons prudents) je me flatte d'avoir quelques relations (toutes proportions gardées).

Les arbres de la Königsallee, l'immeuble de la Phoenix, le pont d'Oberkassel.

L'académie et ses couloirs du XIXe siècle parce que Beuys, Palermo, Ulrich (qui connaît le français comme je connais l'allemand et dont j'ai perdu le nom), Immendorf (qui m'invita dans des circonstances spéciales).

Parce que j'y ai eu l'idée d'une lettre qui tiendrait lieu de laissez-passer culturel, international, carte d'identité, ...

Chers amis, d'Anvers à Bruxelles il y a le même nombre de kilomètres que le 10 mai 1940.

Alors, il est étrange que je puisse à la fois réfléchir à mon musée et aux sentiments qui me lient à Düsseldorf.

M. BROODTHAERS.

Correspondance: Musée d'Art Moderne. Département des Aigles.  
Section XIXe siècle.  
30, rue de la Pépinière. Bruxelles 1.

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

Antuérpia, 10 de maio de 1969

Caros amigos,

De Bruxelas a Anvers há cinquenta quilómetros. Não dá tempo para refletir sobre esse museu. Pensei com parêntesis vazios, sem palavras dentro.

Gosto de Dusseldorf:

É uma das raras cidades onde a polícia ainda é amável e onde talvez (sejamos prudentes) eu me gabe de ter algumas relações (guardadas as proporções).

As árvores da Königsallee, a construção da Phoenix, a ponte de Oberkassel.

A academia e seus corredores que vão do século XIX a Beuys, Palermo, Ulrich (que sabe francês do mesmo modo como sei alemão, cujo nome esqueci), Immendorf (que me convidou em circunstâncias especiais).

Lá eu tive a ideia de uma carta que servisse de passaporte cultural, internacional, de carteira de identidade, ...

Caros amigos, de Anvers a Bruxelas há o mesmo número de quilómetros que tinha em 10 de maio de 1940.

É estranho que eu possa refletir ao mesmo tempo sobre meu museu e sobre os sentimentos que me ligam a Düsseldorf.

M. BROODTHAERS

Correspondência: Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias.  
Seção século XIX  
Rua de la Pépinière 30, Bruxelas 1.

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:

30, RUE DE LA PEPINIÈRE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

Departement  
des  
A i g l e s

Bruxelles, le 21 juillet 69

Mon cher Jacques,

A chacun ses zones absolues selon  
ses contraintes. N'est-ce-pas?  
Par exemple, salutations distinguées et compliments de  
marchands de toutes sortes.  
Ceci de neuf:  
D'abord, une masturbation ~~très~~ parfaite; j'ai mis les draps  
à sécher profitant des heures de fermeture.  
Lais j'y songe tout à coup, comment va la vie à Liège?  
Tant il est vrai, mon cher Jacques que notre pensée procède  
par bonds, une idée après un rêve ... une zone absolue,  
après une fausse ...., une défaite après une victoire ...  
Ensuite, un voyage itinérant de mon musée, spécialement le  
"Département des Aigles", à Waterloo dans le cadre doré du  
bicentenaire de la naissance de Napoléon. Succès de foule,  
mon cher, j'en ai rapporté un petit film à titre de souvenir  
personnel, que j'ai moi-même tourné avec des soldats.  
Rien que sur le plan publicitaire, ce fut une réussite.  
Cependant modeste. Il aurait fallu la lune en couleurs.

Amitiés,

M. B.

Musée d'Art Moderne, Section XIX<sup>e</sup> siècle  
30, rue de la Pépinière, Bruxelles 1

Tel. 12.09.54.

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

Bruxelas, 21 de julho de 1969.

Meu caro Jacques,

Cada um com suas verdades segundo suas limitações. Não é?  
Por exemplo, os melhores cumprimentos e elogios de comerciantes de  
todo tipo.  
As novidades:  
Primeiro, uma masturbação perfeita; coloquei os lençóis para secar  
para compensar as horas de clausura.  
E penso nisso de repente: como vai a vida em Liège?  
É tão verdade, meu caro Jacques, que nosso pensamento procede por  
ligações, uma ideia depois de um sonho... algo verdadeiro depois de  
algo falso... uma derrota depois de uma vitória...  
Em seguida, uma viagem itinerante do meu museu, especificamente o  
Departamento das Águias, até Waterloo, dentro das nobres comemo-  
rações do bicentenário do nascimento de Napoleão. Sucesso de públi-  
co, meu caro; e eu trouxe um pequeno filme a título de lembrança  
pessoal, que eu mesmo rodei junto aos soldados.  
Levando em conta apenas a questão da publicidade, foi um sucesso.  
No entanto, modesto. Faltou a lua a cores.

Com amizade,

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

Museu de Arte Moderna, Seção século XIX  
Rua de la Pépinière 30, Bruxelas 1

Tel. 12.09.54

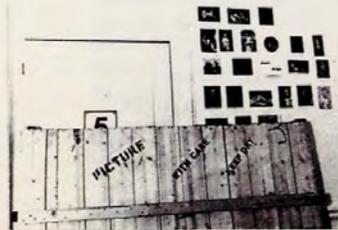
ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:  
30, RUE DE LA PÉPINIÈRE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION XIX ÈME SIECLE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

Bruxelles, le 25 août 1969.

Cher Monsieur,



Le musée d'art moderne, section..... etc....., est  
composé de ces éléments :

1 : Boîtes d'emballage portant les marques de transport d'œuvres d'art ; FRAGILE ..... HANDLED WITH CARE ..... PICTURE.....  
2 : Cartes postales reproduisant des peintures du XIXème siècle, INGRES..... DELACROIX..... DAVID.....  
Vous en devinez un aspect avec la photo ci-jointe, mais cette photo ne me satisfait qu'à moitié car je doute de la valeur de ce document tant que témoignage réel de ce musée qui plus qu'un décor représente pour moi, une situation, un système défini par des objets, des inscriptions, des activités diverses comme celle en ce moment de vous écrire..... Si ce musée est une réflexion spécifique \_ qui s'exprime au travers d'un espace ouvert sur la rue et clos par un jardin \_ sur l'art, que signifie cette lettre au-delà de la communication simple qui nous lie ? Et quel rôle y joue ce caractère d'ancienne machine CONTINENTAL ? .....

Je vous propose comme participation à l'exposition CONCEPT ART II la reproduction précise de cette lettre dans le catalogue et c'est au niveau de la page que je souhaite qu'elle soit présentée. (C'est-à-dire que le catalogue serait ouvert sur une table ou sur le mur .....

Trouverez-vous, alors, réponse à ces questions ? Ou encore un

rapport étrange entre ces termes d'art et de concept ?

Imaginons, en attendant, cher Monsieur (chers amis), le texte réel et la réalité du texte comme un seul monde. Et ces chemins, ces mers, ces nuages comme s'ils étaient ceux d'une liberté et d'une justice.

Votre,

*M. Broodthaers*

Marcel Broodthaers

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

Bruxelas, 25 de agosto de 1969.

MUSEU DE ARTE MODERNA  
SEÇÃO SÉCULO XIX  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

Caro Senhor,



O museu de arte moderna, seção..... etc....., é composto dos seguintes elementos:

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:

30, RUE DE LA PÉPINIÈRE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

MUSEE D'ART MODERNE

SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

1. Caixas de embalagem para transporte de obras de arte, marcadas com avisos; FRÁGIL ... PARA CIMA ... PARA BAIXO... PINTURA
2. Cartões postais com reproduções de pinturas do século XIX, INGRES..... DELACROIX..... DAVID.....

O senhor terá uma ideia vendo a fotografia aqui anexa, porém esta fotografia me satisfaz apenas pela metade, pois duvido do valor deste documento como testemunho real deste museu que, mais que um cenário, representa para mim uma situação, um sistema definido pelos objetos, pelas inscrições, pelas atividades mais diversas, como esta, neste momento em que lhe escrevo..... Se este museu é uma reflexão específica – que se exprime através de um espaço aberto para a rua, com um jardim nos fundos – sobre a arte, o que significa esta carta além de uma comunicação simples, que nos liga? Que papel representa aqui este personagem de um antigo mecanismo CONTINENTAL?.....?

Proponho ao Senhor, como participação na exposição CONCEPT ART, a reprodução precisa desta carta no catálogo, e é no nível da página que desejo que ela seja apresentada. (Isto é, que o catálogo seja aberto sobre uma mesa ou sobre a parede.....)

Encontraremos, então, respostas para estas questões? Ou ainda uma estranha relação entre estes termos, arte e conceito?

Imaginemos enquanto isso, caro Senhor (caros amigos), o texto real e a realidade do texto como um só mundo. E seus caminhos, seus mares, suas nuvens, como se fossem de liberdade e de justiça.

Seu,

Marcel Broodthaers

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:

30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 64

Carta escrita como contribuição à exposição coletiva *Konzeption/Conception*, em Leverkusen, outubro de 1969. Carta publicada no catálogo da exposição.

DEPARTEMENT DES AIGLES

-----

Bruxelles-Anvers, le 27 sept.1969

Chers amis,

Date historique, sans doute. Mais il en  
est d'autres..... L'histoire ?

Oui. Non. Je crois que oui.

Chers amis, une chose à vous dire :

Sauvez les meubles !

Marcel Broodthaers.

Musée d'Art Moderne.

DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

.....

Bruxelas – Antuérpia, 27 de setembro de 1969

Caros Amigos,

Data histórica, sem dúvida. Mas há  
outras..... A história?

Sim. Não. Eu acho que sim.

Caros amigos, uma coisa a vos dizer:

Salvem a mobília!

Marcel Broodthaers,

Museu de Arte Moderna.

MUSEUM VOOR MODERNE KUNSTEN

Département des Aigles

Antwerpen, 29. September 1969

Mon cher Immendorf

Je te prête pendant 3 jours, une pièce du Musée d'Art Moderne  
de la Section XVII siècle, Département des Aigles.

Son titre "Manipuler avec Précaution".

Je te prie de la renvoyer, après usage, à l'adresse de  
A 37 90 89, 46 Beeldhouwerstaat, Antwerpen, où je suis installé  
avec la Section XVII siècle, pour quelque jour, seulement.

Amitié, débrouilles-toi

M. Broodthaers

P.S. N'oublies pas de renvoyer cette caisse, car elle  
appartient (en réalité) au Musée des Beaux-Arts d'Anvers.

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

Antuérpia, 29 de setembro de 1969.

Meu caro Immendorf,

Eu lhe empresto, por 3 dias, uma peça do Museu de Arte Moderna, da  
Seção século XVII, Departamento das Águias.

Seu título: "Manipular com Cuidado".

Eu lhe peço que a devolva, depois de usá-la, ao endereço A 37 90  
89, Beeldhouwerstaat 46, Antuérpia, onde estou instalado com a  
Seção século XVII, somente por alguns dias.

Com amizade, (se vire)  
M. Broodthaers

P.S. Não se esqueça de devolver esta caixa, pois ela pertence (na  
verdade) ao Museu de Belas Artes de Anvers.

TRADUTORES  
ANÔNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:

30, RUE DE LA PÉPINIÈRE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

BRUXELLES, LE 31 octobre 1969.

*Mon Cher Lamelas,*

- 1. Conceptual artists are more rationalists rather than mystics... etc..... ..*
- 2. Comme je tiens à défendre un sens de la réalité plutôt que la théorie et le rêve...*
- 3. Musée d'Art Moderne. Section Littéraire. Département des Aigles.*
- 4. Dans l'une de mes dernières lettres datée du 25 août 69, placée encore sous le signe du XIX<sup>ème</sup> siècle et adressée aux organisateurs d'une exposition en cours à Leverkusen, au lieu de... ces chemins, ces mers, ces nuages comme ceux d'une liberté et d'une justice. Il faut lire ceci: ... ces chemins, ces mers, ces nuages comme ceux d'une répression et d'une absence.*  
  
*Parce que la réalité du texte et le texte réel sont bien loin de former un seul monde.*
- 5. Qu'est-ce qu'un artiste étranger?*

*Marcel Broodthaers.*

BRUXELAS, 31 DE OUTUBRO DE 1969

Meu Caro Lamelas,

1. Artistas conceituais são mais racionalistas que místicos... etc..... ..
2. Como minha intenção é a defesa de uma noção de realidade mais que a teoria e o sonho...
3. Museu de Arte Moderna. Seção Literária. Departamento das Águias.
4. Em uma de minhas últimas cartas datada de 25 de agosto de 1969, ainda sobre o signo do século XIX e endereçado aos organizadores de uma exposição em Leverkusen, ao invés de... esses caminhos, estes mares, essas nuvens como aquelas de uma certa liberdade e justiça. Devia ser lido assim: ...esses caminhos, esses mares, essas nuvens como de uma repressão e ausência.  
Porque a realidade do texto e o texto real estão muito longe de formar um único mundo.
5. O que é um artista estrangeiro?

Marcel Broodthaers

(12)

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE 28 nov 69.

# AVIS

DECLARATION OF AUTHENTICITY No. 071

This is to certify that *Marcel Broodthaers* has been signed by my hand and therefore is to be considered as an authentic work of art for all intents and purposes as of the date below.

Signature  
*Piero Manzoni*  
Bruxelles the 23 of 2 / 62

*Avec mes salutations, naturellement.*

*Le Conservateur,*

*M. Broodthaers*

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE :  
30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

0932-2  
TELEPHONE (02) 12 09 54

MUSEE D'ART MODERNE  
SECTION LITTERAIRE  
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE 8-2-70

# NOTA

Declaração de autenticidade n° 071.

Certifica-se aqui que *Marcel Broodthaers* foi assinado por minha mão e, portanto, passa a ser considerado uma autêntica obra de arte, para todos os efeitos, a partir da data abaixo.

*Piero Manzoni*  
Assinatura

Bruxelas, 23 de fevereiro de 1962.

Aponto também Benjamin Katz como culpado.  
Com meus cumprimentos, naturalmente,

O Curador

*Marcel Broodthaers*

TRADUTORES ANÓNIMOS S. A.  
TRADUÇÃO JURAMENTADA

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE:  
30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

Antwerpen, 2 décembre '69

Chers amis,

Sur aluminium anodisé, des sillons gravés exactement dans le même ordre et la même dimension que la typographie du texte du poème: Un coup de Dés de Mallarmé. Enfin sur papier mécanographique transparent. Système de supports correspondant au papier Monval et au vélin d'Arches de l'édition originale. (1914) Le travail de copie a été exécuté sur l'exemplaire n°35 appartenant à Monsieur Duboscq.

Pourquoi?

Sans doute, Magritte rencontré, il y a longtemps, m'invite à méditer ce poème. Donc, j'oubliai, je méditai, ...aujourd'hui, je fais cette Image. Je dis Adieu. Longue période vécue. Adieu à tous, hommes de lettres décédés. Artistes morts.

Nouveau! Nouveau? Peut-être. Excepté. Une constellation.

Un coup de Dés. . .

Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J. M. Vlaeminck. . . Aussi Lacan. "Ecrits". . . dans une somme mallarméenne. Le dernier alinéa, page 892:

"Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu'aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard, - pour la raison, ajouterons-nous, qu'aucun hasard n'existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu'on le conjugue, d'automatisme ou de rencontre. "

Qui de droit: Lettres volées à l'alphabet.

Ceci à l'occasion d'une exposition (A voir aussi le poème de Mallarmé écrit sur des chemises de la police de Dallas. ) de ces plaques, de ces livres et d'une lecture sur le sujet par Pierre Verstraeten.

Marcel Broodthaers

Exposition - W. W. S. Lecture: A 37 90 89

Antuérpia, 2 de dezembro de 1969

Caros Amigos,

Sobre alumínio anodizado, ranhuras gravadas exatamente na mesma ordem e dimensão da tipografia do texto do poema: "Um coup de dés" de Mallarmé. Em papel mecanográfico transparente. Suporte correspondente a papel Monval e vellum Arches da edição original. (1914) O trabalho de cópia foi executado sobre o exemplar n° 35 pertencente ao Senhor Duboscq.

Por quê?

Sem dúvida, Magritte que conheci, há muito tempo, me convida a meditar neste poema. Portanto eu esqueci, eu meditei, ... hoje, eu faço esta Imagem. Eu digo Adeus. Longo período vivido. Adeus a todos, últimos homens das letras. Artistas mortos. Novo! Novo? Talvez. Exceto. Uma constelação.

Um lance de Dados.

Atualmente muitas referências. W. Swennen, J. M. Vlaeminck...

Lacan também. "Ecrits"... sobre um resumo mallarmeano. O último parágrafo, página 892: "A única confirmação absoluta foi feita por quem de direito: isto é, nenhum lance de dados na significância abolirá jamais o acaso, - pela razão, deixe-nos adicionar, que nenhuma oportunidade existe exceto em uma determinação de linguagem e isto em qualquer aspecto que é conjugado, de automatismo ou de encontro.

Sim de direito: Letras roubadas do alfabeto.

Isto à ocasião de uma exposição (ver também o poema de Mallarmé escrito nas camisas da polícia de Dallas.) todas estas placas, esses livros e um ensaio sobre o assunto de Pierre Verstraeten.

Marcel Broodthaers

Exposição - W. W. S. Leitura: A 37 90 89

BRUXELLES, LE 1<sup>er</sup> janvier 70

Mon cher Claura,

Je n'y suis pas, mais j'y suis  
quand même .....

Bonne année!

.....  
Comment contrôler la culture et  
le métro? Les journaux et la vie  
et les philosophes (Barthes, Verstraeten,  
Lebus et enfin Descartes) j'oublie  
Mallarmé (un poète). Et Sollers (=  
?) - - - - - Mon cher Claura, mes  
ambitions (reelles) sont locales -  
Mon cher Michel, on est finalement l'homme

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE :

30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

de faire de soi-même. On s'aime. M.B.

BRUXELAS, 1 DE JANEIRO DE 1970

Meu Caro Claura,

Eu não estou, mas também  
estou .....

.....  
Feliz Ano Novo!  
.....

Como controlar a cultura e o metrô? Jornais e vida... e filósofos  
(Barthes, Verstraeten, Leibniz e até Descartes). Estou esquecendo  
Mallarmé (poeta) E Sollers (?) ... Meu caro Claura, minhas (reais)  
ambições são locais.

Meu caro Michel. (Não)Somos nossos próprios espantalhos. Amamos  
a nós mesmos.  
M.B.

ANTIGO E NOVO ENDEREÇO  
30, RUA DE LA PEPINIERE, BRUXELAS 1 (BÉLGICA)  
12 09 54

TELEFONE (02)

MUSEE D'ART MODERNE

SECTION LITTERAIRE

DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE :

30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54



Musée d'Art Moderne  
D<sup>e</sup> des Aigles

2-4-70

Cher Michel Foucault,

Ceci n'est pas une pipe

M.B.

Section littéraire

Musée S'Art Moderne

Département des Aigles

Section littéraire

10-4-70

Cher Michel Foucault,

Ceci continue  
de ne pas être une pipe

M.B.

Musée d'Art Moderne

Département des Aigles

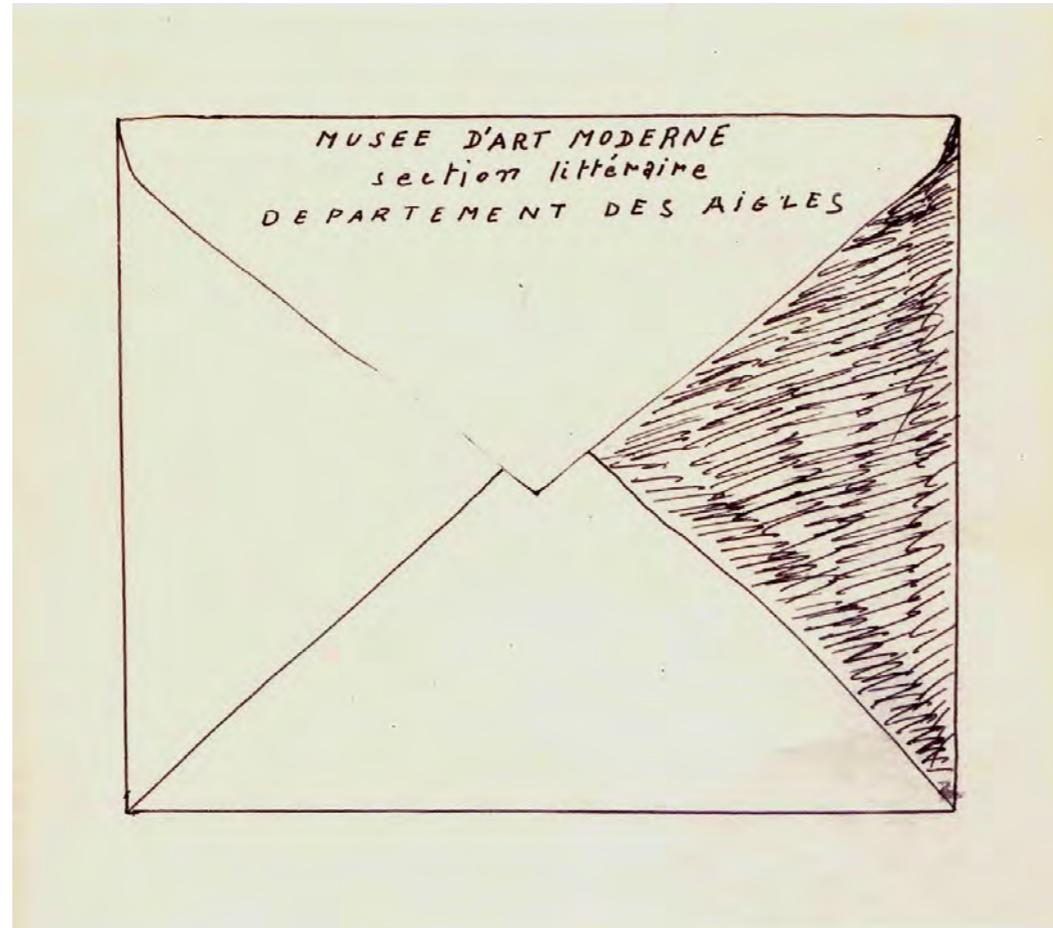
Section littéraire

12-4-70

Cher Michel Foucault,

This is not a pipe

M.B.

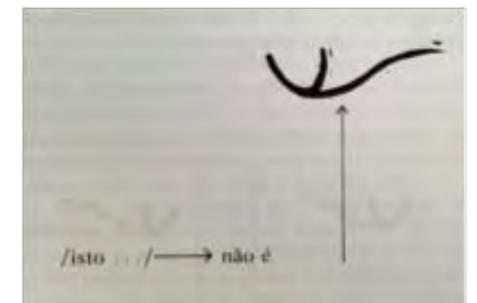
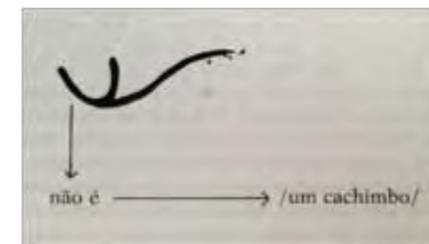


### Isto é um cachimbo

*Não está entre minhas intenções explicar o texto de Michel Foucault; trata-se para mim, como editor moral, menos de tratar sobre a opinião de Foucault sobre Magritte, mas a forma do texto (o estilo?). As conclusões são também conclusões desta forma. O que é esta forma que eu creio evidente? O texto "Isto não é um cachimbo" é o equivalente da pintura<sup>1</sup>, ele pode substituir a visão dela. Quer dizer que a presença das reproduções da pintura neste livro não constitui uma contradição ao nível da controvérsia mas sim em termos da estrutura deste livro.*

1. Os diagramas de Foucault estão ligados à linguagem tipográfica. Assim, o forninho do cachimbo desenha um "u", servindo em certos casos de primeira letra do artigo "um" (um cachimbo). Como um problema de tradução intransponível, os diagramas originais são reproduzidos nas traduções para o alemão e o inglês.

Os diagramas de Michel Foucault



Introdução inacabada de Marcel Broodthaers (1971) ao livro *Isto não é um cachimbo*

Dear K.,

I refuse absolutely to let my name or the name of Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, appear in any way (even a separated way) connected with the publication of M. Foucault's text "This is not a pipe".  
The reasons are:

- 1) Lay-out sadly.
- 2) useless texts and reflexions by Blavier
- 3) my own interventions has become ridiculous.

Since 70, year of this initial project, the evolution of the situation in art has been such that this project is now useless.

I do regret not to have said it earlier, but at least I had to relax and recover a clear view of the real situation.

Yours sincerely,

M. Broodthaers

P.S. 1. I shall keep in touch with M. Foucault and the "Cahiers du Chemin", and let them know about this change?

2. Please send me back my documents  
12 Burgplatz - 4 Dusseldorf.

Paris, 18 de julho de 1972

Caro K.,

Recuso absolutamente que meu nome ou o do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, apareçam, sob qualquer aspecto (mesmo separados), ligados à publicação do texto de M. Foucault "Isto não é um cachimbo".

As razões são:

- 1) Lay-out triste
- 2) Inúteis os textos e reflexões de Blavier
- 3) Minhas próprias intervenções se tornaram ridículas.

Depois de 70, ano do início do projeto, a evolução da situação artística foi tal que este projeto se tornou inútil.

Sinto muito não ter lhe dito isto antes, mas eu precisei relaxar e recobrar uma visão mais clara da situação real.

Sinceramente,

M. Broodthaers

P.S. 1. Continuo em contato com M. Foucault e o "Cahier Du Chemin" e faço saber das mudanças?

2. Por favor, devolva meus documentos, 12 Burgplatz - 4 Dusseldorf.

## Seção Literária

### **Do texto de M. Foucault ou da transformação da escritura em objeto.**

*No limite do sentido este texto de M. F. surge como um objeto material, daquilo que falamos, que é um quadro: Isto não é um cachimbo –*

*O olho substitui o dedo. Existe uma distância que Foucault se guarda de atravessar. Ele não disse – Isto não é um texto – mas o sugere?*

*A conclusão de seu trabalho... “a pintura com Magritte deixou de afirmar”... , significa que o texto deixou de se afirmar como texto?*

*De toda forma, tomamos a liberdade de identificar o texto com o célebre quadro de Magritte, com a intenção de inseri-lo na coleção do “Museu de Arte Moderna” (ver nota).*

*De início este livro estava planejado para 1970. Isto quer dizer em um momento onde as relações do significante e do significado não estavam somente na moda mas também podiam ainda reservar surpresas – No contexto artístico de hoje, se este método lingüístico ainda tiver validade, seu uso se tornou corrente.*

*Mas mesmo 3 anos depois, isto não é um cachimbo.*

*Colônia, 10 de junho de 1973*

*Marcel Broodthaers*

### Nota

*O Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, é um museu de ficção.*

*Ele existiu sob diferentes formas.*

*Fundado em 1968 em Bruxelas, ele se instalou sucessivamente na Antuérpia em 1969 – em Dusseldorf em 1970 e 1972 – E fechou na Documenta de Kassel em 1972.*

*A história completa dos avatares deste museu não está escrita.*



MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
DOCUMENTAL



MARCEL BROODTHAERS



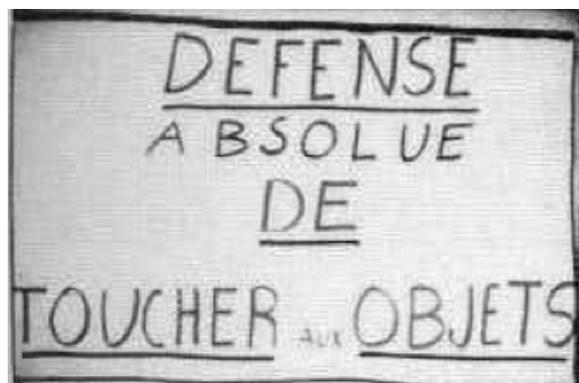
Marcel Broodthaers e Herman Daled em Le Coq. Seção Documental do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, 1969. Fotografia Maria Gilissen.



Agosto de 1969, Praia de Le Coq, litoral belga.  
Marcel Broodthaers e Herman Daled desenham e esculpem nas areias secas da maré baixa do balneário de Le Coq a planta do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. Em alguns pontos desta instalação são fincadas placas de aviso em francês e em língua flamenga: MUSEU DE ARTE MODERNA; ABSOLUTAMENTE PROIBIDO TOCAR NOS OBJETOS e PROIBIDA A CIRCULAÇÃO NOS TRABALHOS. Broodthaers e Daled vestem roupas brancas e um boné branco de aba verde com a inscrição: MUSEU. A maré sobe, concluindo a performance. A ação é fotografada por Maria Gilissen.







Herman Daled é médico do campo da radiologia e em 1966 ele e Nicole Daled-Verstraeten, advogada e sua esposa à época, adquiriram o trabalho *Robe de Maria* (1966), de Marcel Broodthaers, começando assim uma paixão pela arte conceitual e constituindo uma das mais importantes coleções do período entre 1966 e 1978, ano em que adquirem a última obra de sua coleção conjunta – 70 papéis de Niele Torroni – encerrando “uma fase de suas vidas”.<sup>1</sup>

“Profundamente impressionados com a personalidade de Marcel Broodthaers”, criaram com ele uma relação de amizade através da qual foram introduzidos ao círculo interno de artistas conceituais, estendendo suas aquisições aos trabalhos de Daniel Buren, James Lee Byars, Niele Toroni, Dan Graham, Vito Acconci e Lawrence Weiner, entre outros.<sup>2</sup>

“Os Daled” eram tão ligados às situações que antecedem a obra, sua criação, quanto à exposição e à obra em si. Financiaram projetos e publicações participando ativamente de eventos artísticos e viam sua coleção como “consequência inelutável do desejo de participação ativa na vida artística”. Recebiam em casa os artistas por quem eram considerados colecionadores especiais: “Nos Daled, você começa a beber, comer, fumar, e, no final, eles ainda compram!”, diziam os artistas.<sup>3</sup> O casal construiu sua coleção de arte baseando-se em quatro princípios, a saber: aquisição de obras apenas de artistas vivos; nunca recorrer ao mercado secundário; nunca vender uma obra e comprar obras de artistas enquanto eles ainda são pouco conhecidos.<sup>4</sup>

Segue uma entrevista de 2001 com Herman Daled em que alguns pontos, como desmaterialização da obra de arte, colecionismo e o papel do colecionador são tocados. Mas, acima de tudo, uma entrevista em que conhecemos melhor aquele que é o maior colecionador de Marcel Broodthaers (são cerca de 80 obras do artista adquiridas) e participante, pá em punho, da ação na praia de Le Coq.



Nestas duas outras imagens Marcel Broodthaers veste um terno preto e junto com Herman Daled constroem um “castelo”. Aparentemente estas imagens são de uma outra situação, no entanto correlata.

## QUATRO PERGUNTAS PARA HERMAN DALED.

Para a série dedicada a colecionadores, sob o título “O que fazer com a arte?”, tivemos a honra de fazer algumas perguntas a Herman Daled, colecionador de arte contemporânea que vive em Bruxelas. Esta entrevista, que é provavelmente a última da nossa série, foi realizada por fax e e-mail, entre 10 e 20 de Outubro de 2001. Jornal Jan Mot Gallery.

**1. Uma característica do colecionador é o seu desejo de possuir. No contexto da arte conceitual, a ideia de possuir vai se transformar. Pode-se dizer que a compra de uma obra de arte está mais relacionada à assinatura de um contrato entre o artista e o colecionador do que à troca de dinheiro por um objeto, já que, em alguns casos, é impossível falar de objeto? Como você descreveria a natureza desse contrato?**

Você diz que “uma característica do colecionador é o seu desejo de possuir.” O desejo de possuir objetos animados ou inanimados é um vício que contamina a humanidade (e não apenas colecionadores) em diferentes graus e eminentemente sobre as mais diversas áreas (uma mulher, um homem, um animal de estimação, dinheiro, bens móveis e imóveis e, porque não, arte). Alguns bens ditos intelectuais tentam escapar a esse desejo de possuir, por exemplo a literatura, a música e imagens móveis, mas o demônio do desejo de posse sempre aparece e é eficazmente incentivado pelo mundo do comércio, que irá transmutar, por exemplo, o leitor em bibliófilo... (a fim de criar valor adicional). A obra de arte se distingue de outros valores intelectuais por ser dependente de um suporte que a transforme em objeto singular. Este suporte material estimula e condiciona o desejo de posse e determina seu valor comercial. A arte conceitual tentou ignorar os aspectos físicos da produção artística, mas foi confrontada com o problema, inicialmente não resolvido, de transações que resultaram na elaboração de contratos e certificados. É necessário admitir que as obras produzidas por artistas conceituais não satisfazem plenamente aqueles que são movidos por um desejo ardente de possuir. Ela suscita, mais que tudo, um interesse de apoio que se traduz numa operação financeira envolvendo a aquisição e chegando a um final harmonioso para a relação entre o artista e o comprador.

Encontramos aquilo que se descobre e descobrimos aquilo que encontramos.

Tal situação poderia ser repetir com a fotografia ou o vídeo, onde o papel habitualmente predominante do objeto é relegado a um mínimo, senão a nada. Parece que o mercado de arte aprendeu com a aventura/desventura da arte conceitual e assumiu a liderança na implementação de uma série de medidas e ações

que singularizam essas produções, a fim de satisfazer o desejo de posse daqueles que estão dispostos e são capazes de pagar o preço (conhecido). Eu acredito estar entre aqueles que se tornaram colecionadores sem nunca ter aspirado sê-lo. Um livreiro pergunta ao comprador de um livro se ele tem como objetivo montar uma biblioteca?

**2. Retrospectivamente, você encontrou quatro princípios que prevaleceram na constituição de sua coleção. A saber: obras apenas de artistas vivos, mercado secundário nunca, nunca vender uma obra, comprar obras de artistas enquanto eles ainda são desconhecidos ou pouco conhecidos (emergentes). De onde podemos deduzir que, através de sua coleção, você apóia principalmente a parte “criativa” que precede a fase “produtiva” da arte. Você declarou também que com a venda de uma ou duas obras que estão armazenadas, você poderia ajudar um grande número de jovens artistas. O que impede que você se separe de uma obra de sua coleção?**

É verdade que tive a idéia de vender pelo menos um trabalho com algum valor de mercado e reinvestir este montante na aquisição de obras contemporâneas. A idéia desta transmutação me atraiu porque permite realizar, através de uma transação financeira, uma espécie de operação alquímica que regenere uma obra conhecida do passado em propostas artísticas atuais, que, por sua vez, têm que resistir ao teste do tempo fazendo com que o colecionador não fique restrito ao papel de conservador, mas permitindo que ele seja um operador. Se isso não aconteceu ainda é que eu não senti necessidade de responder a estas solicitações em minhas andanças pelo mundo da arte atual. Toda constrição - se financeira - é salutar e leva a fazer escolhas mais pensadas.

**3. Mais de uma vez ouvi colecionadores dizer que são os únicos no mundo da arte a não depender financeiramente dele. Que são os únicos verdadeiramente livres em suas ações e que, como você também afirma, não têm que prestar contas a ninguém. No entanto, o colecionador não pode sempre comprar o que quiser, não só por razões financeiras, mas também considerando o papel das galerias no mercado de arte. Elas podem decidir a que colecionador será vendida uma obra. Neste caso, o prestígio e o poder do colecionador também desempenham um papel. O que você acha do papel que as galerias têm desenvolvido nas últimas décadas?**

Eu nunca estive - e quero dizer nunca - na situação onde uma recusa me foi colocada da parte de um artista ou galerista quando me propus a adquirir uma

obra. Na embriaguez comercial que conheceram os galeristas dos anos 80 (onde eles perderam um pouco o pé) eles não empregavam mais a vil palavra *vender*, mas declaravam (sem humor nem noção de ridículo) “que eles aceitavam de boa vontade ceder/ confiar” a obra desejada. Pode ser que tenhamos voltado a esta situação sob efeito da metralhadora midiática tous azimuts que fez certos colecionadores se curvarem sob o peso do efeito da moda habilmente inventada e destilada pelo mercado que se adaptou à nossa sociedade de (muito) consumo. Em consequência, mais se vendeu e mais se demandou (regra fundamental do mecanismo onipresente em voga) e mais isso se torna caro (ver certas tiragens fotográficas de 15 exemplares ou mais, cujo preço de venda aumenta de maneira progressiva no decorrer das vendas). Eu imagino que é a este nível que o galerista pode selecionar seus candidatos a compradores.

O mundo dos galeristas se encontra em mudança na qual eu creio que persistirão apenas as mega galerias (que rivalizam até mesmo com os gigantes do mercado secundário) e as pequenas estruturas capazes de acolher as produções de artistas mais contemporâneos que, entretanto, se voltarão progressivamente a tornar conhecidos seus trabalhos em suportes que lhes parecem mais adequados, que são as lojas ditas alternativas, que pululam cada vez mais e amalgamam todos os fenômenos da sociedade pelos quais elas têm interesse (pessoas, política, design, sexo, música, etc).

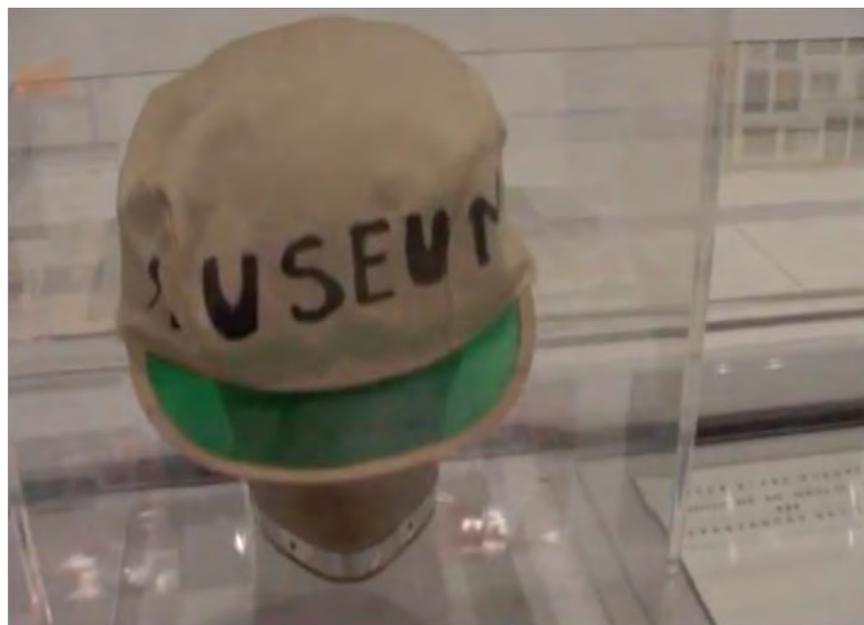
**4. Mesmo que, como você diz, a sua coleção seja a consequência inelutável de seu desejo de participação ativa na vida artística, deve ter havido um momento no qual a coleção tornou-se uma entidade, uma substância com uma significação em si. O que queria te perguntar é: houve um momento, neste período no qual você tomou consciência da coleção como algo que existe independente de você, no qual você quis, através de aquisições muito precisas, tornar o conjunto mais coerente, mais claro? Você considera, em outros termos, a coleção como uma obra, como um “work in progress”?**

A esta questão gostaria de opor o que me agrada intitular “o complexo do colecionador de selos”, que deve começar sua atividade pela aquisição de um álbum, objeto maléfico cuja criação foi operada por aqueles que detêm o poder filatélico e que por intermédio de suas páginas pré-impressas lhe fará viver de maneira permanente os tormentos e as agruras da frustração engendrada pela pequena vaga ainda/sempre vazia, privando-o de ter a série completa... (e por vezes, também experimentar o supremo gozo de ter, enfim, conseguido seu objetivo porque tal é a finalidade do colecionador... de selos).

As coleções públicas devem, tendo em vista sua missão patrimonial e didática, ter a preocupação da completude. Certos colecionadores privados ambicionam fazer o mesmo. Este não é nem nunca foi o meu caso. Eu consideraria antes o conjunto de obras que se acumularam no decorrer dos anos, como uma amostragem concebida a partir de encontros casuais, sob o traçado de percursos que a cena artística riscou. Resulta daí uma heterogeneidade (para ser chic podemos dizer ecletismo) que me é indiferente no interior de uma homogeneidade que resulta do fato de que as deambulações evoluíram sempre sobre uma mesma parcela do vasto mundo da arte. Encontramos aquilo que se descobre e descobrimos aquilo que encontramos. Não confundir com a ação de procurar, que pressupõe a busca de um objetivo e a produção de um esforço. Nesta ótica particular, pode-se estimar que a coleção permanece evolutiva, mas na sua linearidade cronológica, no sentido de que aquilo que aí se acrescenta obedece à criação atual e não volta jamais no tempo.

### Jornal da galeria Jan Mot, Bruxelas 2001.

Jan Mot, “*Quatre questions à Herman Daled*” Jonal da Galeria Jan Mot, Novembro-Dezembro 2001, p. 5-6. Disponível em: <<http://www.kunstonline.info/levelone/php/general/bibliotext.php?biblioid=8414&functionid=2&section=perso ns>> Acesso em: 11 jun 2013



**Benjamin Buchloh, El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. Em: Formalismo e Historicidad, modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid: Akal, 2004. p. 199**

Broodthaers mostra como o triunfo ilustrado da arte conceitual - sua transformação do público e da distribuição, sua abolição do status objetual da obra de arte e da forma mercadoria - só podia ser um breve triunfo que de maneira quase imediata se veria obrigado a dar passagem à fantasmagórica reaparição dos paradigmas pictóricos e escultóricos do passado que haviam sido (talvez prematuramente?) descartados. Desta forma, o regime especular que a arte contemporânea assegurava haver desbaratado logo se restauraria com vigor renovado. E, como não, isto foi exatamente o que se passou.

Imagens da exposição *Less is More* [Menos é mais], da Coleção Herman e Nicole Daled na Haus der Kunst, em Munique, em 2010. No still podemos ver um boné em um suporte de madeira dentro de uma caixa-vitrine. Trata-se de um dos bonés utilizados na ação da Seção Documental. Provavelmente o de Herman Daled. No vídeo podemos ver uma vitrine com documentos, entre os quais fotos da Seção Documental. Perto destas fotos uma caixa de acrílico com o chapéu usado por Herman Daled. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ion6HcHxMcA>> Acesso em: 21 jun 2013.

<sup>1</sup> Esta coleção foi vendida ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 2011, para espanto e prejuízo dos museus europeus. *Herman Daled: pourquoi j'ai vendu au MoMA*. Bruxelas: La libre. Junho de 2011. Disponível em: <<http://www.lalibre.be/culture/arts/herman-daled-pourquoi-j-ai-vendu-au-moma-51b8d4dfe4b0de6db9c1bdb8>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

<sup>2</sup> Christiana Dobrzynski Grippe, *The Herman and Nicole Daled Papers in The Museum of Modern Art Archives*. Disponível em: <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Daledb.html> Acesso em: 14 fev 2014.

<sup>3</sup> *Herman Daled: pourquoi j'ai vendu au MoMA*. Bruxelas. Ibid.

<sup>4</sup> Mercado secundário de arte é aquele em que obras de proprietários particulares ou empresas adquiridas em um tempo passado são novamente comercializadas, enquanto mercado primário é aquele em que os produtores vendem seus produtos com auxílio de intermediários ou não, isto é, um artista plástico vende por meio de uma galeria ou diretamente em seu ateliê, uma obra de arte a um comprador que pode tanto ser pessoa física ou jurídica. Em: Isaura Botelho, *As Especificações do Mercado de Artes Visuais no Brasil: Entrevista com George Kornis*. Revista Observatório Itaú Cultural: OIC. N. 13. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
SÉCULO XVII



MARCEL BROODTHAERS

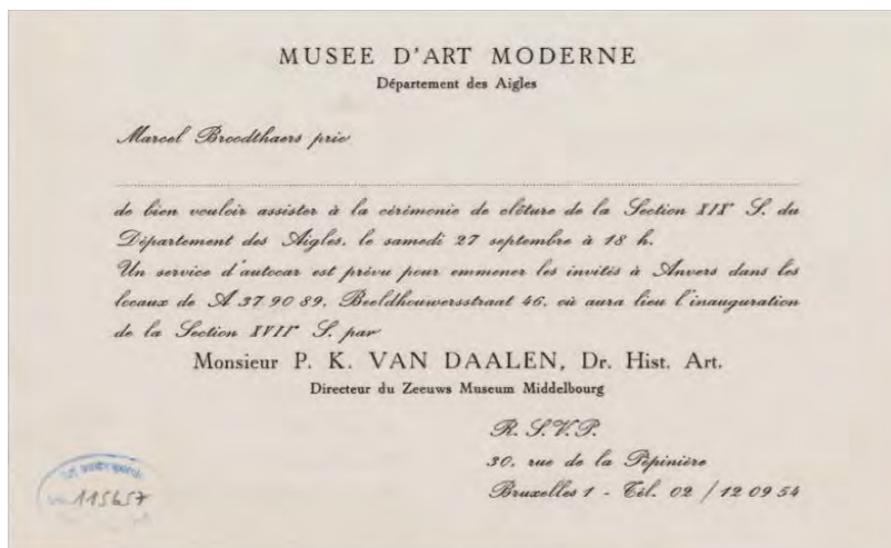


Jef Cornelis, 1969.

Seção Século XVII, vista interna para o jardim. Antuérpia, 1969.



Jef Cornelis, 1969.



Convite Seção Século XVII, 1969.



MUSEU DE ARTE MODERNA  
Departamento das Águias

Marcel Broodthaers convida

.....

para a cerimônia de encerramento da Seção do Século XIX do Departamento das Águias, no sábado dia 27 de Setembro às 18 horas.  
Um serviço de transporte está reservado para conduzir os convidados até o espaço A379089. Rua Beeldhouwers 46 Antuérpia onde terá lugar a inauguração da Seção Século XVII por

P. K. VAN DAALEN, Dr. Hist. da Arte  
Diretor do Museu Zeeuws de Middelburg.

R.S.V.P.  
Rua de La Pepinière 30,  
Bruxelas 1. Tel. 02/120954.

Depois de exato um ano de existência, a Seção Século XIX do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias foi dada por encerrada com nova cerimônia e formalidades: convite impresso, confirmação de presença, discurso e convidados ilustres. Mas não se tratava apenas de um fim, senão também de um começo. Depois do encerramento, os convidados foram transportados até outra cidade belga, Antuérpia, distante cerca de 50 quilômetros de Bruxelas. Uma pequena viagem de 40 minutos da casa de Broodthaers na rua de la Pèpiniere 30 para a "anti-galeria" A379089 na rua Beeldhouwers 46, na Antuérpia, onde foi inaugurada a Seção Século XVII do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, o museu fictício de Broodthaers.

Para esta ocasião o orador convidado foi o diretor do *Zeeuws Museum* de Middleburg na Holanda, Piet Van Daalen. Parte deste discurso, proferido em língua flamenga, bem como outras ações desta programação foram registradas em um filme de menos de 5 minutos de duração realizado por Jeff Cornelis. As cenas iniciais deste documentário em preto e branco, com narração em holandês, indicam os dois espaços: primeiro o da Antuérpia, a A379089 já preparada para receber os convidados, como indicam as inscrições nos vidros das janelas e no muro do quintal, as tantas caixas de madeira e os cartões postais na parede; e o espaço em Bruxelas, onde, entre outras tantas caixas, Van Daalen tira uma soneca. É um moço de cabelo curto e capa comprida da janela podemos avistar não o caminhão da Menkes Continental, empresa especializada em transporte de obras de arte, mas um ônibus de passageiros. Neste filme podemos ver em close a disposição dos cartões postais: pedaços visíveis de fita adesiva transparente, às vezes quatro às vezes dois, seguram os postais na parede já marcada pelas mudanças de posição de alguns deles. Vemos uma instalação instável e já bem torta dos cartões, fechando em *Monsieur Bertin* de Ingres e uma cena de Napoleão em batalha.

Seguindo o filme, vemos Broodthaers apresentando, em francês, Van Daalen, que começa a pronunciar seu discurso. A sala está lotada de convidados e um enorme microfone fazendo a captação do som acentua o clima solene do evento. Copos, alguns convidados estão bebendo e Broodthaers fuma nervosamente ao lado do palestrante que parece estar sobre uma caixa, numa altura elevada. Ele segura algumas folhas e lê. Já é noite e passamos a ver o carregamento do caminhão que recebe as caixas com a ajuda de todos; é possível reconhecer Johannes Cladders e Van Dalen. Atrás do caminhão, o ônibus. A filmagem volta para o apartamento e temos Broodthaers segurando uma pequena lata de tinta e com um pincel apagando laboriosamente a inscrição DEPARTMENT DES AIGLES [Departamento das Águias] do muro do quintal. Lá dentro uma moça colando uma placa A VENDRE [vende-se] na janela.

Agora as imagens são captadas desde dentro do ônibus já em movimento na estrada que liga Bruxelas à Antuérpia. Broodthaers, Isi Frizman, Johannes Cladders estão sentados na frente do ônibus lotado. Corte. Estamos já na A379089 e Van Daalen profere novo discurso enquanto as imagens passeiam sobre o espaço: podemos ver nova instalação de postais, agora com reproduções de obras de Peter Paulus Rubens e Rembrandt. As fitas adesivas já não são aparentes. Uma grande escada de madeira. Fim do filme.<sup>1</sup>

No quintal do novo espaço, a A379089, a inscrição DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS foi pintada também em preto sobre branco, mas em letras sensivelmente maiores que as de Bruxelas; os cartões postais formam uma única linha horizontal à exceção de um deles, colocado no alto da parede junto à uma escada. Há também as inscrições MUSEUM MUSEUM na janela da rua e SEÇÃO SÉCULO XVII nos vidros das portas que abrem para o jardim interno. A palavra *Museum* pode ser lida corretamente por quem está dentro, ficando invertida para quem está fora do espaço. Esta Seção ficou aberta por uma semana, entre 27 de setembro e 4 de outubro de 1969, como parte da programação do espaço que, por sua trajetória, merece atenção.

A379089 ou simplesmente "A" foi um dos espaços nascidos dos ímpetus da vanguarda belga dos anos de 1960, sendo, também, reflexo das ações de maio de 68, ou seja, uma instituição crítica ao imobilismo dos museus belgas da época que, segundo Anny De Decker,<sup>2</sup> eram demasiado fechados, conservadores, monolíticos, impermeáveis à nova produção artística que desejava avançar sobre os limites entre arte e vida através de happenings, performances, intervenções no espaço público, debates e blasfêmias.<sup>3</sup>

Anny De Decker relata que A379089 nasceu do desejo de Isi Fizman e de James Lee Byars de criar um "instituto".<sup>4</sup> A idéia surgiu em um jantar na casa do colecionador Hubert Peeters no dia 24 de maio de 1969 a que compareceram cerca de 14 pessoas, entre elas Marcel Broodthaers, os colecionadores Isi Fizman, Herman e Nicole Daled, os galeristas Anny De Decker e Bernd Lohaus e o jovem curador Kasper König.<sup>5</sup>

Seção Século XVII, vista interna para o jardim. Antuérpia, 1969.



Muito rapidamente a idéia tomou forma, com o aluguel de baixo custo de uma casa situada ao lado do Museu Real da Antuérpia, enquanto a galeria Wide White Space, de Anny De Decker e Bernd Lohaus, ficava justamente atrás deste mesmo museu. A casa foi alugada com a arrecadação de fundos pelo grupo<sup>6</sup> e a fachada foi pintada (não completamente) de dourado, o que lhe valeu a alcunha de *Het Gouden Huis* [a casa dourada].

“O telefone será atendido 24 horas. A379089 funciona como um fórum, um lugar onde as idéias podem ser trocadas como um meio, onde essas idéias compartilhadas podem ser postas em prática e a colaboração poderá existir”, dizia a circular que foi imediatamente enviada para as pessoas que podiam estar interessadas no projeto: Panamarenko, Pierre Verstraeten, Roger Lallemand, Christo, Joseph Beuys...<sup>7</sup>

Kasper König, que acabara de chegar dos Estados Unidos, ficou com o cargo de organizador deste espaço, significando que as decisões eram tomadas a partir de debates entre o grupo, mas que, ao mesmo tempo, König teria um papel importante na casa.<sup>8</sup> É preciso considerar que durante sua temporada estadunidense König tivera uma passagem rápida pela Factory de Andy Warhol, conhecera Robert Morris através de Hans Haacke que, como ele, era de Colônia, e travara amizade com Dan Graham. Envolvido na cena nova-iorquina, König organizara mostras de artistas americanos na Europa: em 1966 levou Claes Oldenburg para o *Moderna Museet* em Estocolmo e em 1968 Andy Warhol. Em 1967 foi consultor da recém-inaugurada galeria de Konrad Fischer em Dusseldorf, tendo tido importante papel no intercâmbio Estados Unidos-Europa assim como no avanço da arte conceitual nestes territórios.<sup>9</sup>

O A379089 não conheceu uma única rubrica. Por vezes o temos citado como um instituto, por vezes algo entre um instituto e uma sala de exposições, algo como uma anti-galeria e anti-museu, e com mais freqüência como uma plataforma para performances e intervenções, um canal de comunicação. O nome foi dado por König e ligava a letra A, de *Aanvang* [começo] ao número de telefone que pertencia ao Dr. Peeters.

A inauguração do “A” aconteceu em 20 de julho de 1969, por ocasião da transmissão da chegada do homem à Lua,<sup>10</sup> em um dispendioso almoço regado a champanhe. Para assistir à alunissagem, não foram poupados esforços em arranjar uma televisão a cores, no entanto, para decepção geral, a transmissão foi em preto e branco.<sup>11</sup>

Durante seus apenas nove meses de existência, A379089 recebeu artistas como Ben Vautier, Carl Andre, Joseph Kosuth, James Lee Byars, La Monte Young, Daniel Buren, Ben Vautier, além de Marcel Broodthaers. Em agosto de 1969 König convidou três artistas ligados ao Fluxus: Thomas Schmit, Addi Koepcke e Robin Page para estarem no A379089. Os artistas aceitaram o convite, vieram e, simplesmente, habitaram o lugar, sem nenhum outro projeto ou perspectiva que lá estar, o que causou certo espanto no grupo de financiadores, fato este um tanto contraditório dada a posição alternativa da “instituição”, mais ligada à criação que à produção. Os objetos artísticos foram dispensados, mas não a ação artística. Diante da situação, os artistas criaram, então, o Café Amadou, que foi um espaço de conversa entre comidas e bebidas que eram servidas de graça.



Café Amadou. Marcel Broodthaers, Thomas Schmit, Addi Koepcke e Robert Filliou. 1969.

A379089 recebeu também o coletivo artístico de Dusseldorf fundado por Jörg Immendorff e Chris Reinecke, o Lidl. Anne de Decker conta que "Lidl estava envolvido em atividades para-artísticas, como a prática de esportes no contexto dos Jogos Olímpicos, como uma paródia (...) o objetivo era destronar o espírito de competição". Assim, Lidlsport organizou um jogo de futebol entre Lidl e A379089, o training nº6 e uma corrida de bicicleta entre A379089 e o Museu de Broodthaers, em Bruxelas como training nº7. "O jogo de futebol foi vencido por A, que recrutou alguns bons jogadores, e a prova de ciclismo, por Panamarenko".<sup>12</sup>



Panamarenko como o vencedor da corrida de ciclismo Lidlsport Formação n° 7 ao lado da tabuleta de chegada. Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Século XIX, 23 de agosto de 1969.

A379089 teve uma existência intensa e Jeff Cornelis conta que a história de seu encerramento é complexa: "Uma grande quantidade de dinheiro foi gasta em um período muito curto de tempo. A festa de abertura celebrando o pouso na Lua, a performance de La Monte Young, o Café de Addi Köpcke – tudo isso custou uma horrenda quantidade de dinheiro. Em um certo momento, Kasper König desapareceu no pôr do sol. Isi Fizman decidiu dar as chaves do 'A' para Panamarenko. Isi pagou o aluguel, e Panamarenko montou seu estúdio lá".<sup>13</sup>

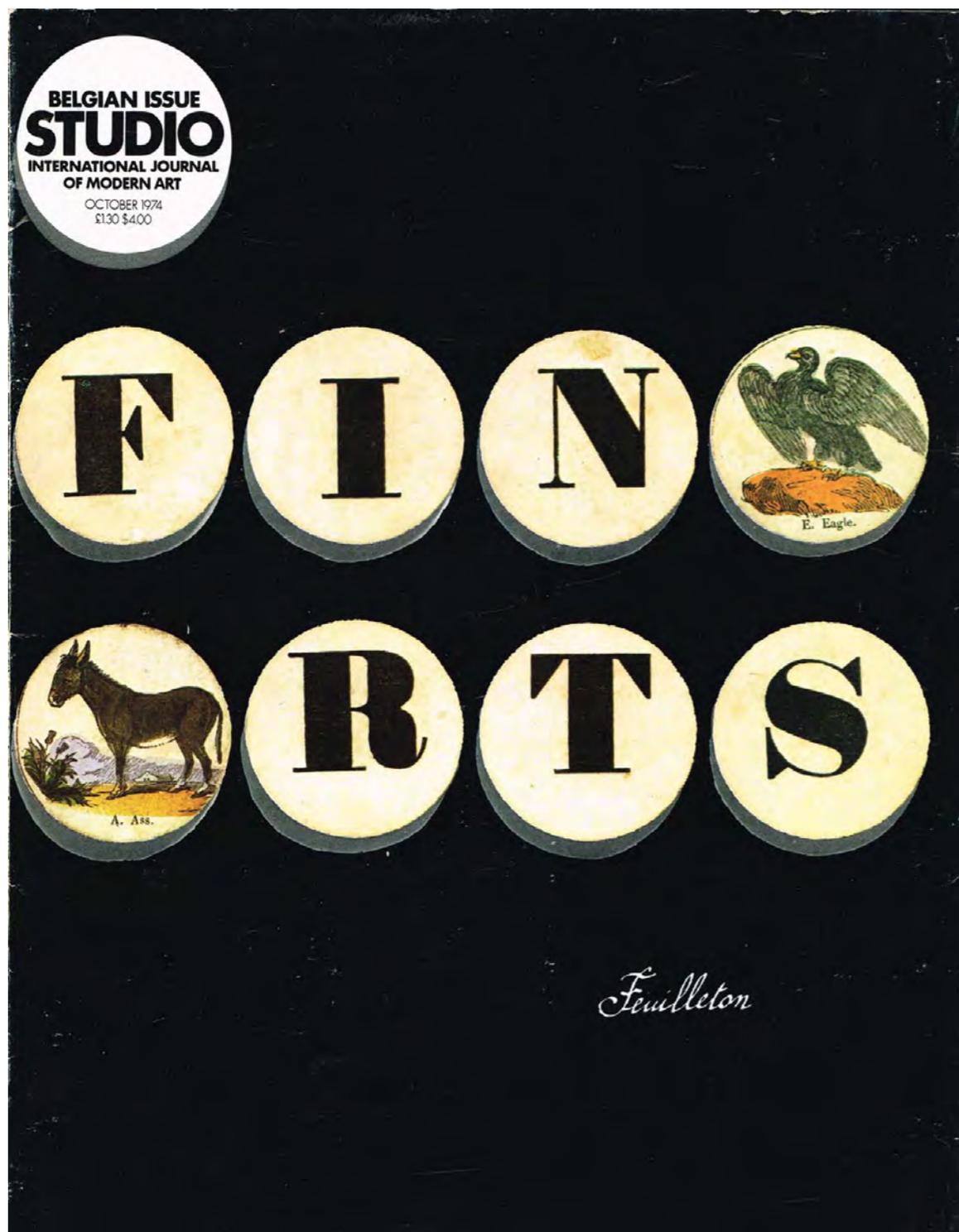
A 'Golden House' acabou nas mãos de Panamarenko. Em 5 de fevereiro de 1970, ele assumiu o aluguel, trocou as chaves e distribuiu um panfleto no qual anunciou que A379089 foi oficialmente recebido pelo seu *Antwerpse Luchtschipbouw* [Construtora de Dirigíveis da Antuérpia]: "o início de novas idéias utópicas". E o fim de A379089.

Faz-se necessário compreender o caráter ilustrativo da história da A379089 quanto às forças ativas no campo cultural da Bélgica naqueles anos. E da participação ativa do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, por Marcel Broodthaers, neste específico contexto.

A localização geográfica especial de A379089 e da Wide White Space, a primeira ao lado e a segunda atrás do Museu Real de Belas Artes da Antuérpia,<sup>14</sup> faz pensar sobre a especificidade da relação entre estas instituições, refletida na posição dos artistas "ansiosos para ver emergir novas estruturas, ao defender uma prática e um discurso contra essas estruturas" e sobre a comunitarização na Bélgica, que vai contribuir para a criação de um ambiente cultural independente especialmente na comunidade flamenga, não atingida pelo "plano Wigny".

Diz o ditado que quando chove na França, escorre em Bruxelas. Esta nostalgia pela escola de Paris, combinada com uma posição de confinamento induzida pela cultura da comunitarização, é um elemento importante para a compreensão do caminho de Broodthaers no sentido contrário. Broodthaers vai encontrar seus pares na parte flamenga da Bélgica, na Antuérpia, para depois subir ainda mais, futuramente, ao se mudar para a Alemanha e a Inglaterra. A condição sempre contingente de seu museu vai encontrar um terreno fértil no âmbito das ocorrências políticas e econômicas mais ao norte, substância própria de seu projeto. Na Bélgica flamenga de 1968, coletivos de artistas, galeristas e colecionadores estão engajados, não sem paradoxos e antagonismos, numa situação que vai da luta política coletiva com reivindicações de profundas mudanças sociais a outra mais próxima às tais "mitologias individuais".<sup>15</sup> Haverão conquistas graças aos interesses do setor privado, como podemos ver a seguir.

Em outubro de 1974, a *International Studio* publicou uma edição dedicada à Bélgica e a capa deste volume foi projetada por Marcel Broodthaers.<sup>16</sup> A revista enviou a jovem crítica de arte e historiadora americana Barbara Reise para o levantamento da cena de arte local. Seu longo ensaio é intitulado "*Incrível!*" *Bélgica: Impressões* e centra-se nos anos 1973-1974 e nos acontecimentos que marcaram a arte contemporânea em galerias ou coleções particulares, no *Palais des Beaux-Arts* em Bruxelas bem como no ICC (*Internationaal Cultureel Centrum*)<sup>17</sup> na Antuérpia. Reise faz neste texto, a partir da visão específica de uma americana, referência a este universo belga freqüentado (ouso dizer co-criado) por Broodthaers; seus colecionadores mundialmente famosos, a vitalidade de algumas galerias e a falta de apoio do governo para a arte contemporânea. Vale a leitura.



Marcel Broodthaers. Capa da revista *Studio International* de outubro de 1974.

Barbara Reise Introdução de "Incrível" *Bélgica: Impressões*, na revista *Studio International* de outubro de 1974.

Antes de conhecer a Bélgica, eu conheci alguns belgas. Com exceção de Hercule Poirot, cuja "belgicidade" eu mal tinha notado nos romances de Agatha Christie, eram em sua maioria membros do mundo da vanguarda artística internacional: Herman e Nicole Daled, Fernand Spillemaeckers, Marcel Broodthaers e Maria Gilissen. Eu tinha também informações sobre as atividades das galerias Wide White Space, Plus Kern, X-One e MTL – que eu buscava. E tinha ouvido as piadas sobre o benefício das auto-estradas trans-Europa que permitia que as pessoas passassem pela Bélgica sem ter que parar, e as histórias de colecionadores belgas – eles chegando à feira de arte em Colônia com chapéus, luvas e listas de compras com nomes de artistas internacionais, e o fretamento de um avião para Nova York para tentar comprar um Jan Dibbets de Leo Castelli. E tinha ouvido falar sobre galerias holandesas, alemãs e belgas alugando espaços no Le Bailli de Bruxelas e na Antuérpia, tratando-os como uma espécie de vitrines ou de centro-comercial suburbano para suas atividades. Em 1973 fui convidada para uma conferência de artistas internacionais e cientistas, economistas e filósofos belgas em Deurle em julho, mas os termos eram vagos e confusos e eu não fui. (Depois eu soube que não havia perdido nada a não ser frustração: a sala de conferências esperada não estava disponível, nem apareceram os especialistas de outras áreas, foram apenas pessoas ligadas ao campo artístico. Resultado: três dias de calor e tédio em Bruxelas por conta das expectativas não realizadas). Cerca de nove meses depois, o meu correio da manhã trouxe a guerra intercine entre as três galerias que tinham organizado Deurle – em cartas cuja seqüência e inter-relação era irregular, mas cuja mensagem era clara: a integridade e a reputação dos vários galeristas estava em questão entre si, e este questionamento foi interpretado como sendo de relevância internacional – em suma, foi uma competição pelo respeito e ainda maior participação de artistas internacionais para cujos trabalhos um mercado local foi assumido. Tudo parecia como um grupo de vendedores famintos circulando em torno de um cliente, a sua vez rico e gordo, que tinha mostrado sinais de interesse e ingenuidade de um recém-nascido: este cliente eram colecionadores particulares belgas que, depois de talvez uma década de inatividade, começam a competir com seus antecessores alemães e italianos na posse da arte internacional (e em grande parte americana) de vanguarda.<sup>18</sup>

A viagem de Barbara Reise se deu por conta principalmente da exposição coletiva *Carl André, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long e Gerhard Richter* no *Palais des Beaux-Arts* em Bruxelas, ocorrida entre 9 de janeiro e 3 de fevereiro de 1974, quando o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias já havia fechado. Broodthaers expõe *Un jardin d'hiver. Poème écrit à l'occasion d'une exposition collective au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles* [Um jardim de inverno. Poema escrito por ocasião de uma exposição coletiva no *Palais des Beaux-Arts* em Bruxelas], levando um camelo para a vernissage.

Reise conta sobre o aspecto domesticado dos trabalhos dos artistas, que expõem suas obras paradigmáticas “à imagem de seu estilo passado com tanta elegância, monumentalidade e perfeição que chateavam qualquer processo de pensamento que não fossem argumentos na escala de nota de rodapé de especialistas em estética tradicional”. Uma exposição em nada provocativa e bastante comercializável. À exceção de dois artistas, On Kawara e Broodthaers, que não responderam ao simpático convite de Yves Gevaert (duas viagens pagas para trabalhar *on site*, assistência financeira para realização do trabalho, honorários, espaço livre para criação de novo trabalho no catálogo) com esta espécie de resposta cansada. On Kawara não teve outra participação pessoal que o envio de um telegrama tardio anunciando: “*I am still alive*”. Segundo Reise, um golpe de ar fresco. E Broodthaers, um golpe ainda maior:

“*Um Jardim de Inverno* de Marcel Broodthaers foi mais: um trabalho novo de verdade entre suas obras históricas que não somente expande a noção de “museu” ao incluir jardins botânicos do século XIX, jardins zoológicos e museus de história natural – natureza – mas também acentuou o clima de “conservatório” do ambiente de estufa das outras exposições ao fazer alusão aos lugares de encontro preferidos de uma burguesia pré-guerra, o Palm Court – onde palmeiras em vasos isolavam áreas de conversações ao som de violinos sentimentais e a refrescância educada entre cafés e bolos. Como “instalação” era devastadoramente espirituosa em si: e o que era um comentário sobre a experiência do espectador dentro da exposição foi sublinhado pela tela da TV, que retornava a imagem do espectador na sala – antes de um vídeo-tape que foi adicionado mais tarde mostrando a entrada de um camelo (como espectador) na exposição. Então, estávamos todos como camelos? Não, mais como ovelhas.”<sup>19</sup>

Acompanhando o texto de Barbara Reise há um cartum feito por Jacques Charlier; na legenda a situação é a seguinte: “a festa” na casa de Herman Daled em 8 de janeiro de 1974: no topo à esquerda Daniel Buren, chateado por ter parado de viajar, André Cadere com sua vara-pintura vindo de Paris e Lawrence Weiner no topo direito, vindo de Amsterdam. Abaixo deles da esquerda para a direita, Sra. Ronna e seus dois filhos, *habitués* de vernissages, Gilbert & George, e Pierre Daled anunciando que vai dormir. Abaixo destes Carl Andre (pensando em números), Lilli Spillemaeckers da galeria MTL, Nicole Daled perguntando se alguém quer café, Marcel Broodthaers em forma de águia com um copo e um termômetro, e Niele Toroni com seu pincel número 50. Na fila abaixo, Marc Poirer da X-One, Konrad Fischer caindo na mesa de vidro onde era servido o café e Panamarenko. Abaixo, na última fila, Yves Gevaert perguntando se pode tirar umas fotos, Isi Fizman (e seu cachorro) vendendo o Pour, Gisind Nabakowski segurando um Heute Kunst, Bernd Lohaus e Anny De Decker da Wide White Space, Richard Long bebendo água mineral “on the rocks” e Fernand Spillemaeckers apreciando o ambiente e propondo a todos uma dança.



Sad in Country. Créditos iniciais do documentário de 2007.  
Todas as ilustrações a seguir partem do documentário de Catherine Vertige e Kosten Koper, 2007. No filme há registros de Jef Cornelis e Maria Gilissen.

**SAD IN COUNTRY  
(Part One)**  
  
A film by  
**Catherine Vertige &  
Kosten Koper**



A379089 James Lee Byars e Isi Fiszman, 1969.

Kasper König na A379089. 1969.



Seção Século XVII na A379089. 1969.

Hubert Peeters. 24 de maio de 1969, Ghent.

Marcel Broodthaers e demais convidados na casa de Hubert Peeters. 24 de maio de 1969, Ghent.

Marcel Broodthaers no Café Amadou na A379089. 1969. A legenda na imagem refere-se ao comentário de Anny De Decker sobre o Café Amadou: "Sim, idéia fantástica..."

A379089. 1969.



After the museum in Brussels closed, the guests were driven...



to the opening of the museum of 17th century art in Antwerp.

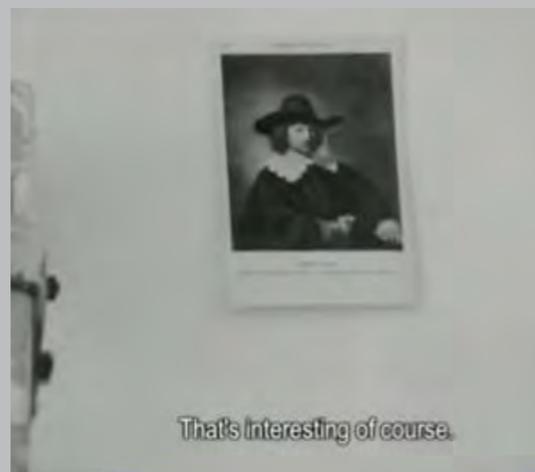
Após o encerramento em Bruxelas, os convidados foram levados...

à abertura do museu do Século XVII na Antuérpia.



There's a direct line from the building of 'A'

"Há uma ligação direta entre as instalações do A". Parte do discurso de inauguração da Seção Século XVII, de Piet Van Daalen.



O entrevistador (em off) pergunta a Anny De Decker sobre a relação de Broodthaers com a A: "Broodthaers não ia muito com a A, ia?"

"É uma coisa interessante" responde Decker.

"Ele era bastante cético"

"Ele era mais por estruturas tradicionais", finaliza Decker.

VAGA / A379089

All B&W photographs  
by Maria Gilissen  
(c) SABAM Belgium 2006

All colour Super-8 films  
by Filip Francis

All 16mm B&W  
courtesy of VRT, filmed  
by Jef Cornelis

<sup>1</sup> Jeff Cornelis, *Marcel Broodthaers: Museum voor de 17de Eeuwse Kunst*. Filme, 16mm, p/b, 4 min. 52 seg., 1969. Disponível em: <<http://www.cobra.be/cm/cobra/videozone/archief/archief/archief-expo/1.680697>> Acesso em: 23 dez. 2013.

<sup>2</sup> Anny de Decker no documentário *Sad in Country* de Catherine Vertige e Kosten Koper. Parte I, Dv, Super-8, 16mm, H8, colorido e p/b, 52min, 2007. Disponível em: <<http://welcometosalon.be/?rearview=XX&id=93>> Acesso em: 23 dez. 2013.

<sup>3</sup> Nesta mesma semana acontecia a abertura da emblemática exposição *When Attitudes Become Form*, curada por Harald Szeeman na Kunsthalle de Bern, na Suíça. “ A abertura, no dia 28 de setembro de 1969, reuniu sessenta e nove artistas de diferentes origens que, literalmente, ocuparam a instituição. Lawrence Weiner retirou o reboco de um metro quadrado de parede, Michael Heizer destruiu a calçada, Richard Serra realizou a sua *Splash Piece* jogando chumbo derretido nas paredes do átrio do museu e mesmo Daniel Buren, que não havia sido convidado, uniu-se ao grupo fazendo intervenções pela cidade pelo quê (instalar objetos artísticos em propriedade privada) foi preso.

<sup>4</sup> Hans Theys, *De A à Z. D'une ville sans voitures à une auto-ecole exposee. À propos de quelques mouvements artistiques des années soixante et septante*. Disponível em. <[http://www.hanstheys.be/about\\_theys/essays/luc\\_deleu\\_mouvements\\_artistiques\\_des\\_annees\\_soixante\\_et\\_sept.htm](http://www.hanstheys.be/about_theys/essays/luc_deleu_mouvements_artistiques_des_annees_soixante_et_sept.htm)> Acesso em: 16 jul 2013.

<sup>5</sup> Algumas cenas deste jantar podem ser vistas no documentário *Sad in Country* de Catherine Vertige e Kosten Koper. Opus cit.

<sup>6</sup> Christo + J C Javaheff \$60 Herman Daled 10.000 BEF, Walter Van Dyck 500 BEF Isi Fiszman 10.000 BEF Geert Bekaert, Madame e Werner De Bondt, Jef Cornelis e Anny De Decker, ao todo 5.000 BEF. Dr Peeters, uma máquina IMB 707. Das contas de julho, 1969. In: *Sad in Country*.

<sup>7</sup> Virginie Devillez, *To be in or behind The museum ? Les arts visuels dans les années 68*. <[http://www.cegesoma.be/docs/media/chtp\\_beg/chtp\\_18/chtp18\\_002\\_Devillez.pdf](http://www.cegesoma.be/docs/media/chtp_beg/chtp_18/chtp18_002_Devillez.pdf)> Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

<sup>8</sup> Em 2013 Kasper König foi anunciado como curador-chefe da *Manifesta 10*, São Petersburgo, Rússia, em 2014. Há uma Carta Aberta endereçada a Kasper König de 9 de maio de 1969 (ver Seção Literária p. 124-125 do presente volume).

<sup>9</sup> Catherine Julie Marie Dossin, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the “Fall of Paris” to the “Invasion of New York”*. Tese de doutoramento. Austin: Universidade do Texas, 2008. p. 199. Disponível em : <<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18306/dossind60812.pdf?sequence=2>> Acesso em: 23 dez. 2013.

<sup>10</sup> Jef Cornelis, *Entrevista Koen Brams e Dirk Pültau*. 2006. Disponível em: [http://jefcornelis.janvaneyck.nl/interview\\_03.php](http://jefcornelis.janvaneyck.nl/interview_03.php) Acesso em: 24 jan 2014.

<sup>11</sup> Hans Theys, *De A à Z. D'une ville sans voitures à une auto-ecole exposee. À propos de quelques mouvements artistiques des années soixante et septante*. Opus cit. Broodthaers comenta o evento na carta aberta a Jacques Charlier de 21 de julho de 1969 (ver Seção Literária p. 128-129 do presente volume).

<sup>12</sup> Hans Theis. Ibid.

<sup>13</sup> Jef Cornelis, *Entrevista Koen Brams e Dirk Pültau*. Op. cit.

<sup>14</sup> Esta localização serviu de mote para o artigo *To be in or behind the museum? Les arts visuels dans les années 68* [Estar dentro ou atrás do museu? As artes visuais nos anos 68], de Virginie Devillez que vem pesquisando sobre a arte do século XX na Bélgica. No artigo Devillez discorre sobre a posição marcadamente ambivalente das artes visuais belgas no contexto das reivindicações pela criação de museus de arte contemporânea e a opção por estar fora dessas mesmas instituições. Op. cit.

<sup>15</sup> Conceito criado pelo curador Harald Szeeman em 1963 a respeito de “pessoas que criam seus próprios sistemas de signos que levam algum tempo a ser decifrados”. O conceito foi postulado mais especificamente na V Documenta e foi problematizado por alguns artistas que não se viram, apesar da “criação individual de signos”, alheios a uma realidade social.

<sup>16</sup> Esta capa será analisada por Rosalind Krauss: “É específica (a posição da águia) ao lugar em que ocorre, que no caso é uma capa daquele órgão do mercado, uma revista de arte, aonde a imagem da águia não escapa a operações do mercado servido pela imprensa”. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000. p.12.

<sup>17</sup> O ICC, Centro Cultural Internacional foi fundado em 1969 pelo Ministro da Cultura flamenga na esteira das reivindicações de 1968.

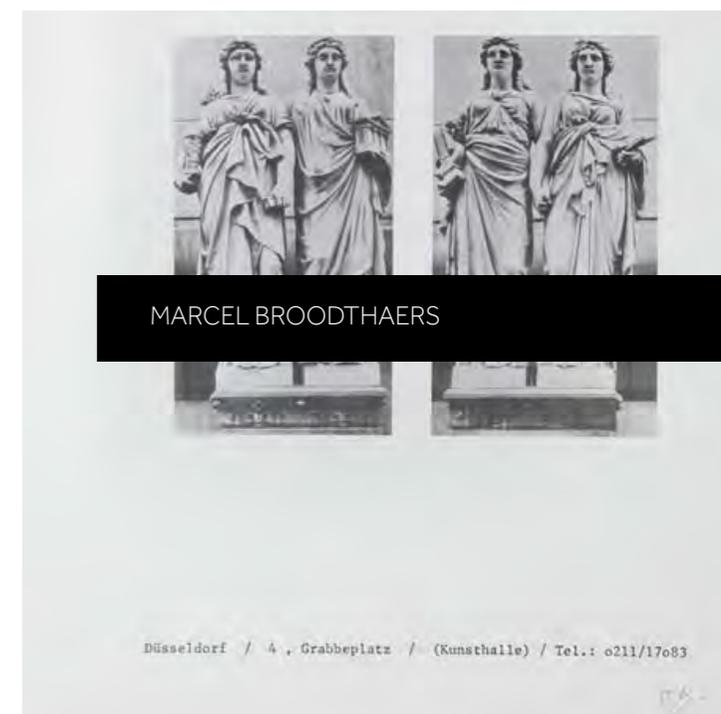
<sup>18</sup> Barbara Reise, *‘Incredible’ Belgium: Impressions*. Studio International Journal of Modern Art. Outubro, 1974. Disponível em: < [http://www.welcometosalon.be/datas/rearview/ra-131218-barbarareise/text/Studio\\_International\\_Journal\\_October\\_1974.pdf](http://www.welcometosalon.be/datas/rearview/ra-131218-barbarareise/text/Studio_International_Journal_October_1974.pdf)> Acesso em: 14 jan 2014

<sup>19</sup> Barbara Reise. Ibid.

<sup>20</sup> “Não deixe a vida girar em torno do telefone, meu velho Broodthaers, lá fora tem um mundo esperando por você ... produtos de beleza. Olha, como você mesmo admitiu, você é atraente para homens e mulheres. Você está um pouco sujo e descuidado, mas você faz um tipo, ou seja, você tem estilo e charme, sem dúvida. Ninguém o obriga a fazer o maldito. Acontece que você ainda não aprendeu a se deixar levar pela beleza ‘concebida como estado de valor’. Portanto seja simpático (à sua maneira), e boca fechada. Mas, como todo obcecado pelo ténue fio da comunicação, você se faz de equilibrista de Zaratustra”. Marcel Broodthaers, *J'attends ton coup de fil, Marcel!* Diálogo fictício entre Marcel Broodthaers e Pierre Restany. Primeira publicação em Marcel Broodt(h)ærs / Court Circuit, Palais de Beaux-Arts, Bruxelas, 1967. Ver p. 476-477 do presente volume.

MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
SÉCULO XIX Bis





Marcel Broodthaers e Jürgen Harten ao lado de uma das placas indicativas da exposição. Seção do Século XIX (bis).  
*Between 4, Kunsthalle Dusseldorf*, 14 a 15 de fevereiro 1970.

“Conheci Marcel Broodthaers numa refrescante tarde de domingo, em abril de 1969. Na tarde anterior, eu estava sentado na Galeria Wide White Space, sob um toldo de seda cor-de-rosa de uma obra intitulada *Airplane* [Avião], de James Lee Byars, quando a proprietária da galeria, Anny de Decker, me falou de um museu fictício que tinha o esquisito nome de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX], criado por Broodthaers (a quem eu tinha de conhecer, na opinião dela) em seu apartamento em Bruxelas. Ela convenceu-me a passar a noite na Antuérpia e marcou um encontro entre mim e Broodthaers para o dia seguinte”.<sup>1</sup>

Assim Jürgen Harten inicia sua participação no seminário “*Marcel 30*” no contexto da 27ª Bienal de São Paulo e nos relata sobre sua relação com o Museu de Marcel Broodthaers. Harten conta da impressão que teve ao adentrar a sala “vazia” e ver a instalação de aspecto “precário” no andar térreo do apartamento na rua de la Pépinière em Bruxelas. Conta-nos que cartões postais, caixas de madeira, letras já sem propósito e acima de tudo, a clara ausência de objetos de arte no senso comum, proporcionaram-lhe um toque de melancolia. “Naquele momento não tinha como saber que, ao usar uma palavra chave, *Melancholie*, eu atingira diretamente a Águia de Broodthaers: era apenas o início de um diálogo amistoso que se prolongaria por muitos anos”.<sup>2</sup>

Harten atuava à época (1969) como vice-diretor da *Kunsthalle Dusseldorf* e havia desenvolvido, para este museu, o projeto *Between* [Entre], inaugurado em fevereiro daquele ano e cuja ideia central era utilizar os espaços entre exposições para intervenções curtas e experimentais. Harten convidou Marcel Broodthaers para participar do projeto:

“A posição subversiva de Broodthaers era de particular interesse para mim. No início de 1969 os estudantes haviam bloqueado temporariamente a abertura de uma exposição sobre arte minimalista norte-americana em Dusseldorf, exigindo que o *Kunsthalle* fosse transformado em um centro de comunicação, acessível a todos e voltado

para práticas igualitárias. Atendemos essas exigências organizando uma série de eventos improvisados, com o objetivo de explorar novos processos performáticos e participativos, bem como para discutir questões críticas. A série recebeu o nome *Between*, pois ocorreu entre exposições comuns, e tentou estabelecer ou mediar um diálogo entre atividades não-institucionais e a aceitação institucional, no âmbito das limitações/restrições impostas por sua natureza temporária. Quando convidei Broodthaers para mostrar seu Museu no contexto de série *Between*, ele inicialmente recusou, pediu um tempo para refletir”.<sup>3</sup>

Decorridos alguns meses Broodthaers comunicou a Harten as condições mediante as quais se disporia a trabalhar com a *Kunsthalle*:

“Pensava numa continuação do Setor do Século XIX de Bruxelas, isto é, uma *Section XIXème Siècle (bis)*, mas solicitou algumas obras originais do *Kunstmuseum Dusseldorf*, que estariam disponibilizadas para o Département des Aigles durante o fim de semana; além disso, qualquer confusão entre sua exposição e a série *Between* deveria ser evitada. Procuramos o diretor do Museu de Arte àquela época, o conde Kalnein, e ficamos um tanto surpresos ao ver que nossa solicitação foi muito bem atendida, o que, para nós, não passava de uma esperança”.<sup>4</sup>

Broodthaers recebeu autorização para escolher oito pinturas do acervo do museu (melhor, de sua reserva técnica). O empréstimo e a exposição destas obras simbolizavam e exibiam a autoridade e a existência de um *Département des Aigles*, que não seria apenas “submisso às condições existentes”. Por outro lado, a exibição destes quadros fazia preservar a distância necessária “para que fosse possível jogar com a diferença entre a exposição e a exposição da exposição”,<sup>5</sup> dentro do quadro ficcional do museu de Broodthaers. Foram escolhidas obras de Oswald Achenbach, Peter von Cornelius, Caspar Johann Scheuren, Anselm Feuerbach, Heinrich Trübner, Carl Seibel e dois retratos de Heinrich Christoph Kolbe. Artistas da escola de pintura de Dusseldorf do século XIX.



Convite da Seção Século XIX (bis).

A exposição, que inaugurou no dia 14 de fevereiro de 1970, um dia antes da abertura de *Between4*, para fechar um dia depois, teve Jürgen Harten como conferencista convidado. A Seção do Século XIX (bis) consistiu, além do discurso inaugural, que tomou a forma de um debate, numa instalação em duas partes indicadas por duas placas. A primeira indicava MUSEE D'ART MODERNE - XIX SIECLE (BIS) - DEPARTMENT DES AIGLES [Museu de Arte Moderna - Seção do Século XIX (bis) - Departamento das Águias] e ficava ao fundo da sala do lado esquerdo da entrada. A outra placa, do lado direito, indicava DOKUMENTATION INFORMATION [Documentação Informação], formando assim dois núcleos no mesmo ambiente expositivo.

No lado esquerdo – Seção do Século XIX (bis) – ficavam as oito pinturas, dispostas em duas fileiras sobrepostas, à maneira do século XIX, ao lado da placa indicativa. Ambas na parede menor, ao fundo da sala, de forma a se fazerem visíveis imediatamente ao entrar na sala o que criava a situação Museu dentro do museu.

No lado direito – Documentação informação – da direita para a esquerda: cinco grupos de dois pôsteres colados na parede (sendo seis da Seção do Século XIX e quatro da Seção do Século XVII). A placa indicativa. Um grupo de cartões postais – acervo da Seção do Século XIX e da Seção do Século XVII. Algumas bancadas vitrines com documentos das seções anteriores incluindo a Seção Literária. Dois cavaletes com um projetor de slides e um projetor de filmes. Um grupo de fotografias documentais do Museu, seções do século XIX e XVII. Filmes e slides foram projetados.

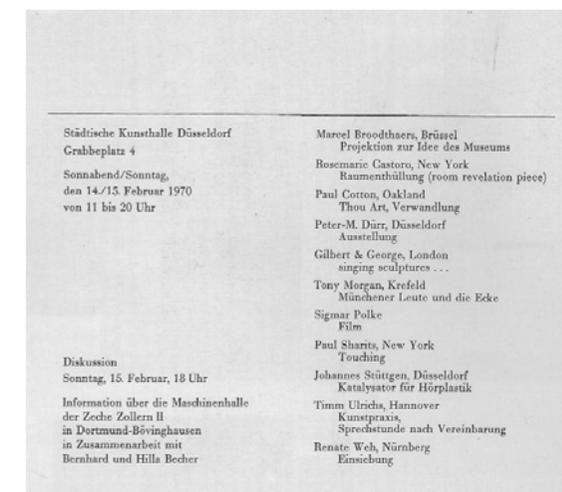
Inicialmente o projeto seria também trazer algumas das caixas de transporte de obras de arte, bem como o caminhão de transporte da empresa Menkes, no entanto, sem dinheiro suficiente, estas ideias foram abandonadas.

Fora a primeira vez que o museu atravessava a barreira

institucional “dentro” e “fora” do museu. Interessante saber através de Harten que Broodthaers, mesmo depois de aceitar levar ao museu o seu Museu, não desejava ligações com o projeto *Between*. No entanto, a condição de um estado “entre” deve ter de alguma forma lhe sido sedutora. A situação antiinstitucional do museu de Broodthaers chegava a um limite e um questionamento. É de se observar que no convite impresso de *Between4* há a inscrição da participação de Broodthaers, mas no título de sua mostra não há qualquer indicação do Museu de Arte Moderna. Ao invés disso há o título: *Projektion zur Idee des Museums* [Projeção da Ideia de Museus].<sup>6</sup>

A Seção do Século XIX Bis foi então composta por uma exposição de pinturas do século XIX e pelo levantamento da história do museu de Broodthaers até o momento. Por um curto espaço de tempo o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias ocupava um lugar “estabelecido” do mundo da arte – um museu – partilhando seu público já não de poucos amigos e convidados conhecidos, mas o público do museu. E um museu na Dusseldorf de 1970.

O filme *Une discussion Inaugurale* [Uma discussão inaugural] teve sua estréia pública nesta oportunidade.



Anúncio de Beetwen 4, Dusseldorf, 1970



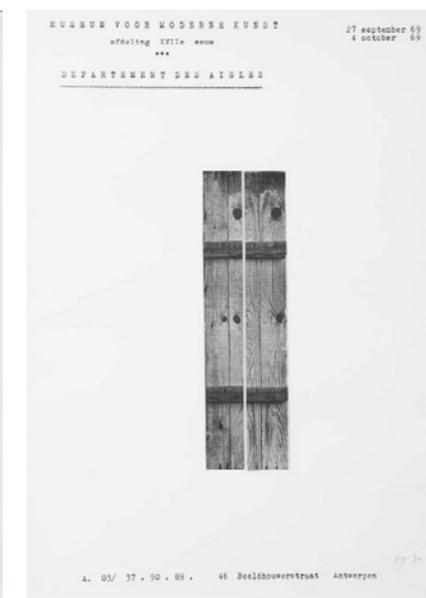
Montagem Seção Século XIX (bis)



Placa Documentação  
Informação

Jürgen Harten, discurso  
inaugural

Público e cartazes das  
Seções Século XIX e XVII





Documentação  
Informação: cartões  
postais

Documentação Informação:  
projetores e fotografias



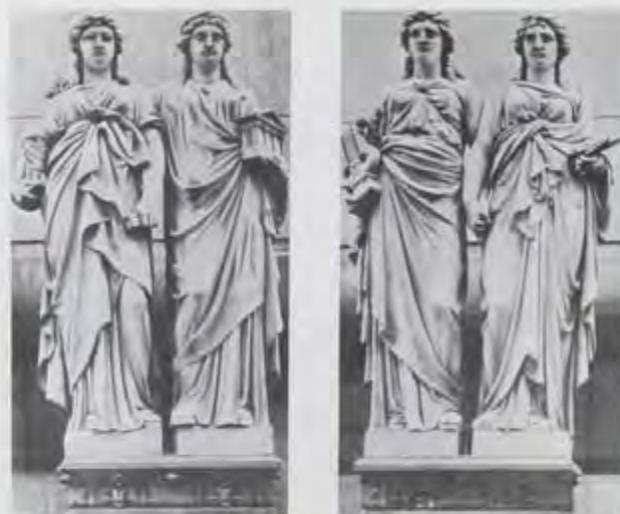
Documentação Informação:  
projetores, slides e filme

Documentação Informação:  
Marcel Broodthaers. Ao fundo,  
mesas vitrines com documentos

Documentação Informação:  
projeção de slides

MUSEE D'ART MODERNE  
section XIX ème siècle (B I S)  
\*\*\*  
DEPARTEMENT DES AIGLES

février 70



Düsseldorf / 4, Grabbeplatz / (Kunsthalle) / Tel.: 0211/17083

<sup>1</sup> Jürgen Harten, *A águia, do Oligoceno até nossos dias: Um título menos do que apropriado*. Lisette Lagnado (ed.). 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. pp. 26-40.

<sup>2</sup> A 27ª Bienal de São Paulo curada por Lisette Lagnado em 2006 sob a questão "Como viver junto" realizou uma série de seminários internacionais com o objetivo de "dar espaço e valor à interrogação". Dentre os temas "Arquitetura", "Reconstrução", "Vida Coletiva", "Trocas" e "Acre" que moveram os seminários, houve "Marcel 30", o primeiro a ser realizado, organizado pelo curador convidado Jochen Volz. Volz, por sua vez, convidou Jürgen Harten, Stéphane Huchet, Ricardo Basbaum, Dorothea Zwirner, Rirkir Tiravanija e Lisette Lagnado para, junto com o público, antes da abertura da Bienal, pensarem sobre a condição contemporânea do legado de Broodthaers. Os seminários aconteceram entre 27 e 28 de janeiro de 2006, exatamente 30 anos após sua morte, vindo daí o título "Marcel 30". Broodthaers nasceu e morreu no dia 28 de janeiro e não foi sem emoção que em 2006 comparecia ao auditório do pavilhão da Bienal, para a abertura dos seminários, além dos já citados palestrantes, Marie-Puck, filha de Broodthaers. Vídeo deste encontro disponível em: <<http://wms.emm.usp.br:7070/eca/forumpermanente/bienal2006/27jan2006/marcel30-001.wmv>>

<sup>3</sup> Jürgen Harten, *A águia, do Oligoceno até nossos dias: Um título menos do que apropriado*. Opus cit. p.28

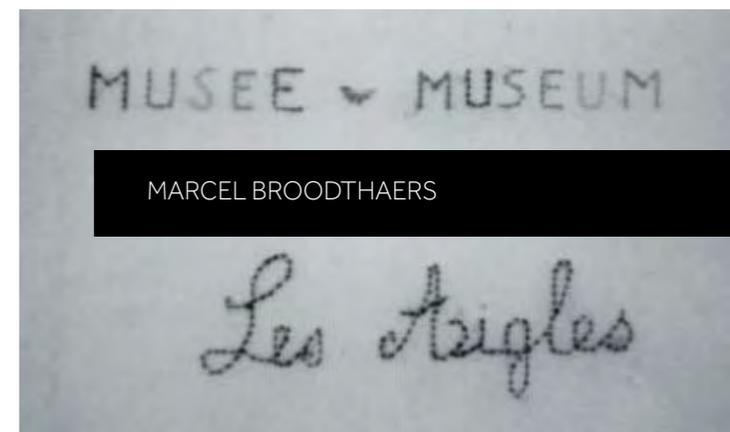
<sup>4</sup> Jürgen Harten, *Musée d'Art Moderne Département des Aigles Section XIX e Siècle (bis)*. Em: Marcel Broodthaers. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991. p.295

<sup>5</sup> Jürgen Harten. Ibid.

<sup>6</sup> Além de Broodthaers participaram de *Between 4*: Rosemarie Castoro, Paul Cotton, Peter-M. Dürr, Gilbert and George, Tony Morgan, Sigmar Polke, Paul Sharits, Johannes Stüttgen, Timm Ulrichs e Renate Weh.

MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
FOLCLÓRICA -  
GABINETE DE  
CURIOSIDADES



Esta seção do museu de Broodthaers possui uma única obra. Trata-se de uma tela bordada com as palavras **MUSEE – MUSEUM Les Aigles** [Museu – Museu As Águias], doação do acervo do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Folclórica / Gabinete de Curiosidades para o acervo do *Zeeuws Museum* de Middelburg na Holanda.

Em 1970, Broodthaers e Maria Gilissen estavam na cidade de Middelburg para a abertura da exposição *Letterlijk en Figuurlijk* [Literal e Figurativo] na De Vleeshal e no dia seguinte à abertura visitaram o *Zeeuws* acompanhados por seu diretor, Piet van Daalen. Na visita Broodthaers percebe que o brasão da cidade contém uma águia de duas cabeças e que este fato ligaria seu museu à cidade. Pede, então, a Maria Gilissen que faça uma série de fotografias dos objetos expostos selecionados por van Dalen, a fim de serem incluídas em um livro-catálogo da Seção Folclórica / Gabinete de Curiosidades do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. Este projeto não foi levado adiante.

Piet van Daalen e Marcel Broodthaers travaram uma relação “de trabalho” desde a participação de van Daalen na inauguração da Seção Século XVII do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias tratavam-se por *mon cher collègue* [meu querido colega] porquanto desempenhavam ambos o papel de diretores de museu. Broodthaers, um artista que assumia a direção de seu museu fictício, van Daalen, diretor de um museu eclético recém-criado, que buscava uma maior relação com a produção artística contemporânea.<sup>1</sup>

O *Zeeuws Museum* nasceu da fusão da Coleção Real de Ciências e Arte da Zelândia e do acervo do *Middelburg Kunstmuseum*, em 1961. Com uma coleção tão diversificada – como tapeçaria do século XVI, porcelanas e pinturas, múmias, roupas e pedras – é conhecido como o museu da herança cultural da região. Piet van Dalen foi o seu diretor fundador, atuando desde sua fundação, em 1961, até 1985. Na Holanda Daalen é conhecido como um homem excêntrico: trabalhava pela união das formas progressistas em arte e objetos regionais pretendendo construir uma ponte entre arte e participação pública.<sup>2</sup>



Marcel Broodthaers e Marie-Puck Broodthaers. Quadro com o desenho de Broodthaers bordado por Marie-Puck, do acervo da Seção Folclórica/Gabinete de Curiosidades do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias doado ao acervo do *Zeeuws Museum* de Middelburg, Holanda. 1970.

<sup>1</sup> Moosje Goosen. *Collected Works*. Frieze n. 145, Março 2012

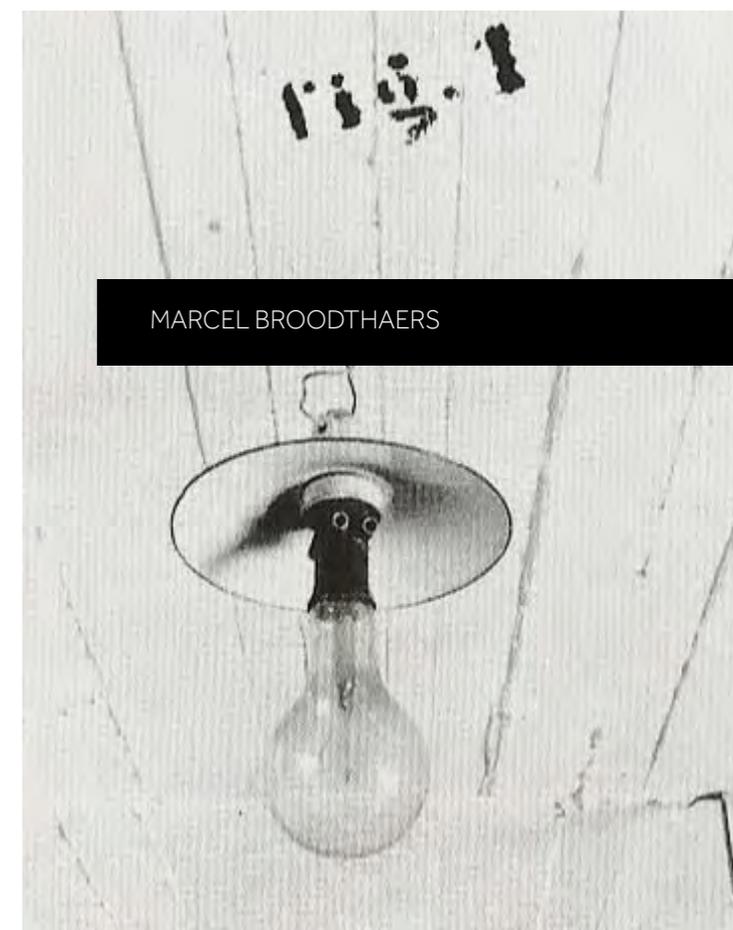
<sup>2</sup> [http://issuu.com/thestonetwins/docs/zm\\_golden\\_jubilee](http://issuu.com/thestonetwins/docs/zm_golden_jubilee)



Marcel Broodthaers e Piet van Daalen nas instalações do *Zeeuws Museum*, segurando o retrato de David Henri Galland, fundador da Sociedade Real de Ciências e Arte da Zelândia. 1970. Foto Maria Gilissen.

MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
CINEMA



MARCEL BROODTHAERS



Kunsthalle Dusseldorf. Fundada em 1881, foi demolida no final de 1950 e reinaugurada em 1967. Na imagem as cariátides esculpidas por Leo Müschen, que sustentavam a arquitrave onde se apoiava o frontão do velho edifício.

Em duas de suas Cartas Abertas Broodthaers comenta sobre sua aproximação com a Alemanha. Em julho de 1968, em carta endereçada a Joseph Beuys (que ocupa o cargo de professor de escultura monumental na *Kunstakademie*, doravante Academia, de Dusseldorf até 1972), Broodthaers fala de sua boa impressão sobre a atual situação alemã e da dificuldade de relação entre estrangeiros tanto pela questão da língua quanto pela parca informação, controlada pela imprensa. Distâncias que Broodthaers tenta superar: “Deus, como era difícil dizer ‘amigo’ a um alemão quando se é nascido em outro lugar. Beuys você é amigo; Dutscke também é. A bela Alemanha ressuscita”.<sup>1</sup>

Em outra carta, de 10 de maio de 1969, Broodthaers vai se referir a Dusseldorf:

Gosto de Dusseldorf:

É uma das raras cidades onde a polícia ainda é amável e onde talvez (sejam prudentes) eu me gabe de ter algumas relações (guardadas as proporções).

As árvores de Koningsalle, a construção da Phoenix, a ponte de Oberkassel.

A academia e seus corredores que vão do século XIX a Beuys, Palermo, Ulrich (que sabe francês do mesmo modo como sei alemão, cujo nome esqueci), Immendorf (que me convidou em circunstâncias especiais).

Lá eu tive a ideia de uma carta que servisse de passaporte cultural, internacional, de carteira de identidade.

(...)

É estranho que eu possa refletir ao mesmo tempo sobre meu museu e sobre os sentimentos que me ligam a Dusseldorf.

M. BROODTHAERS

Descontadas as ironias, relações e sentimentos farão com que Broodthaers e família mudem-se para Dusseldorf em outubro de 1970. Broodthaers aluga um porão no número 12 da Burgplatz, a 350m da Kunsthalle<sup>2</sup> e a 700m da Academia.

Neste porão da casa onde viveu Goethe<sup>3</sup> será inaugurado em 15 de novembro o *Cinéma Modèle* [Cinema Modelo] do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias. Ali havia espaço para projeção e tratamento de imagens, filmes e fotos. Maria Gilissen conta que de início os filmes eram montados à mão; com o tempo puderam adquirir um aparelho de montagem com fita adesiva e um pequeno visor. Cinema Modelo serviu de laboratório (palavra que Broodthaers nunca empregou, segundo Jürgen Harten) para “examinar novas possibilidades de projeção, e várias maneiras de sobrepôr níveis de relacionamento entre coisas, imagens e letras”.<sup>4</sup>

Cinema Modelo exibia em sessões sob agendamento o “Programa La Fontaine”, que consistia em cinco filmes inspirados em artistas ou escritores: La Fontaine, Kurt Schwitters, René Magritte, Stephane Mallarmé e Charles Baudelaire. A ideia era uma exposição não padronizada de cinema, independente de apoio institucional, trazendo um programa que tratava cinema como uma reescrita poética. Planejado para acontecer até 15 de abril, o Cinema Modelo ficou aberto por apenas cinco semanas sendo substituído, ou transformado, finalmente, na Seção Cinema.

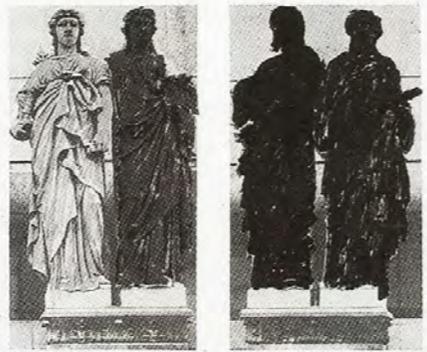


Convite para Cinéma Modèle - visita unicamente com horário marcado -

MUSEE D'ART MODERNE  
 DEPARTEMENT DES AIGLES  
**CINEMA  
 MODELE**  
**LE  
 VAMPIRE  
 DE  
 DUSSELDORF**  
*uniquement sur rendez-vous*  
 12 BURGPLATZ DUSSELDORF

MUSEE D'ART MODERNE  
 SECTION LITTERAIRE  
 DEPARTEMENT DES AIGLES ET  
**VAMPIRES**  
**BURG PLATS 12**  
**DÜSSELDORF**

MUSEE D'ART MODERNE  
**CINEMA** ET  
 DEPARTEMENT DES AIGLES  
 15 NOV. 70 - 15 AVR. 71  
**VAMPIRES**



*visible uniquement sur rendez-vous*

Düsseldorf /   
 Burgplatz 12.

Marcel Broodthaers. Estudos para cartazes e anúncios do Cinema Modelo

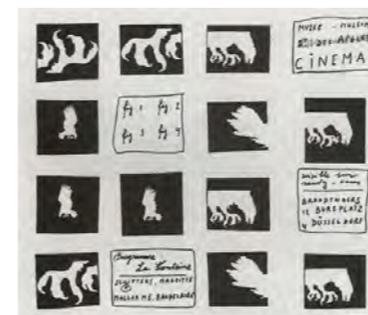


fig. 1 fig. 2 fig. 3 fig. 4  
 Ô Melancolie, aigre chateaux de aigles • fig. 1102  
 Ô Gustave envol de canards sauvages • fig. 1014

MUSEE D'ART MODERNE MUSEUM  
 OF MODERN ART CINEMA-KINO  
 40 DUSSELDORF  
 12 BURG-PLATZ  
 BROODTHAERS

MUSEE D'ART MODERNE  
 DT DES AIGLES  
 ET  
 VAMPIRES

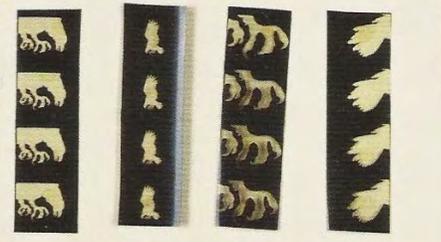
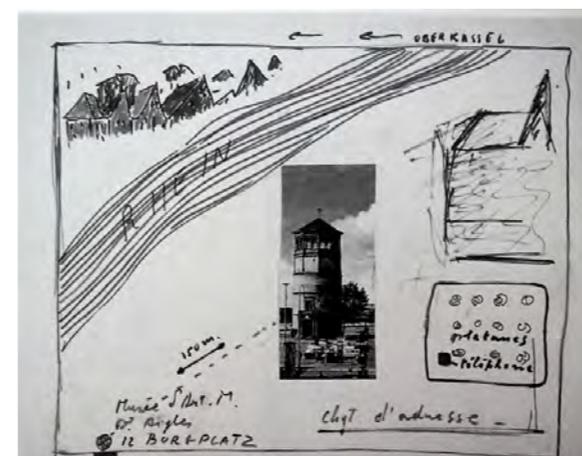


fig. 2 fig. 1 fig. 1 fig. 2

**CINEMA : MODELE**  
 DU 25 NOV. 70 AU 25 AVR. 71  
 VISIBLE SUR RENDZ-VOUS

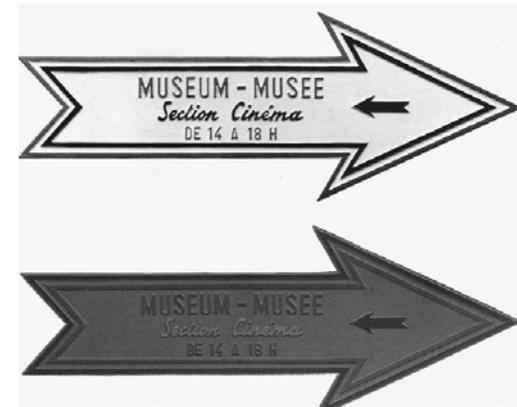
12 BURG PLATZ  
 DUSSELDORF

et. et. Marcel Broodthaers :





Marcel Broodthaers. Cinema Modelo. Placas de plástico com relevo, 86 x 120 cm. 1969



**Programa La Fontaine em Cinema Modelo**

A Chave do Relógio (Le Clef de l'Horloge) -  
(Kurt Schwitters) 1956, 16mm, p/b, som, 7 min.

O Corvo e a Raposa (Le Courbeau et le Renard) -  
(La Fontaine) 1967, 16mm, 7 min.

O Cachimbo (La Pipe) -  
(René Magritte) 1969, 16mm, p/b, 4min 20seg.

A Chuva (La Pluie) -  
(Stephane Mallarmé) 1969, 16 mm, p/b, 2min.

Um filme de Charles Baudelaire (Un film de Charles Baudelaire) -  
(Charles Baudelaire) 1970, 35mm, cor, 6min 20seg.



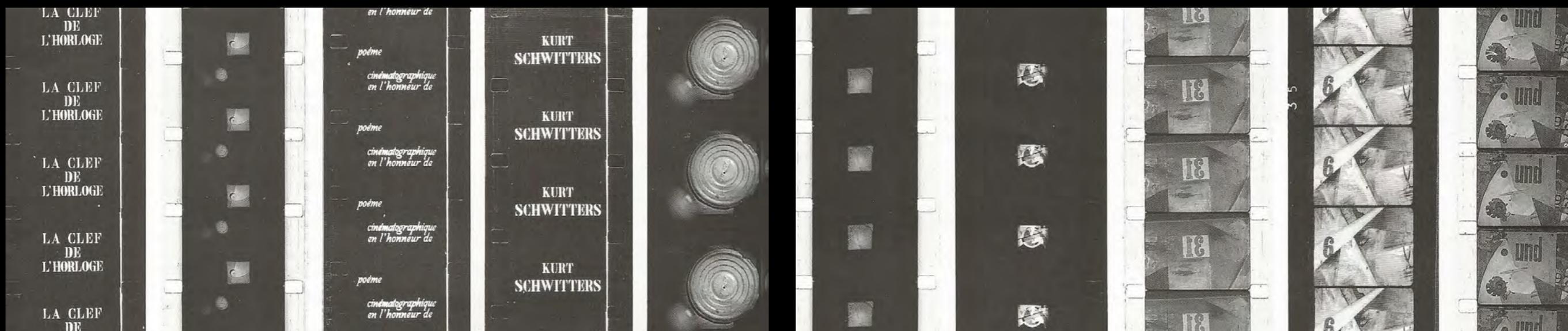
1957

## A Chave do Relógio

(Poema cinematográfico em homenagem a Kurt Schwitters)

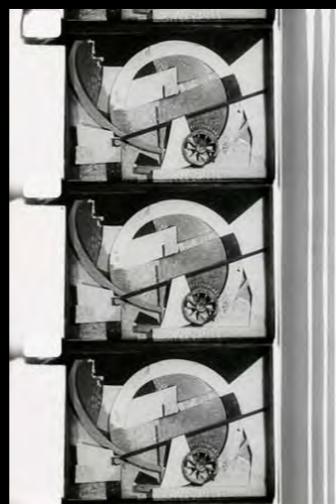
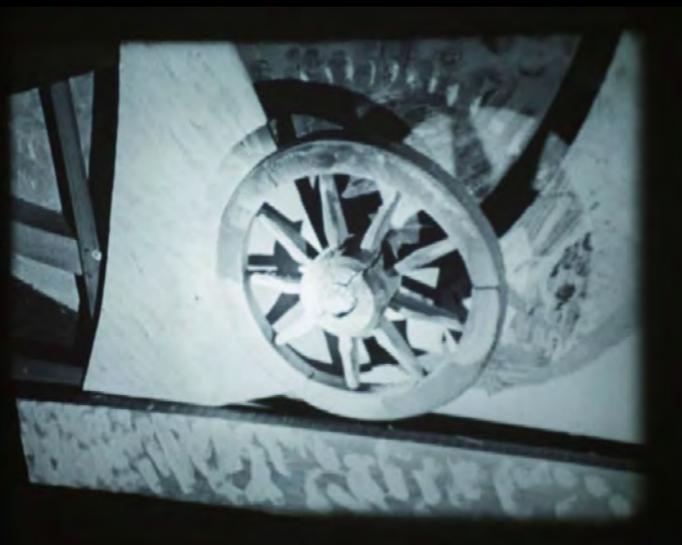
16mm, p/b, som, 7 min.

Seu primeiro filme, *A Chave do Relógio*, realizado quando ainda não era artista, mas poeta, em 1956, foram captações de imagens de uma retrospectiva de Kurt Schwitters no *Palais de Beaux-Arts* em Bruxelas. Com o *Palais* fechado, Broodthaers recebeu autorização para fazer as filmagens, realizadas com uma câmera emprestada que não sabia operar e a ajuda de dois funcionários do museu, Guy Hekkers e Marc Marchal. A iluminação foi feita com a luz de uma lanterna. Este filme, segundo Broodthaers seria "um poema cinematográfico" impulsionado pela força da obra de Schwitters, que o teria tocado "como uma poesia". *A Chave do Relógio* foi exibido pela primeira vez em 23 de abril de 1958, durante o festival (competição) de filmes experimentais *Filmexprmntlfilm*, em Bruxelas.





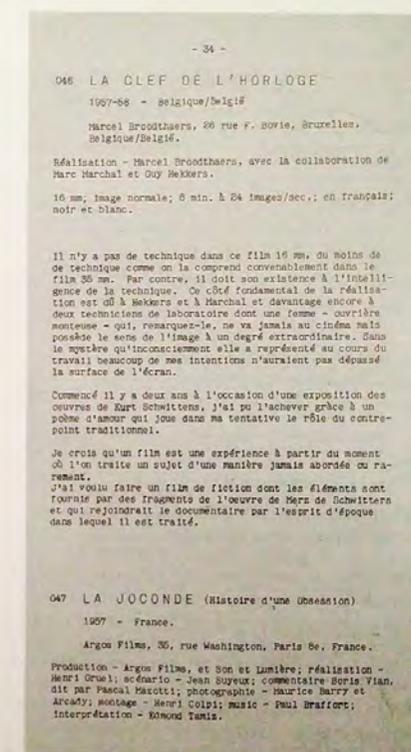
Kurt Schwitters, Nova Pintura Merz, 81.9 x 110.5 cm, 1931.



Meu pai, a quem convidei para a primeira projeção – ainda posso ver o brilho de sua calvície na escuridão como uma negação – foi severo: “Não vejo nada. Este filme é todo escuro” -disse-me duas ou três vezes. Ainda hoje não que coloquei a questão, ele estava certo? Ele estava errado.

Este filme foi realizado em 1957, quando as obras de Kurt Schwitters valiam pouco no mercado de arte. Eu não acho que este ponto de vista material tenha influenciado o seu julgamento, mas o conceito que eu apliquei no tratamento cinematográfico da obra de Schwitters, então fragmentária, exposta no Palácio de Belas Artes de Bruxelas.

M.B. manuscrito de 1971.



Catálogo para Filmexprmntlfilm, 1958.

Não há técnica neste filme de 16mm, pelo menos técnica como compreendida propriamente em filmes 35mm. No entanto, ele deve sua existência à inteligência da técnica. Este aspecto fundamental da realização é devido a Hekkers e a Marchal e mais ainda a dois técnicos de laboratório entre os quais uma mulher – montadora – que, sublinhe-se, não vai nunca ao cinema mas possui o sentido da imagem em um grau extraordinário. Sem o mistério que inconscientemente ela representou no desenvolvimento do trabalho, muitas das minhas intenções não teriam ultrapassado a superfície da tela.

Iniciado há dois anos na ocasião de uma exposição de obras de Kurt Schwitters, eu pude acabá-lo graças a um poema de amor que, na minha tentativa, tem o papel de contraponto tradicional.

Acredito que um filme é uma experiência a partir do momento em que ele trata um assunto de uma maneira nunca ou raramente abordada.

Eu quis fazer um filme de ficção no qual os elementos são fornecidos por fragmentos das obras Merz de Schwitters e que se juntará ao documentário pelo espírito de época no qual é tratado.



Peguei o texto de La Fontaine e o transformei no que eu chamo de escrita pessoal (poesia). Na frente do texto eu coloco objetos do cotidiano (bota, telefone, vidro de leite) cujo objetivo é entrar em uma relação estreita com os caracteres impressos. Esta é uma tentativa de negar, na medida do possível, tanto o sentido da palavra quanto da imagem.

MB em entrevista à revista TREPIED, 1968.



Convite para a exposição Le Corbeau et le Renard [O Corvo e a Raposa] de 1968 na galeria Wide White Space, Antuérpia.

1 imagem + 1 manuscrito + 1 filme + 1 imagem + 1 caixa + 2 objetos + 1 tela e ainda outros elementos que constituem o ambiente concebido por Marcel Broodthaers baseado em um poema original inspirado pela fábula de La Fontaine. O todo faz parte de uma caixa recoberta por tela fotográfica (formato: 80 x 60 cm). A propósito do filme colorido 16 mm de 7 minutos de duração realizado pelo mesmo autor, Th.

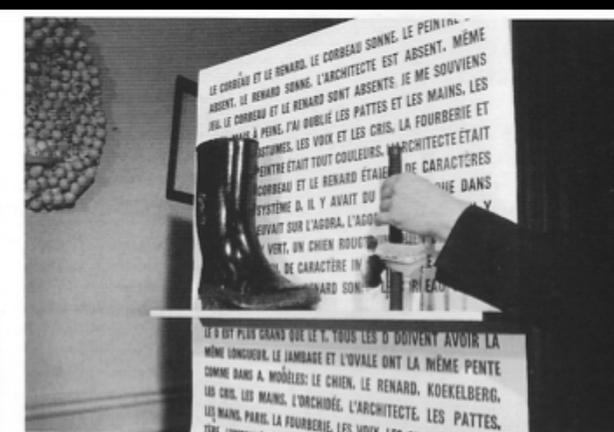
Clarke escreveu: ACHO QUE ESTE FILME É UM EXPERIMENTO ÚNICO ADICIONANDO UMA NOVA DIMENSÃO AO CINEMA. BRAVO.

É fama que estava o corvo sobre uma árvore pousado e que no sófrego bico tinha um queijo atravessado. Pelo faro, àquele sítio veio a raposa matreira, a qual, pouco mais ou menos, lhe falou desta maneira: - Bons dias, meu lindo corvo; és glória desta espessura;

és outra fénix, se acaso tens a voz como a figura. A tais palavras, o corvo, com louca, estranha afouteza, por mostrar que é bom solista abre o bico e solta a presa. Lança-lhe a mestra o gadanho e diz: - Meu amigo, aprende como vive o lisonjeiro à custa de quem o atende.

Esta lição vale um queijo; tem destas para teu uso. Rosna então consigo o corvo envergonhado e confuso: - Velhaca, deixou-me em branco; fui tolo em fiar-me dela; mas este logro me livra de cair noutra esparrela.

O Corvo e a Raposa.  
Jean de La Fontaine  
Tradução Manuel Maria Barbosa du Bocage



Marcel Broodthaers durante as filmagens de O Corvo e a Raposa. Objetos e recortes fotográficos são colocados em pequenas prateleiras dispostas sobre um fundo com texto impresso.

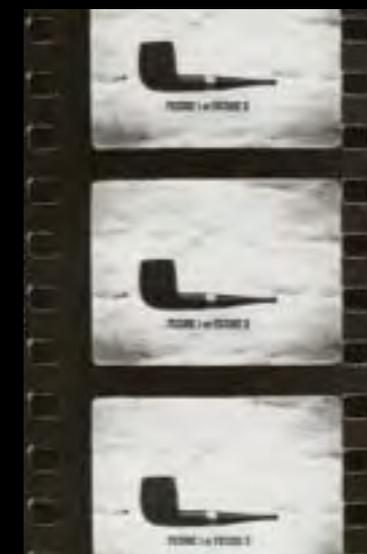
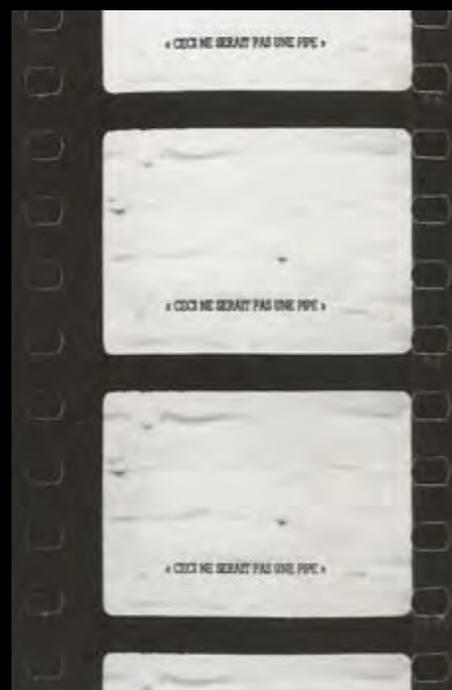
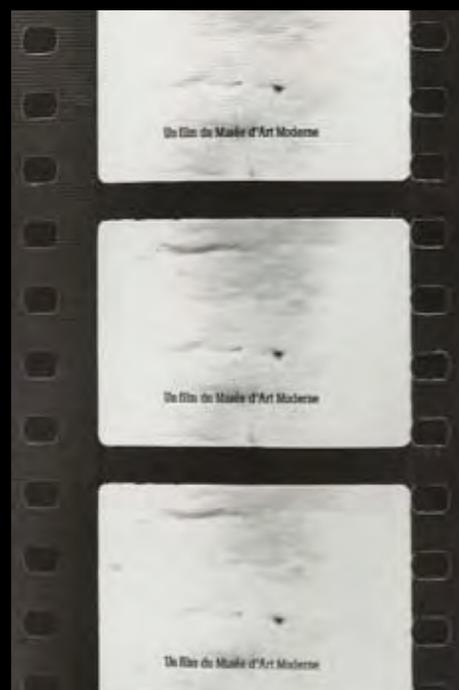
1969

## O Cachimbo

Primeira versão 16mm, p/b, 5 min.

Broodthaers fez uma série de filmes sob o tema "O Cachimbo". O filme trata de sequências de objetos filmados sobre um fundo fixo: uma parede rústica branca, onde se pode ver os tijolos e a argamassa em suas reentrâncias e saliências, bem como um furo, quase no centro do quadro. As sequências são: a parede em si, fumaça subindo pela parede, um cachimbo fixado por uma haste, um relógio de parede e um cachimbo soltando fumaça. A câmera não tem movimento.

Em uma das versões, Isto não será um cachimbo de 2 min. 20seg., 1971, às imagens são acrescentadas legendas com as palavras "Figura", "Figura I", "Figura II" e "Figura III", e os títulos "Isto não será um cachimbo" e "Um filme do Museu de Arte Moderna".



Isto não será um cachimbo

Uma parede branca. Um jato de fumaça. Um relógio enfumaçado. Um cachimbo que fuma sozinho. Um subtítulo nas imagens: Figuras. É uma transposição do quadro de Magritte: Isto não é um cachimbo.

Marcel Broodthaers

1969  
A Chuva

16 mm, p/b, 2min.





1969

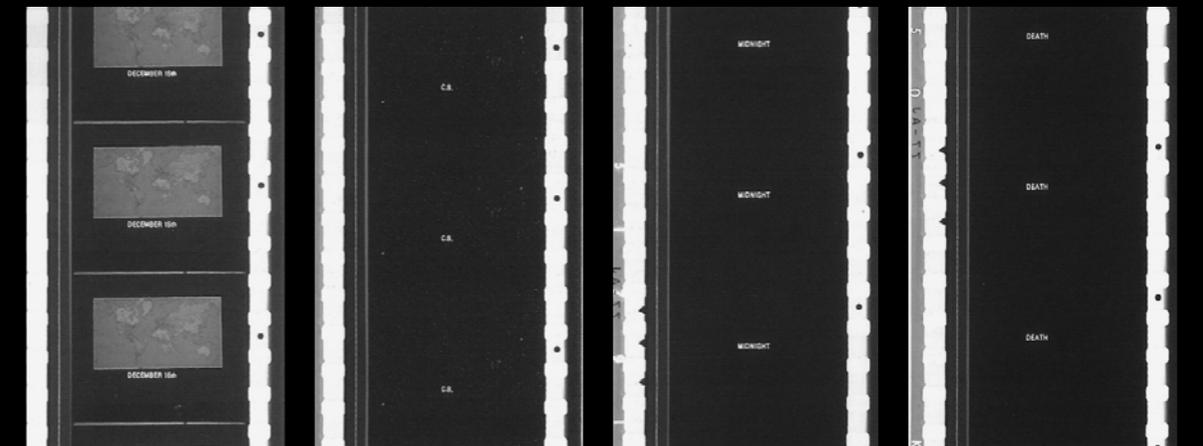
## A Film by Charles Baudelaire

35mm, cor, 6min 30seg.

"Um Filme de Charles Baudelaire" não é um filme para cinéfilos. Por quê? Porque ele foi filmado no século XIX. E os cinéfilos nunca viram bobinas datadas de um tempo no qual Muybridge, os irmãos Lumière e Edison não haviam ainda nascido ou davam seus primeiros passos sob os olhares dos papais e das mães industriais. Mas eu preparo um filme do qual todos poderão tirar proveito. Este último projeto batizado "Um jardim de Inverno" é baseado na ideia de que o cinema é um mal maior que o teatro e menor que a televisão. Quero dizer que um mal existe em função de um público cada vez mais numeroso, em benefício do aumento das receitas. O que não deixa de ser uma felicidade.

Texto de Marcel Broodthaers no folheto da exposição de 1974.

Broodthaers exhibe este filme no contexto da exposição coletiva no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas em que participa com "Um Jardim de Inverno". O filme foi projetado fora do Palais, num cinema comercial, o Studio Arenberg.



**Trecho do comentário sobre *Um filme de Charles Baudelaire* por Armin Zweite.**

#### A. Os materiais

Um filme de Charles Baudelaire simula ser uma segunda versão de um trabalho produzido pelo poeta francês em 1850. Os materiais utilizados são organizados da seguinte forma:

1. Datas. Ele começa em 3 de janeiro de 1850 e continua em intervalos regulares até 17 de dezembro de 1850, para então voltar até abril de 1850.

2. Palavras. Estas são ocasionalmente repetidas diversas vezes. Em ordem de aparecimento na tela, as palavras são: tubarão, museu (Musée-Museum), faca, cozinheiro, silêncio, morte, tormento, meio-dia, fome, escorbuto, meia-noite, escuridão, mistério.

3. Imagens. Estas são visualizações gerais e detalhes de um mapa do mundo.

4.Sons. As palavras “crianças não permitidas” são ouvidas duas vezes. Doze badaladas de um sino e o som contínuo de um metrônomo.

Durante o filme há uma constante troca entre os diferentes níveis. As palavras aparecem e são repetidas por todo o filme enquanto as datas e as imagens só aparecem nos dois primeiros terços e o som no último terço.

Em um único momento estes quatro níveis aparecem simultaneamente. No resto do tempo eles permanecem separados embora possa haver ligações entre dois níveis (imagem e palavra, imagem e data, palavra e som). As datas e as imagens não combinam com os elementos sonoros.

#### B. O contexto

O filme supõe a ideia ficcional de que em 1850 Baudelaire teria feito um filme sobre as lembranças de sua viagem pelo Pacífico. A viagem, em si, aconteceu de fato: o poeta foi forçado por seus pais a faze-la em 1841, numa tentativa de afasta-lo daquilo que supunham ser uma vida de devassidão - suas relações com homens de letras e mulheres

de pouca moral - e cura-lo por meio de uma longa ausência de Paris.

Baudelaire ficou um tempo em Maurícius, viajou para a ilha Bourbon (Réunion) e não voltou a Paris até 1842. Embora muitas de suas cartas contêm de seu tédio durante as viagens pelo mar, muitos poemas posteriores celebram o charme inebriante das mulheres exóticas que conheceu na viagem (Parfum exotique, A une dame créole, A une Malabaraise, Bien loin d’ici, etc). O filme em si explora esta tensão entre duas experiências antitéticas, o que, ao final, vai se mostrar decisiva.

#### C. Conservação / atualização da realidade / ficção no Museu / filme

Porquanto a lenta enumeração de datas incita somente estagnação, as palavras têm um poder extraordinário de sugestão na imaginação. Se as considerarmos em termos de significado, ficamos com três (distintas) áreas de associação. Quer dizer que “tubarão”, “faca” e “cozinheiro” constituem uma serie e pode ser distinguida de “fome”, “tormento” e “morte”. Tempo e lugar são evocados por “silêncio” e “meio-dia”, “escuridão” e “meia-noite”, bem como “escorbuto”. As palavras “meia-noite” e “meio-dia” que indicam o ponto alto e o fim do dia, falam de temporalidade. As palavras “mistério” e “museu” não se encaixam no padrão. Enquanto “mistério” vai aparecer somente uma vez, mais ao final, “museu” é o elemento que mais se repete no filme. Ela é reproduzida por três vezes inteira e uma vez de forma fragmentada (a letra E). Isto ocupa uma posição central no trabalho como um todo.

Se olharmos agora às representações que precedem ou seguem essas duas palavras, vemos que “Musée-Museum” sempre aparece entre imagens do mapa (primeiro entre duas imagens do Equador , e então entre uma visão geral do mapa e um detalhe, a Europa, e por último entre as representações das Célebes e Europa). Se pensarmos no significado da instituição, a conclusão será óbvia: sua função é coletar experiências ao redor do mundo e conservar as relíquias das mesmas. Isso faz com que o grupo de palavras, mesmo quando heterogêneo, possa

ser articulado ao redor de um eixo de significado. Podemos supor que os reinos de associação assinalados pelas palavras “tubarão” e “morte”, e as datas que indicam o incessante passar de dias, semanas e meses, representam duas modalidades de experiência que podem ser ligadas ao conceito Musée-Museum. Na prática, o Museu pode ser definido como um lugar de perigos escondidos sendo, portanto, além dos limites para crianças. A dupla repetição das palavras “crianças não são permitidas”, em conjunção com o sinal com a inscrição “Musée-Museum” não deixa espaço para dúvidas neste ponto. A dupla experiência temporal, de momentos específicos de um lado (“meia-noite” e “tarde”) e de passar o tempo no outro (datas) é também associada com a instituição do museu. Quando a sequência mostra o E. do centro do Musée-Museum aparece, escutamos os sinos tocando doze vezes, seguidos pela batida regular do metrônomo. É óbvio que este é o ponto decisivo do filme. Enquanto a primeira, maior parte foi uma sucessão de palavras, imagens cartografadas e datas, a continuação consiste apenas em palavras. As experiências cristalizam a existência nelas mesmas. A experiência temporal não é mais formada pela comunicação de datas da qual, em termos de sua função iconológica, ocupa a mesmo patamar que as palavras; continuando, contudo, presa dentro de um batimento regular de metrônomo. A relação entre tensão e tédio, que é explicitamente expressado na primeira parte do filme, continua constitutiva na segunda. Sem dúvida, a maneira em que os dois estados são experimentados muda. Interferência substitui justaposição. Mais adiante, devemos considerar o fato que, depois da repetida projeção da data 17 de Dezembro 1850, a data relacionada ao tempo é demonstrada ao contrário, assim acompanhando o processo de memória. A memória da ficção de experiências reais segue a ficção de experiências reais. A simbiose dos elementos que são em parte contraditórios e de níveis divergentes é alcançada no museu, em um museu que, contudo, poderia ir além de relíquias maravilhosas do mundo inteiro como em um gabinete de curiosidades, cortando-as de seu contexto vivo: isto seria um

museu para adultos, por exemplo, para iniciados capazes de atualizar os itens díspares, dotando-os de significado.

Aqui a interpenetração do passado e do presente, o isolamento de certos momentos no fluxo do tempo, seria representado de maneira exemplar, ou seja, em um registro no qual a fusão da realidade e ficção não dá origem a objetos materiais que possam ser exibidos. Isto significaria que o museu tradicionalmente concebido cairia em desuso. Para dar uma formulação lapidar, poderíamos dizer que, propriamente entendido, o filme, com seus numerosos níveis de associações, constitui um tipo de museu, e os que entre nós usam o tempo para olhar e pensar são seus diretores.

Em 12 de janeiro de 1971 Broodthaers anuncia a abertura da Seção Cinema do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias no mesmo Burgplatz, 12. Aberta ao público todas as tardes a partir das 14 horas, para esta Seção um novo programa foi realizado. Consistindo em seis curtas-metragens exibidos integralmente, três dos quais feitos por Broodthaers e que se relacionam com a Seção Século XIX do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, enquanto os outros três eram montagens cinematográficas representando diferentes abordagens para a realidade do cinema. Os títulos foram:

**Uma Discussão Inaugural (Une Discussion Inaugurale)-1968**

16mm,p/b, várias versões: de 8 min 30 seg. a 10 min.

**O Museu e a Discussão (Le Musée et la Discussion) -1969**

16 mm, p/b, 12 min. Projetado sobre um mapa mundi.

**Uma Viagem a Waterloo (Napoleão 1769-1969)**

**(Un Voyage à Waterloo - Napoléon 1769-1969) -1969**

16mm, p/b, 13min.

**Bruxelas Parte II (Brüssel Teil II) -1971**

16mm, p/b, 2min 20seg.

**Belga Vox – Mode – 20th Century Fox -1971**

16mm, p/b, 8 min 30seg.

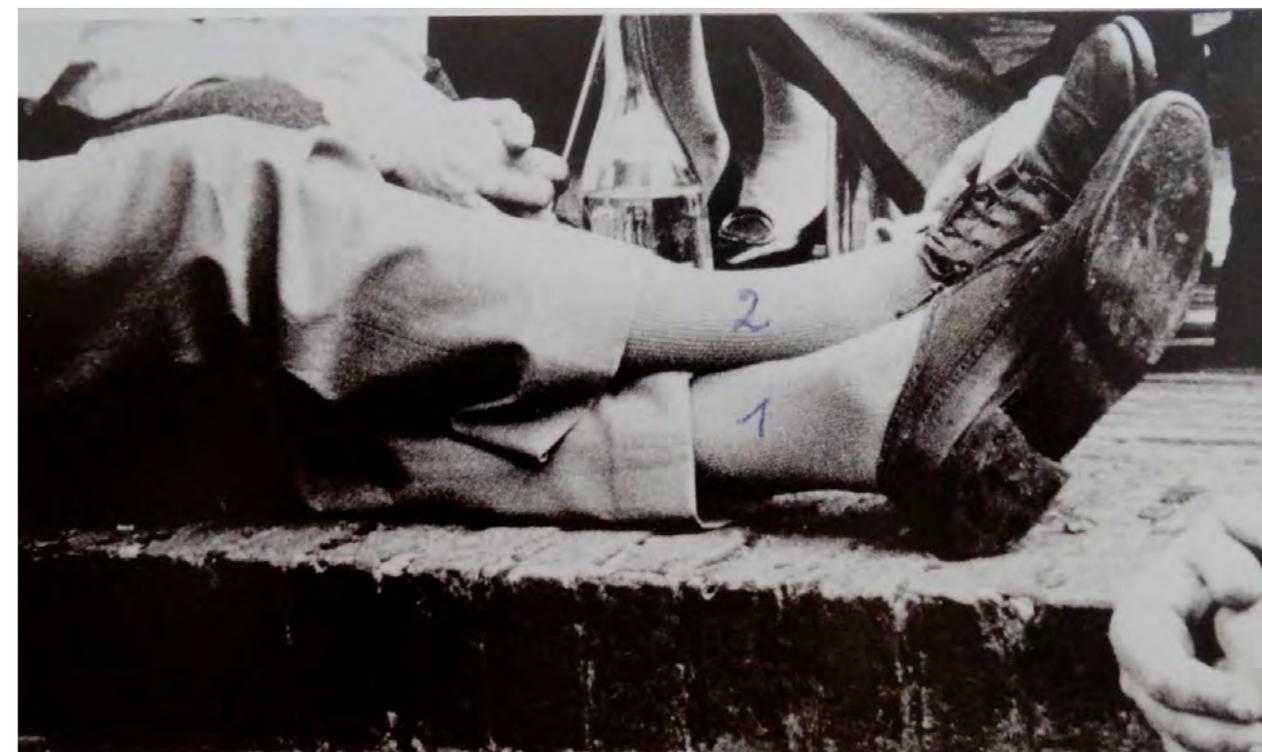
**Charlie Estrela de Cinema (Charlie als Filmstar) -1971**

16mm, p/b, 2min 30seg.

O curta *Charlie als Filmstar* é uma compilação de sequências de filmes de Charles Chaplin realizada pela produtora Globus Film; *Brüssel Teil II*, um documentário turístico sobre Bruxelas realizado pela Globus Film e Filmoffice comprado por Broodthaers em uma loja de artigos fotográficos, e *Belga Vox – Mode – 20th CenturyFox*, um documentário realizado a partir de fragmentos de noticiários exibidos em salas de cinema e de pedaços soltos de cenas finais de filmes.<sup>6</sup>

Assim, o conjunto de filmes do programa da Seção Cinema apresentava diferentes aspectos do funcionamento do Museu de Arte Moderna e do cinema como indústria. “Por um lado, os curta-metragens do Museu representavam a realidade da instituição fictícia e, por outro, as montagens das produtoras imprimiam um matiz de ficção à realidade do cinema”.<sup>7</sup>

Fisicamente, o porão tinha duas salas e quase todas as paredes pintadas de preto. O teto era branco, o chão cinza. A divisão do espaço era clara: na primeira sala um espaço de projeção (*Filmabteilung*) com dois ambientes, um para edição de filmes e outro para revelações fotográficas. Na segunda sala, um compartimento bem menor (*Museum*), ficava disposto um grupo específico de objetos acompanhados das inscrições fig.1, fig.2, fig.1&2, fig.A e fig.12.

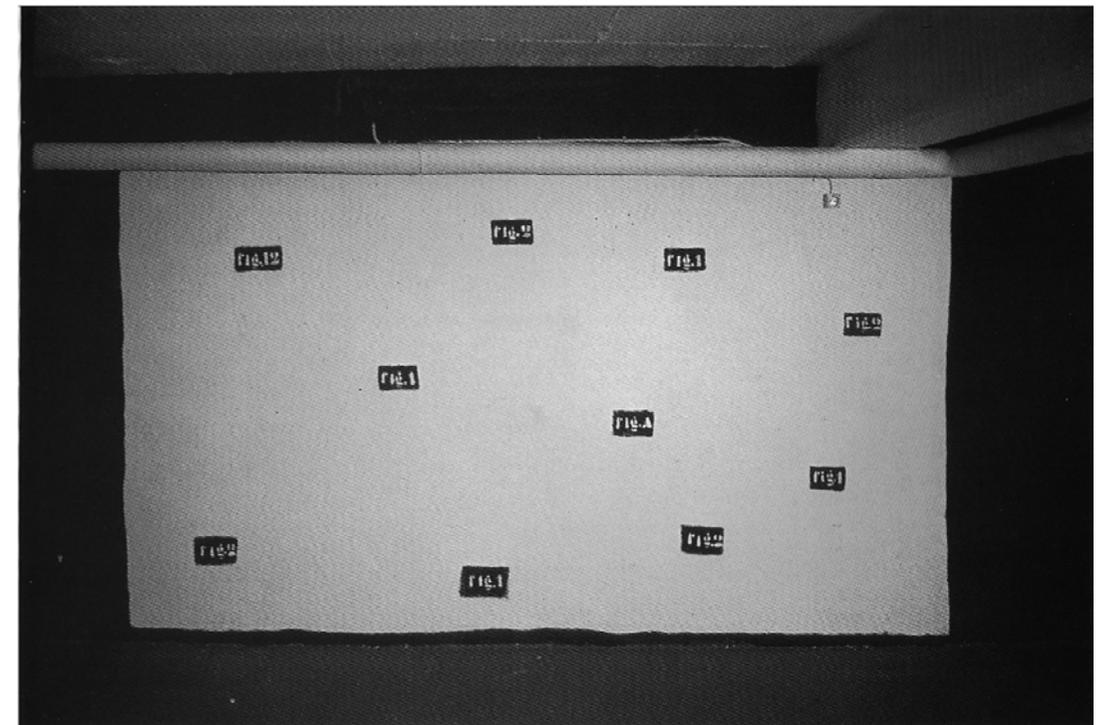


Marcel Broodthaers. 1 e 2, Londres. 1961 - 64.

Ao entrar nesse porão, logo em frente, o que se via eram duas cadeiras de diretor junto à única parede branca do espaço. À direita, numa parede pintada de preto, um grande espaço retangular branco com vários pequenos retângulos pretos com as inscrições fig.12, fig.2, fig.1 e fig.A em branco que, logo se via, era uma tela de projeção especialmente preparada. Perto da porta de entrada um mapa político do mundo que por vezes servia de tela de projeção; no centro da sala, um projetor e uma luminária.

O segundo ambiente fora construído com uma divisória feita de pequenas tábuas de madeira. Nesta salinha ficava uma coleção de objetos. Da esquerda para a direita: duas cadeiras encostadas na parede de madeira. Encostadas na segunda parede, branca: uma moviola

(fig.1&2), uma caixa de acordeão (fig.2), um cofre (baú) (fig.2) contendo: a silhueta de uma águia (fig.1), uma pedra (fig.2), um globo, o livro *L'invention du cinema* [A Invenção do cinema] de Georges Sadoul (fig.1), imagens de cabeças de águias, uma caixa de cigarrilhas (fig.1), uma caixa de papelão (fig.5), uma caixa de cartas (MUSEE fig.1), uma caixa de violino (fig.1), uma cadeira desmontada (fig.2), e um catálogo da exposição *Film als Objekt. Objekt als Film*, no *Städtishes Museum* de Mönchenglabach em 1971 (adicionado posteriormente pois a exposição ocorreu em novembro). Na terceira parede, agora preta: um pequeno piano (fig.12) e, fechando a sala, uma prateleira em L com documentos pessoais de Broodthaers e materiais fotográficas. A prateleira em seu lado menor é sem fundo, fazendo ligação com a sala maior. Nas paredes: dois posters, um espelho com a inscrição fig.1 (fig.2), um cachimbo (fig.2), uma bomba de fumaça (fig.1), um relógio (fig.12), um calendário (fig.A), uma máscara para olhos (fig.1), a inscrição MUSEE, um quadro com as inscrições *Musée-Museum* e fig.1 e outra inscrição: MUSEUM. No teto, ao centro, uma lâmpada (fig.1).



Seção Cinema: espaços de projeção. Parede branca com inscrições "fig.1", "fig.2", "fig.12" e Mapa Mundi.

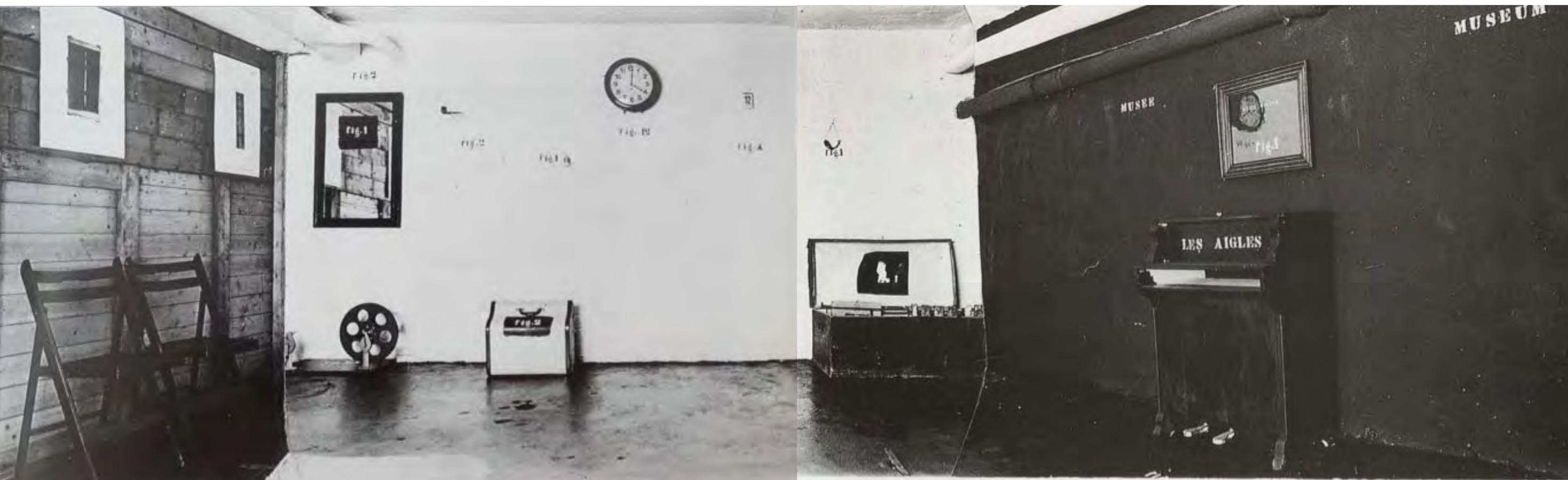
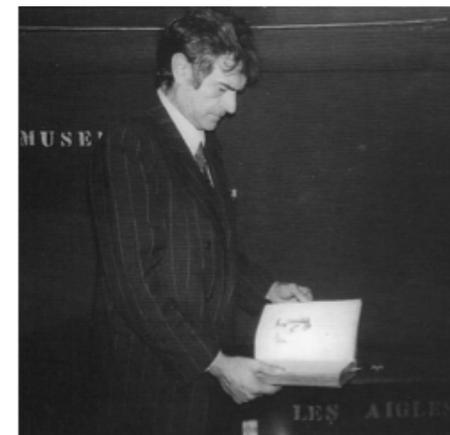


Seção Cinema: entrada do porão, Dusseldorf, 1970 - 71.

Broodthaers definiu este conjunto como “um lamento hipócrita sobre a destruição do objeto pela lingüística tanto como uma tentativa de relacionar a figura como representação visual de uma forma e a figura como representação da linguagem”. Ele escreveu também: “se trata de um conjunto de objetos, um jogo de objetos inventado no recinto de um museu fictício (Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias) e nutrido por ele (este jogo de objetos não constitui o museu)”.<sup>8</sup>

A exposição dos objetos se estrutura em duas composições ou conjuntos de doze elementos cada um. Um é a série de objetos designados como figuras que estão esparsos por toda a sala, e o outro é o cofre

e seu conteúdo. No entanto, temos dois objetos que são parte de ambas composições: o cofre e a cadeira desmontável. O cofre é simultaneamente continente e conteúdo, o que, em outro nível, representa o espaço próprio do Museu. Por outro lado, a cadeira que pode estar desmontada dentro do cofre ou montada na sala estabelece um intercâmbio de representações. Parece interessante, embora complexa, a leitura do papel da cadeira feita por Tanya Angulo Alemán: “a cadeira representa o espectador e o diretor que ao mesmo tempo representa a exposição. Assim pois, Broodthaers convida o espectador a assumir o papel de diretor mediante o exercício de leitura”.<sup>9</sup>



Fotomontagem de Joaquim Romero Frias mostrando a sala interna do porão com o conjunto de objetos, antes de sua venda. 1971.

Mas é o próprio Broodthaers quem oferece uma chave de interpretação, em um texto escrito em 1971 com Fernand Spillemaeckers.

1. Há dois sistemas em causa:

a) um jogo de doze referentes que é dado pela exposição do conteúdo do cofre, o exposto pode-se dizer, posto que ele é o único conjunto que se oferece como um enigma a se resolver,

b) este mesmo cofre está contido em uma série de figuras que não é jamais dada enquanto tal, mas somente sob a forma de repetições sucessivas.

A referência da figura descrita em a) é inclusa na série fechada, mas se encontra igualmente no conjunto de figuras repetitivas descritas em b) Além disso, se sairmos desse circuito fechado, e se nós nos dirigirmos – ao que constitui a motivação pois que se trata de um conjunto de objetos, um jogo de objetos inventado no recinto de um museu fictício (Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias) e nutrido por ela (este jogo de objetos não constitui o museu) – constatamos que já a este nível, “o objeto do mundo” não se apresenta senão como figura em um sistema binário (quase perfeito) de significação (fig.1 e fig.2; mistura de fig.1 e fig.2 na figura.12 e fig. 1&2). A referência última se encontra portanto na própria imagem.

Ao lado deste resultado simbólico da série (cofre fechado, espelho, máscara, valise contendo provavelmente um instrumento de música, luz artificial), essa imagem geral, o museu, pode ser reconstituída por elementos mais sutis, que prolongam a cadeia de figuras. Se a acumulação de números serve nos dois casos para insistir sobre esse caráter simbólico e para designar uma motivação que se espera ser mais intensa, e se entre o piano e o instrumento que serve para montar filmes a transição para o relógio permanece na ordem simbólica, a grande agulha desse relógio designa ainda este mesmo 12, junção entre o nível visual e o nível lingüístico, que se encontra, de qualquer modo, como inscrição do objeto. Além disso, mas isso é acessório, essa inscrição tem um caráter extremamente pictórico. Como sexta 12 fevereiro, o signo parece ser o fim de sua série de avatares e a escritura começa, com a letra A.

2. Temos considerado a fig. A como sendo mais ou menos fora do sistema e os objetos que são gratificados com dois valores, como particularmente significativos. Nesse simbolismo de números, o cinco é o único em seu gênero; ora, nós o reencontramos em um único objeto sem nenhuma implicação cultural ou simbólica: é uma caixa em papelão que não traz nenhuma informação, caixa em uma caixa. Haverá um sistema de relação entre a informação e a figura? Será que a redundância e a informação da imagem e do número estão em uma razão inversa? Sim. Este signo de desordem abrirá também um novo sistema.

Ou, mais amplamente, será que encontramos, de uma maneira igualmente simbólica, um encerramento das duas cadeias de figuras? Se houver um encerramento, este se arranja facilmente.

3. Nós temos portanto indicado algumas possibilidades da cadeia de referências, a relação eventual entre a informação e a redundância pela organização da quantidade, finalmente nós podemos falar do emprego da similitude e da contigüidade assim como da associação. Os objetos são isolados, a repetição reforça este isolamento tornando-os idênticos a eles mesmos, de uma maneira absoluta. É um universo descontínuo, porque cada objeto está aí apenas como representação, como figura servindo a...

Resta a matriz lingüística (jogo sobre o conceito mesmo do continente e do conteúdo) que será registrada como um lamento hipócrita sobre a destruição do objeto pela lingüística tanto como uma tentativa de relacionar a figura como representação visual de uma forma e a figura como representação da linguagem.

Vocês não conhecem a canção de Reichhoffen? Era necessário ver a cavalaria disparar. Cavalaria, atenção, disparar!

Texto assinado por Marcel Broodthaers e Fernand Spillemaeckers, 1971.

#### Seção Cinema

##### Sala maior

- 1.fig.12 fig. 2 fig.1 fig.A tela de projeção com inscrições
- 2.mapa mundi (tela)
- 3.duas cadeiras de diretor
- 4.projeto de filmes
- 5.luminária
- 6.estante com visor e bobinadora
- 7.mesa de fotografias

##### Sala interna

- 8.dois posters
- 9.duas cadeiras
- 10.conjunto de objetos

##### PAREDE:

- espelho fig.1 (fig.2)
- cachimbo (fig.2)
- bomba de fumaça (fig.1)
- relógio (fig.12)
- calendário (fig.A)
- máscara (fig.1)

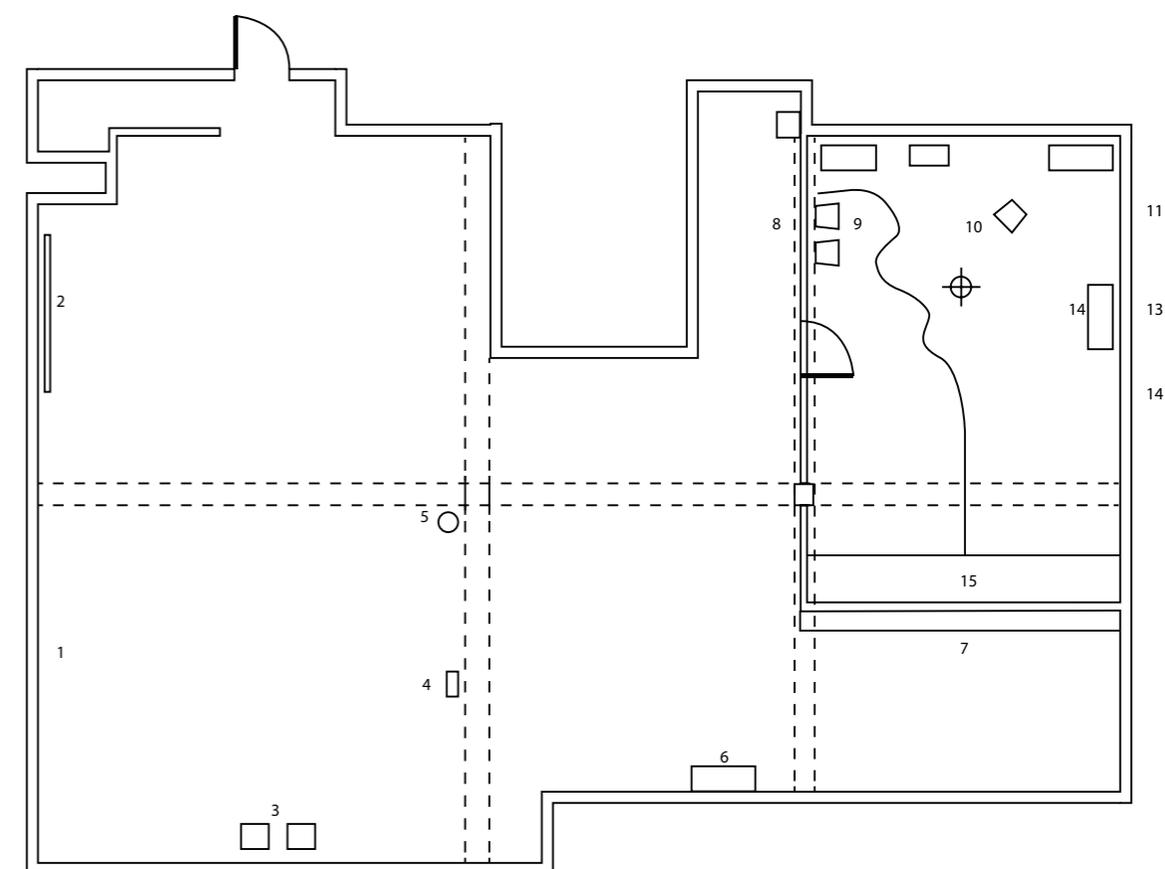
#### CHÃO:

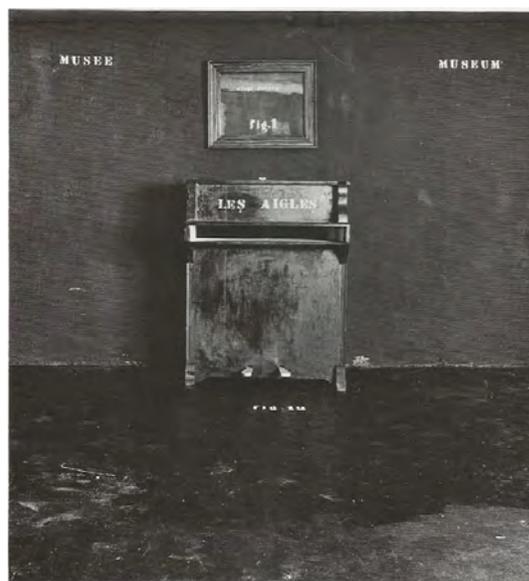
- moviola (fig.1&2)
- caixa de acordeão (fig.2)
- cadeira desmontável (fig.2)
- cofre-baú (fig.2):
- silhueta de águia (fig.1)
- pedra (fig.2)
- globo
- livro *L'invention du cinema* (fig.1)
- foto de cabeça de águia
- foto de de águias
- caixa de cigarrilhas (fig.1)
- caixa de papelão (fig.5)
- caixa de cartas (MUSEE fig.1)
- caixa de violino (fig.1)
- catálogo de exposição

#### TETO:

- lâmpada (fig.1)

- 11.MUSEE (inscrição)
- 12.piano (fig.12)
- 13.Musée-Museum fig.1 (emoldurado)
- 14.MUSEUM (inscrição)
- 15.Estante para documentos





Espelho e piano.



Lâmpada no forro.



Cofre-baú aberto mostrando seu conteúdo de onze elementos, sendo ele próprio o décimo segundo.

## Jürgen Harten:

Ele explorava um signo inexistente que, como nenhum outro, poderia indicar o salto da palavra para a imagem e vice-versa: a abreviatura para o termo figura, *fig*. Com o acréscimo de um número, esse signo requer que o leitor busque a ilustração correspondente. Do mesmo modo, uma pessoa que olhe primeiro para a imagem é solicitada a encontrar no texto a explicação que lhe corresponda. Isso se refere usualmente aos objetos ou à narrativa descritos no texto e ilustrados na imagem. Broodthaers então desviava a atenção daquilo que é representado para a representação e direcionava o olhar para o signo *Figur*, o signo para a "representação sob a forma de figura". A pessoa tinha de apreender o signo *per se*, isto é, como uma indicação ou uma categoria de claras percepções, independentemente do caso específico em que este signo estava sendo usado. Aquilo a que ele se referia tinha sido descrito como "figura, no sentido de uma imagem concebida como forma e figura, como representante da linguagem". Ao pensar nas figuras como figuras, ele seria capaz de apresentar uma diferença entre determinadas figuras, como as águias sob diferentes formas, e entre aquilo que elas pretendiam representar como símbolos. Sua função poderia ser analisada mediante esse pressuposto.<sup>10</sup>

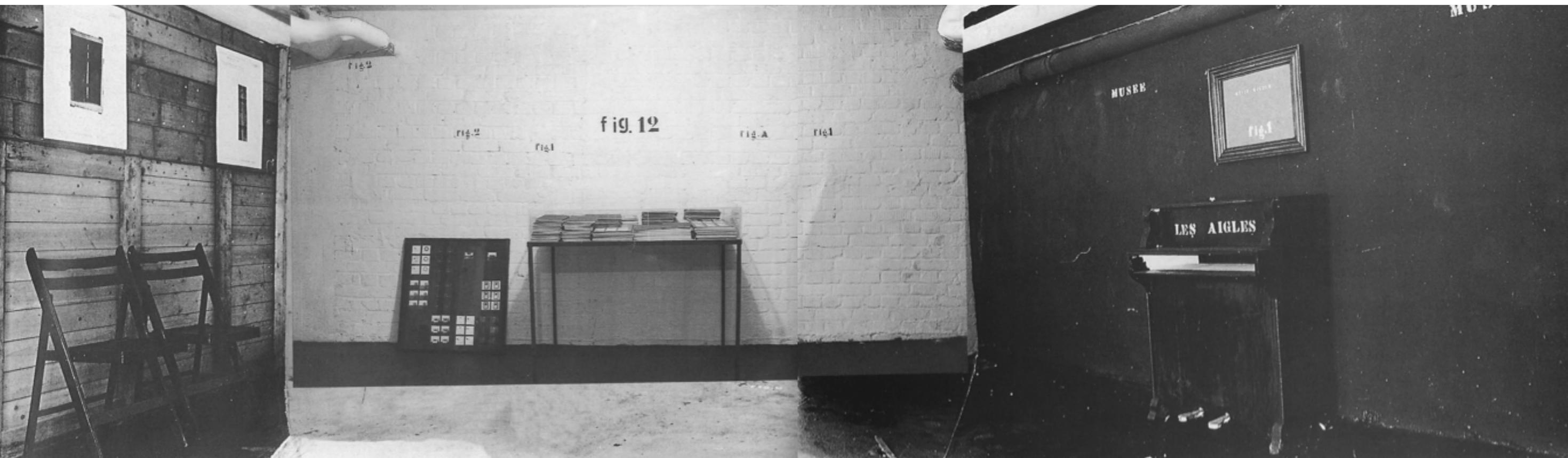
Posteriormente, em 1971, sobre a recepção formalista das mensagens vindas da República de Weimar nas colagens de Schwitters, Broodthaers comentou que qualquer pessoa que não tivesse a sensibilidade para entender *das Geheimns der Dachböden* [o segredo dos sótãos] era uma criatura de visão nula ou vazia, igual a zero.<sup>11</sup> Segundo Jürgen Harten, Broodthaers "usou o termo 'figura 0', uma representação da ausência de algo ou algo que é representado unicamente pela linguagem. Isso significa que a linguagem nos permite falar de algo que, na realidade, está ausente".<sup>12</sup>



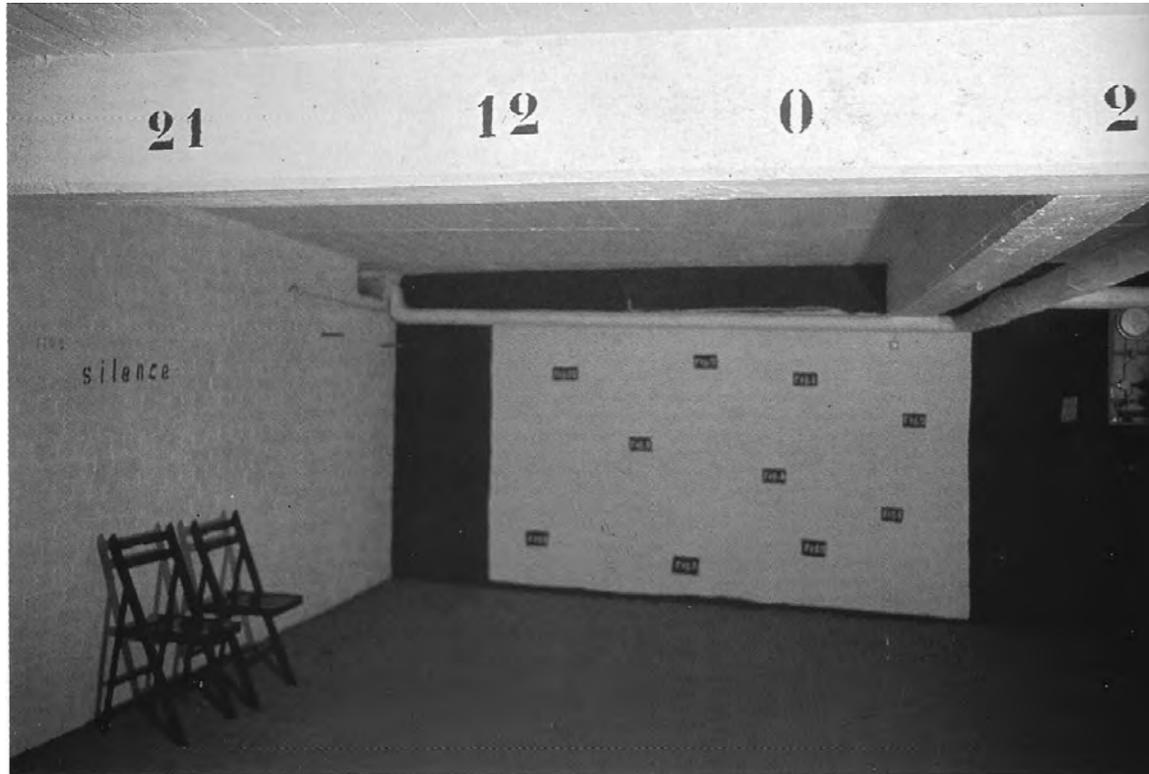
Durante a abertura da Seção Cinema, Broodthaers relatou que ele iria retirar todos os objetos e colocá-los à venda. Depois da venda desses objetos (não incluídos o piano, as cadeiras e a estante), negociados pela Galeria Wide White Space para o museu de Mönchenglabach através de Johannes Cladders, em junho de 1972, a Sessão Cinema tomou nova conformação: na pequena sala ficaram as inscrições fig.1, fig.2, fig.1 & 2, fig.A e fig.12, no entanto esta última inscrição foi ampliada. A estante recebeu a inscrição "DEPARTAMENT DES AIGLES 24 images/seconde" e na sala maior a palavra "SILENCE" foi inscrita em quatro diferentes lugares. A viga recebeu os números 21, 12, 0 e 2 e as madeiras das paredes divisórias foram pintadas de preto. Na entrada Broodthaers pintou "SECTION CINEMA" em vermelho. Esta configuração permaneceu até outubro de 1972, quando a seção foi fechada.



Anúncio da venda dos objetos da Seção Cinema em Dusseldorf, janeiro de 1971.



Fotomontagem realizada em 1997

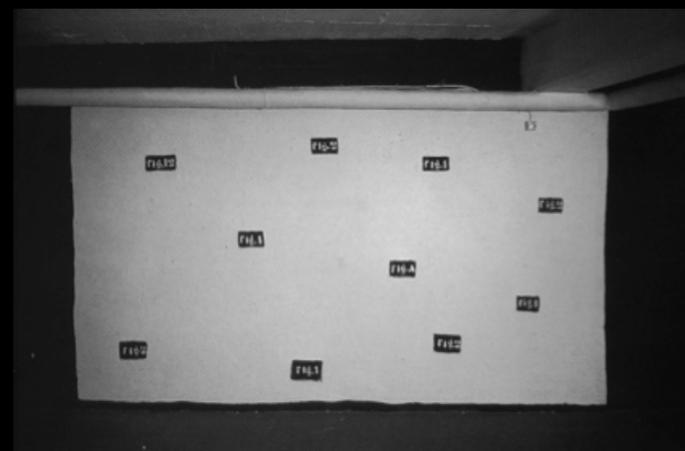


1968  
Uma Discussão Inaugural

16mm,p/b, várias versões: de 8 min 30 seg. a 10 min.



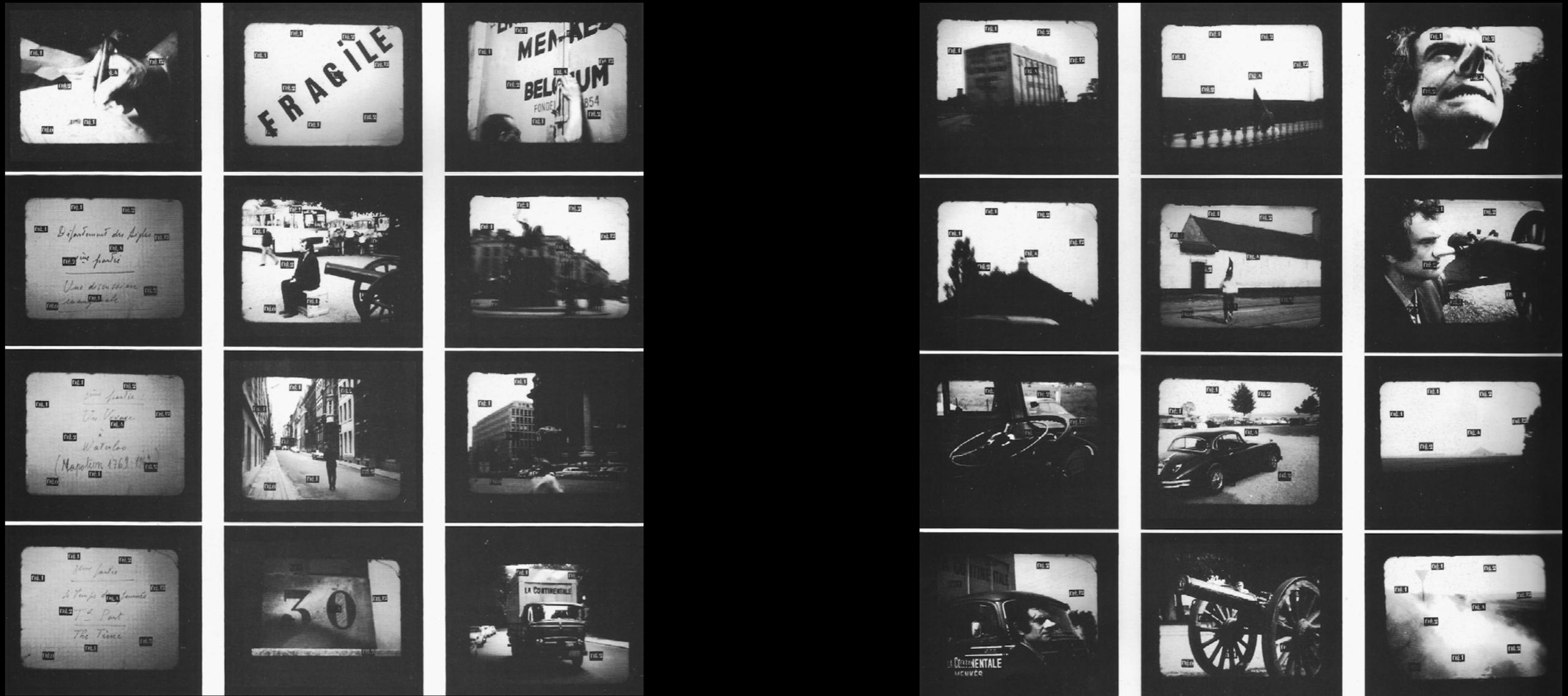
Projeção de *Uma Discussão Inaugural* na tela com inscrições



1969

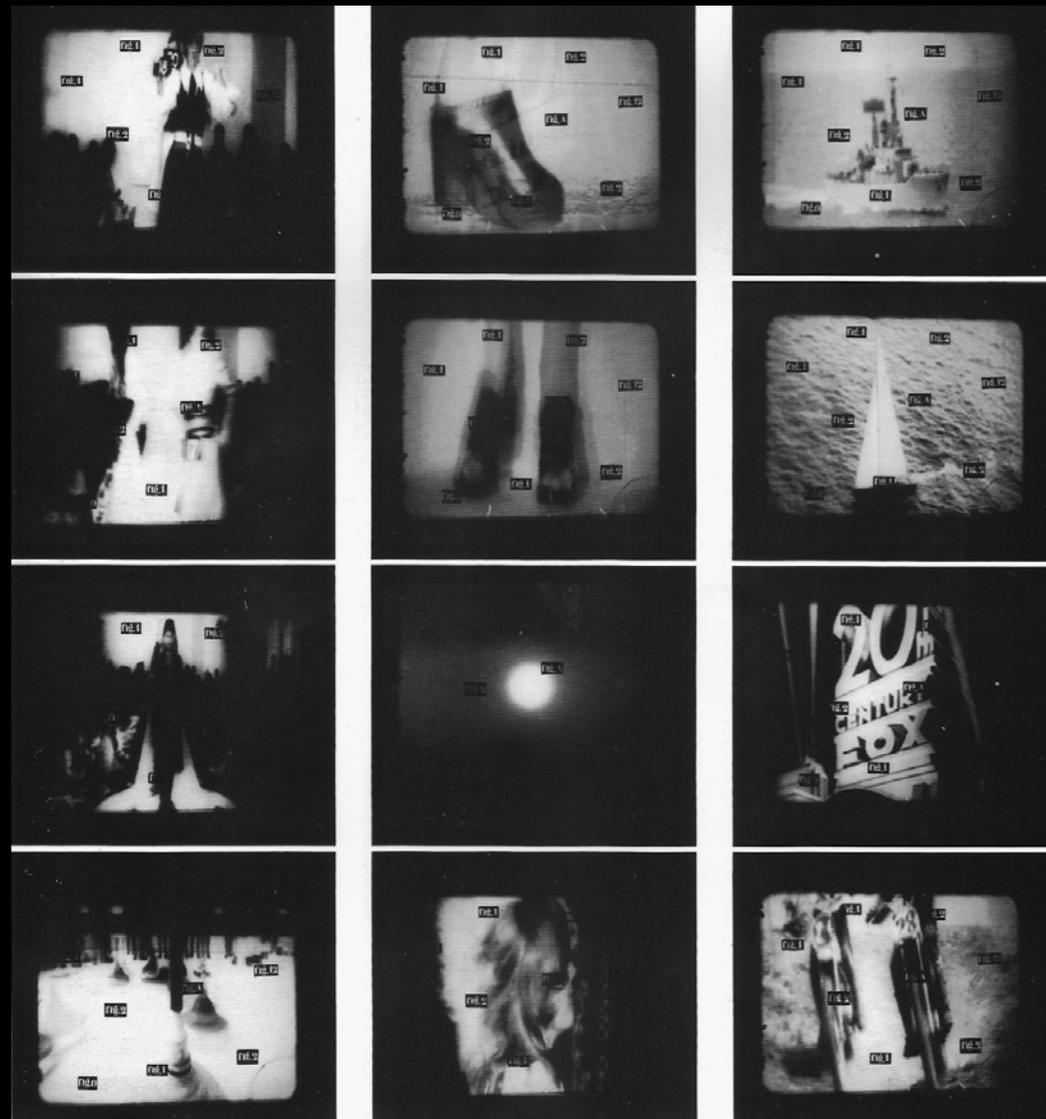
# Uma Viagem a Waterloo (Napoleão 1769-1969)

16mm, p/b, 13min.



1971  
Belga Vox – Mode – 20th Century Fox

16mm, p/b, 8 min 30seg.



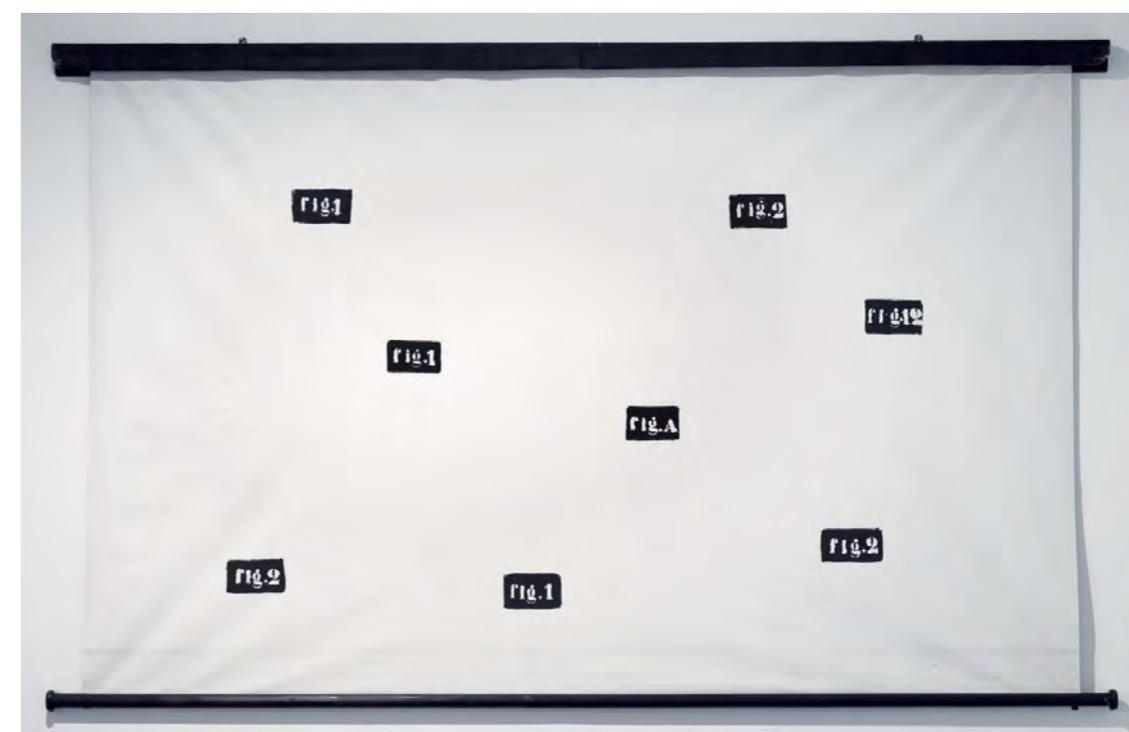
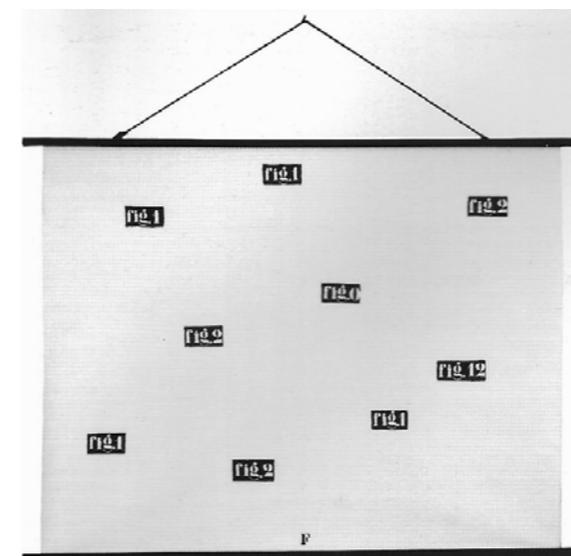
1971  
Charlie como Estrela de Cinema

16mm, p/b, 2min.30seg.



1971  
Bruxelas Parte II

16mm, p/b, 2min20seg.



Telas portáteis como esta foram utilizadas por Broodthaers em projeções de seus filmes durante várias exibições. Ele planejava produzir 26 dessas telas, cada uma com uma letra do alfabeto. Foram feitas apenas onze: nove correspondendo às letras A B C D E F G H I e duas sem letras.

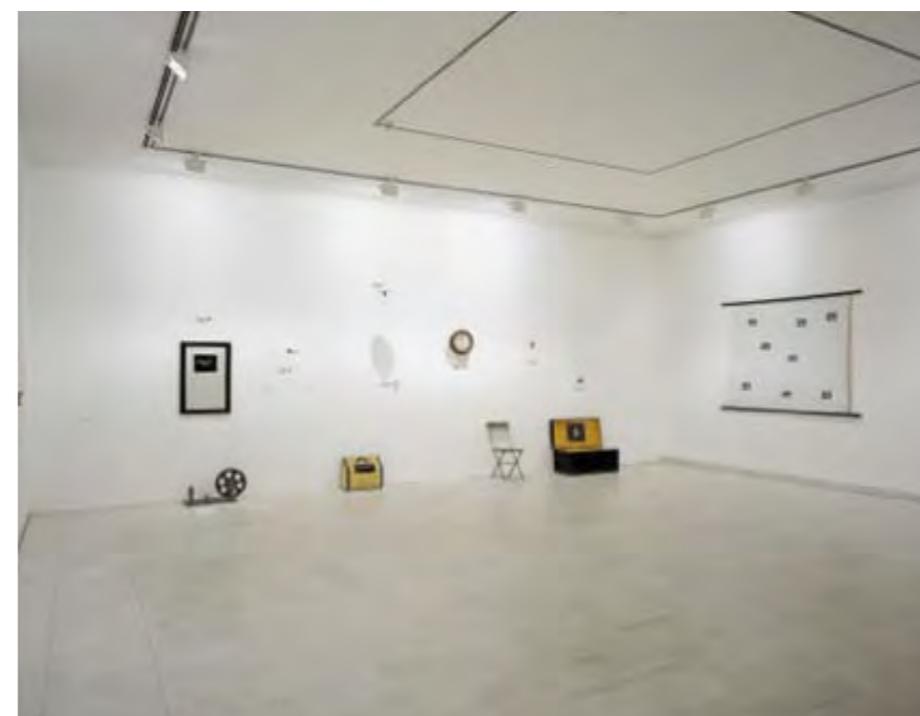


**Marcel Broodthaers. Excerto da entrevista com Irmeline Lebeer, Dez mil francos de recompensa.**

No museu Monchengladbach você pode ver uma caixa de papelão, um relógio, um espelho, um cachimbo, e também uma máscara e uma bomba de fumaça, e mais um ou dois outros objetos que não me lembro neste momento, acompanhados pela expressão "Fig.1" ou "Fig.2" ou "Fig.0" pintada sobre ou ao lado de cada objeto. Se formos acreditar no que diz a inscrição, então o objeto assume o caráter de ilustração de uma espécie de romance sobre a sociedade. Esses objetos, o espelho e o cachimbo, submetidos a um sistema de numeração idêntico (ou a caixa de papelão, o relógio e a cadeira) tornam-se elementos intercambiáveis no palco de um teatro. Seu destino está arruinado. Tenho, aqui, um encontro esperado entre diferentes funções. Uma dupla atribuição e uma textura legível – madeira, vidro, metal, tecido – articula-os moral e materialmente. Eu nunca teria obtido este tipo de complexidade com objetos tecnológicos, cuja singeleza condena a mente à monomania: arte minimal, robô, computador. Os números 1, 2 e 3 aparecem figurados. E as abreviações fig. mal lhes dão algum sentido.

*Esta é a condição para que você se sinta à vontade consigo mesmo?*

O que me tranquiliza é a esperança de que o espectador corra o risco, por um momento pelo menos, de não se sentir à vontade. Não deixe de visitar o museu Monchengladbach.



*Theorie des Figures. 1971. Objetos da Seção Cinema, da coleção Museu Mönchengladbach, em duas montagens diferentes.*

**Marcel Broodthaers. em entrevista a revista TRÉPIED. Ver p. 479-480 do presente volume.**

Eu não acredito em filmes, não mais do que em qualquer outra arte. Não acredito em artista individual ou em trabalho individual. Eu acredito nos fenômenos e nos homens que reúnem as ideias. MB



Tacita Dean. *Section Cinéma (Homage to Marcel Broodthaers)*, 2002. 16 mm  
13min 30 seg. looping.

Em 2002 a artista inglesa Tacita Dean visita este porão e, encontrando vestígios da Seção Cinéma de Broodthaers, realiza o filme *Section Cinéma (Homage to Marcel Broodthaers)*, exibido no Brasil em 2006, por ocasião da 27ª Bienal de São Paulo. O local, em 2002, funcionava como depósito para um museu próximo e estava lotado de cadeiras douradas e modelos de barcos. Nas paredes, graças ao ambiente escuro e seco, ainda estavam as inscrições originais da Seção Cinéma.





<sup>1</sup> Dutscke é Rudi Dutscke, ativista alemão.

<sup>2</sup> *Kunsthalle* é um termo em alemão usado comumente no mundo da arte para categorizar espaços de exposição temporária de arte: "Salão das Artes".

<sup>3</sup> Cf. Maria Gilissen, *Marcel Broodthaers. Cinéma Modele 1970*. Bruxelas: Département des Aigles du Musée d'Art Moderne, 2012. p.7.

<sup>4</sup> Jürgen Harten, *A Águia, do Oligoceno até nossos dias: Um título menos do que apropriado*. Em: Lisette Lagnado. *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p.30

<sup>5</sup> Marcel Broodthaers, *Marcel Broodthaers Cinéma*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. p.52

<sup>6</sup> As referências sobre os três últimos filmes não deixam claro se estes foram montados ou alterados por Broodthaers. Cf. *Marcel Broodthaers. Cinéma*; op. cit.: p. 144.

<sup>7</sup> Tanya Angulo Alemán. *La utopia pervinguda.El Model d'autoria de Marcel Broodthaers*. Tese de doutorado. Universitat Politècnica de València, 2003. p. 153

<sup>8</sup> Marcel Broodthaers *Cinema*, op. cit. p. 143

<sup>9</sup> Tanya Angulo Alemán, *La utopia pervinguda.El Model d'autoria de Marcel Broodthaers*. Ibid.

<sup>10</sup> Jürgen Harten, *A Águia, do Oligoceno até nossos dias: Um título menos do que apropriado*. Op. Cit. p. 30

<sup>11</sup> Jürgen Harten, op. cit., p.29

<sup>12</sup> Id ibid.

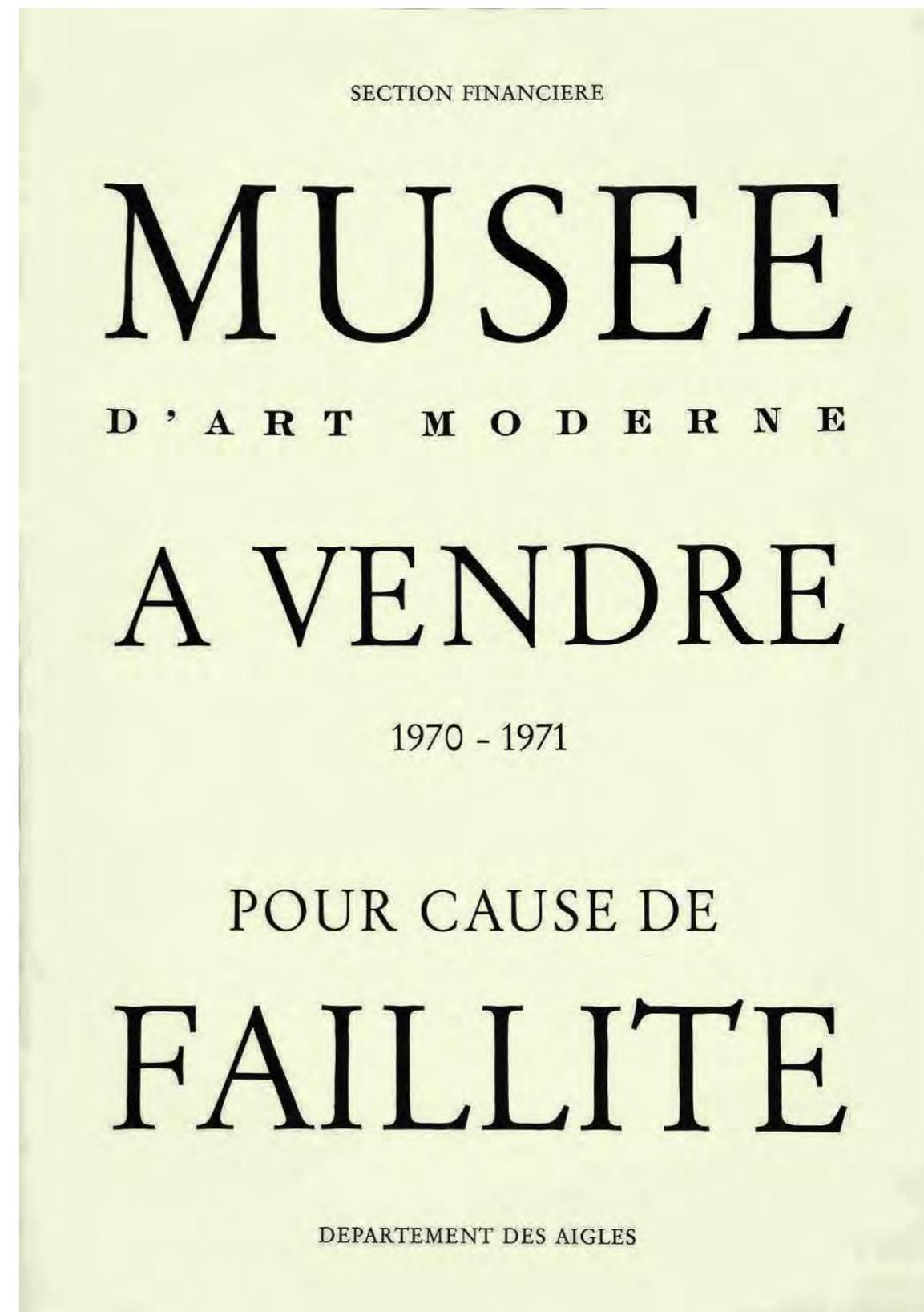
MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
FINANCEIRA



MARCEL BROODTHAERS

SEÇÃO FINANCEIRA  
MUSEU  
DE ARTE MODERNA  
A VENDA  
1970 - 1971  
DEVIDO À  
FALÊNCIA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS



## LES AIGLES

Dans le but de nouer une intrigue, je dédie cette jaquette recouvrant le catalogue de la foire artistique de Cologne aux personnes imaginaires et réelles dont les noms suivent. La plupart d'entr'elles ne s'étaient jamais rencontrées.

Marcel Broodthaers

Charles Baudelaire  
J. B. Clément  
Paul Colinet  
Jacques Darché  
Robert Desnos  
Lucien Goldmann  
Victor Hugo  
J. D. Ingres  
Buster Keaton  
René Magritte  
Edgard Poe  
Jean Redon  
Mark Rothko  
Kurt Schwitters  
Jonathan Swift  
J. B. Uyttendaele  
Gustave \*\*\*  
Jean Vigo  
Wiertz

## AS ÁGUIAS

Com o objetivo de criar intriga, dedico esta sobrecapa que cobre o catálogo da feira de arte de Colônia às pessoas imaginárias e reais aqui nomeadas. A maioria delas jamais se encontrou.

Marcel Broodthaers

Charles Baudelaire  
J. B. Clément  
Paul Colinet  
Jacques Darché  
Robert Desnos  
Lucien Goldmann  
Victor Hugo  
J. D. Ingres  
Buster Keaton  
René Magritte  
Edgard Poe  
Jean Redon  
Mark Rothko  
Kurt Schwitters  
Jonathan Swift  
J. B. Uyttendaele  
Gustave \*\*\*  
Jean Vigo  
Wiertz



Marcel Broodthaers. Impressão destinada a cobrir o catálogo da Feira de Arte de Colônia, Alemanha, em 1971. 19 exemplares de 45 x 32 cm. 1971

Em 1971 Marcel Broodthaers criou 19 sobrecapas para o catálogo da Feira de Arte de Colônia (5 a 10 de outubro de 1971). Estas sobrecapas inauguram a Seção Financeira do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, ao mesmo tempo em que esta Seção anuncia a falência do Museu, colocando-o à venda. Estas sobrecapas e toda a ação que seguiu, foram estruturadas junto à galeria Michael Werner. Segundo Rachel Haidu, houve, além do elegante impresso, paredes pintadas de preto, distribuição de panfletos, colagem de cartazes e anúncios de leilão do Museu, configurando o clamor por atenção a um discreto museu.<sup>1</sup>

Sobre a situação, apresentar como produto à venda seu Museu numa feira de arte, Broodthaers responderá a Freddy de Vree em entrevista de 1971 ser muito mais confortável estar na feira de Colônia que em seu próprio museu: “na feira de arte estamos completamente imersos na realidade da sociedade contemporânea, no coração do sistema, que se revela basicamente comercial”. “E por que é mais confortável?”, pergunta De Vree. “Porque é a vida que levamos, a existência de praticamente todos os artistas, diretores de museu e galeristas. De base comercial – eu não quero com isso dizer que todas essas pessoas são odiosas ou vis, mas que a arte lá é vendida como em qualquer reles mercado.” “Você se sente como mercadoria neste tipo de feira artística ou você é da opinião que, pela sua natureza, seu trabalho escapa a esta espécie de comércio?” Pergunta novamente De Vree. “Eu tentei, particularmente nas obras expostas na feira em Colônia, apresentar alguns aspectos que incluem a negação dessa situação, uma situação que corresponde às expectativas. Há dois ou três objetos que poderiam acontecer como uma simples mercadoria, mas espero que, pela sua estrutura ou através de palavras que os cercam, avisando: “Eu estou aqui, não é minha culpa... , espero que não seja eu a dizer isso, mas que isso seja indicado pelo próprio objeto”.<sup>2</sup>

Não houve leilão e o museu não encontrou comprador. Em novembro deste mesmo ano (1971), a galeria Michael Werner realiza uma nova exposição da Seção Financeira: *Section Financière. Musée d'Art Moderne. Département des Aigles. 1970 - 1971. A Vendre pour Cause de Faillite*.<sup>3</sup> Na exposição, os 19 nomes constantes do impresso (“pessoas reais ou imaginárias que em sua maioria nunca se encontraram”) são inscritos no vidro da fachada da galeria, mas no lugar do nome de Jacques Darché está o de Edgar Poe que, invertido, podia ser lido desde o interior. Durante a exposição na Michael Werner, Broodthaers filma *Crime*

à *Cologne* [Crime em Colônia], 35mm. Um filme preto e branco de 1 minuto e meio em que um leitor e uma moça lendo um livro de John Blackberry estão dentro da galeria que é filmada por dentro e por fora. Eles não aparecem juntos e na sequência a moça parece ter sido baleada, quando leva a mão ao peito, abaixando o livro. O assassino, que é o primeiro leitor, é filmado perto de uma escada segurando uma arma, sem no entanto, que se veja seu rosto (que, aliás, nunca aparece, mas sabemos ser Broodthaers). Os nomes na vitrine aparecem muitas vezes. A trilha sonora é *Orfeu no Inferno*, de Jacques Offenbach. Este filme é exibido durante a exposição. Será nesta ocasião que as 19 sobrecapas serão vendidas. Para o próprio galerista.

Voltando à venda do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, em um texto publicado numa revista de Milão em 1973 (ou seja, após o fechamento do Museu), Broodthaers volta a analisar as suas possibilidades e condições de venda:

#### Projeto para Contrato de Compra

Vender meu museu? Sim. Isso é possível? Minha marca não corre o risco de ser manchada? Eu não voltarei a ser um vendedor como quando eu agarrava clientes pelas ruas de Bruxelas em nome do proprietário de uma loja de roupas? Desta forma, o museu voltaria a ser um objeto artístico abandonado à especulação como todos os outros. Obviamente não como uma peça de vestuário que, uma vez vendida, poderia tornar-se um bem de uso, já que o museu não é utilizável. Tenho refletido. Este museu só pode ser vendido a uma instituição que tome todas as precauções necessárias para evitar a especulação. Sua missão e a minha consiste em reprimir todas as ideias de especulação para trás das últimas barreiras do inconsciente coletivo. O preço do museu pode ser definido como o preço real dos objetos (traços, documentos, livros, gravuras) que pertencem a mim, e a retribuição que me vem à mente deve coincidir com a do diretor de um pequeno museu. Retribuição única ou salários regulares? Salário ou retribuição? Dá no mesmo. Desde que não haja enriquecimento pela mais-valia. Pois trata-se de resguardar o meu desinteresse e de meus clientes.<sup>4</sup>

Para análise de suas intenções e propósitos ao colocar à venda seu Museu, convém também lembrar que Broodthaers começa sua carreira como artista apontando que a base que sustenta o pensamento sobre a arte contemporânea contempla uma relação comercial. Em seu *debut* na exposição da galeria Saint Laurent, em 1964, Broodthaers, fazendo imprimir seus convites sobre páginas de revistas, anuncia a razão e a forma de sua aproximação à arte.

O texto em *bold*, impresso sobre anúncios de propaganda de máquinas de lavar roupas, latas de ervilha, shampoo para cabelos normais, sensíveis ou super-sensíveis:

Eu também me perguntei se não poderia um dia vender algo e ter sucesso nessa vida. Já faz algum tempo que não sou bom em nada. Tenho quarenta anos...

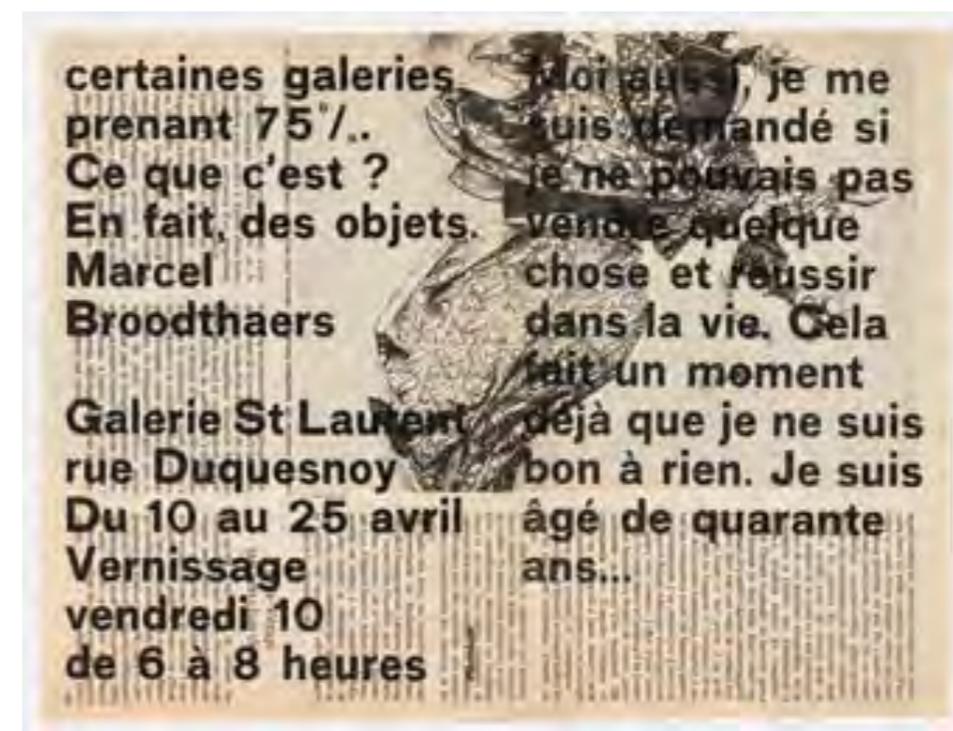
Por fim a idéia de inventar algo insincero cruzou meu pensamento e me pus a trabalhar. Ao fim de três meses mostrei o que havia produzido a Philippe Edouard Toussaint, o proprietário da galeria

Saint Laurent. Sim, isso é arte, ele disse, e eu estaria disposto a exhibir tudo. Concordo, respondi.

Se algo for vendido ele fica com 30%. Parecem ser as condições normais.

Certas galerias ficam com 75%. E o que são? De fato, são objetos. Marcel Broodthaers

Galeria St. Laurent rua Duquesnoy De 10 a 25 de abril Inauguração sexta-feira 10 das 18h às 20h



Marcel Broodthaers. Convite da exposição na Galeria Saint-Laurent, Bruxelas. 25,2 x 16,9 cm (dobrado). 1964.



**Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...**

L'idée enfin  
d'inventer quelque  
chose d'insincère  
me traversa  
l'esprit et je me  
mis aussitôt au  
travail. Au bout  
de trois mois, je  
montrai ma  
production à Ph.  
Edouard Toussaint  
le propriétaire  
de la galerie

Saint Laurent.  
Mais, c'est de l'Art,  
dit-il  
et j'exposerais  
volontiers tout ça.  
D'accord  
lui répondis-je.  
Si je vends  
quelque chose  
il prendra 30%,  
Ce sont, paraît-il  
des conditions  
normales

**certaines galeries  
prenant 75%.  
Ce que c'est ?  
En fait, des objets.  
Marcel  
Broodthaers**

**Galerie St Laurent  
rue Duquesnoy  
Du 10 au 25 avril  
Vernissage  
vendredi 10  
de 6 à 8 heures**

Harnoset

Deborah Schultz elabora sobre o convite de 1964: "A explicitude de Broodthaers é impressionante. Normalmente esperamos que uma pessoa se torne um artista devido a um desejo genuíno ou à necessidade de auto-expressar-se e não por frias razões objetivas que, neste caso, são pouco provavelmente expressas. Não esperamos que um artista seja motivado pela perspectiva de ganhar dinheiro, até porque fazer arte não é uma atividade em que isto seja garantido. Broodthaers, no entanto, (com ironia) parece acreditar no contrário e a aprovação de seu trabalho pelo galerista confirma sua crença. Seus trabalhos podem ser vistos como esvaziados de conteúdo ou significado autêntico, individual, já que imitam o que quer que faça sucesso no momento, para que ele também possa ter sucesso".<sup>5</sup>

Broodthaers assume uma postura de fracasso até seus quarenta anos de idade, assumindo também que dali pra frente teria sucesso, ou seja, conseguiria, ele também, vender algo, seria artista. A insinceridade de seu intento está tanto relacionada com a arbitrariedade de uma decisão, e não o talento de artista como algo revelado com o tempo, quanto ao fato de ter conseguido, no espaço exíguo de três meses, produzir objetos capazes de obter o reconhecimento de um galerista. Isso demonstra que fazer arte não é coisa difícil, melhor, não é difícil fazer algo que um galerista, aquele que vai vender este objetos, considere arte. "A definição de arte e os meios de sua venda eram indissociáveis, os objetos são arte, porque eles poderiam ser vendidos como arte".<sup>6</sup>

Broodthaers expõe os termos em que as negociações serão realizadas e, para acabar de vez com todas as ilusões, revela: E o que são? De fato, são objetos. Percebendo os trabalhos como meros objetos, o artista aponta para uma possível fragilidade do julgamento do galerista, insinuando que a crítica também é arbitrária e interessada. "Esta situação irônica e circular dá o tom para o questionamento e a auto-reflexiva aproximação de Broodthaers à arte".<sup>7</sup>

Para Broodthaers, poeta que passou para as artes plásticas ("vendeu-se")<sup>8</sup>, só resta saber se a arte, ao menos na sociedade pós-industrial, pode existir de outra forma que não sobre um plano negativo.

Daí em diante, através do seu projeto, Broodthaers pretende atualizar uma realidade muitas vezes esquecida e distorcida: a vocação comercial da arte e a autoridade que goza todo aquele que assegura a difusão e a recepção da arte, galerias, mercado, instituições - incluindo a história da arte e seu caráter profético

- definindo e dando ao artista uma aura especial (mas também, sejamos prudentes, cerceando e boicotando como lhe aprover). Catherine David aponta uma dupla associação teórica apresentada nas ações de Broodthaers: por um lado uma afiliação benjaminiana, ao recorrer constantemente à transformação da obra em mercadoria, e uma postura barthesiana, ao querer dismantelar as ideologias dominantes encobertas em linguagens naturais.

A reflexividade de Broodthaers aparece via ironia e aquilo que é chamado de "má-fé", tal como definida por Jean-Paul Sartre no contexto dos debates sobre engajamento artístico (bem como filosófico) após a Segunda Guerra Mundial. Sartre discutiu ironia e má-fé em *O Ser e o Nada* como "atitudes de negação":

Na ironia, o homem nadifica, na unidade de um só ato, aquilo mesmo que diz; faz crer para não ser acreditado; afirma para negar e nega para afirmar; cria um objeto positivo que, no entanto, não possui outro ser senão seu nada. Assim, as atitudes de negação com relação a si permitem nova pergunta: que deve ser o homem em seu ser para que lhe seja possível negar-se?

Sartre continua:

Mas não se trata de tomar em sua universalidade a atitude de "negação de si". As condutas a incluir neste rótulo são variadas e correríamos o risco de só reter sua forma abstrata. Convém escolher e examinar determinada atitude que, ao mesmo tempo, seja essencial à realidade humana e de tal ordem que a consciência volte sua negação para si, em vez de dirigi-la para fora. Atitude que parece ser a má-fé. Costuma-se igualá-la à mentira. Diz-se indiferentemente que uma pessoa dá provas de má-fé ou mente a si mesma. Aceitemos que má-fé seja mentir a si mesmo, desde que imediatamente se faça distinção entre mentir a si mesmo e simplesmente mentir. Admitimos que a mentira é uma atitude negativa. Mas esta negação não recai sobre a consciência, aponta só para o transcendente. A essência da mentira, de fato, implica que o mentiroso esteja completamente a par da verdade que esconde. Não se mente sobre o que se ignora; não se mente quando se difunde em erro do qual se é vítima; não se mente quando se está equivocado. O ideal do mentiroso seria, portanto, uma consciência cínica, que afirmasse em si a verdade, negando-a em suas palavras e negando para si mesma esta negação. Mas essa dupla atitude negativa recai em um transcendente: o fato enunciado é transcendente, porque não existe, e a primeira negação incide sobre uma verdade, ou seja, um tipo particular de transcendência. Quanto à negação íntima que opero correlativamente à afirmação da verdade para mim, recai em palavras, isto é, sobre um acontecimento do mundo. Além disso, a disposição íntima do mentiroso é positiva; poderia ser objeto de um juízo afirmativo: o mentiroso pretende enganar e não tenta dissimular essa intenção ou mascarar a translucidez da consciência; ao contrário, refere-se a ela quando se trata de decidir condutas secundárias, exerce explicitamente um controle regulador sobre todas as atitudes.<sup>9</sup>

A possibilidade de venda, real ou fictícia, do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, determinaria, no final das contas, o sucesso deste projeto. No entanto, mesmo que não efetuada, a questão a respeito de venda do museu tem a função de fazer o Museu, por intermédio de uma operação comercial, tratar-se de um objeto artístico nos mesmos (ao

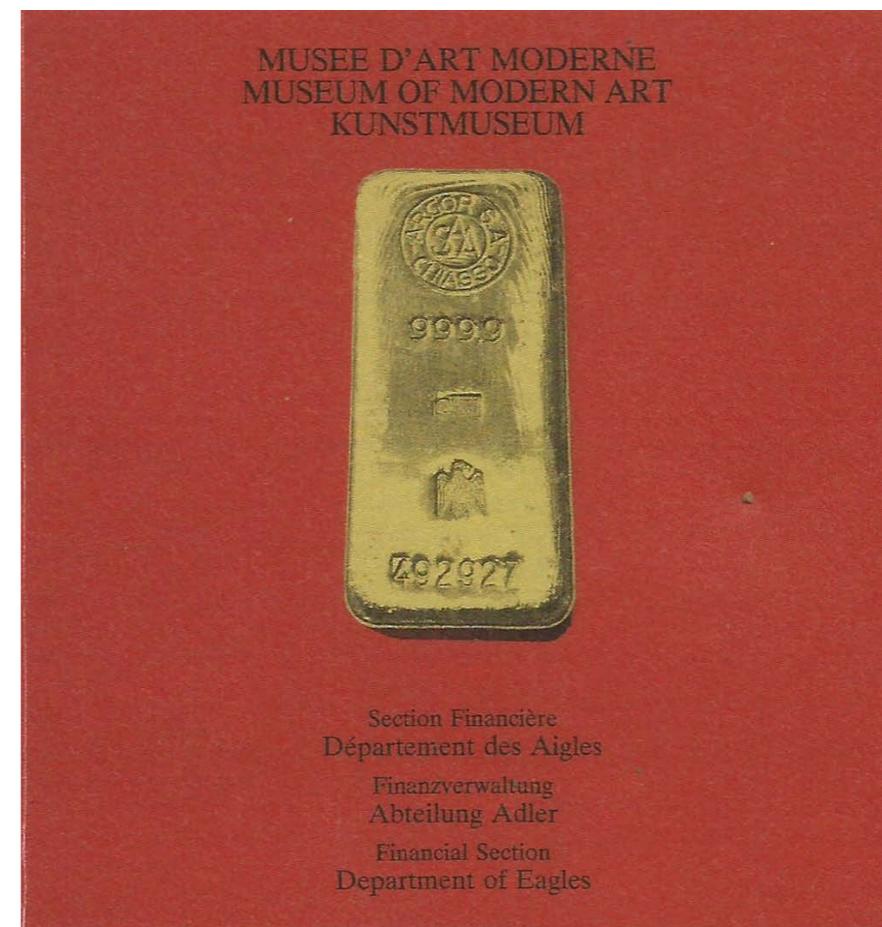
menos parcialmente) moldes de outros objetos artísticos, e mais: ao pensar e escrever sobre os pressupostos desta venda, Broodthaers está “discutindo condutas secundárias”, exercendo explicitamente “um controle regulador” sobre seu museu.

Outro projeto da Seção Financeira foi o plano de uma publicação, em 1971, com a galeria Konrad Fischer, de Dusseldorf. Este projeto foi realizado em 1987 pela galeria em conjunto com Maria Gilissen e consistiu numa versão modificada da publicação e uma exposição.<sup>10</sup>

Esta publicação fazia parte do projeto “Concernente à venda de um quilo de ouro puro em lingote”.

O projeto original de Broodthaers consistia em uma publicação que anunciava a venda de ouro em barras de um quilo estampadas com a marca da águia. Na publicação, um contrato apresentava as condições de venda, que estabeleciam que os lingotes seriam produzidos em edições ilimitadas. Cada barra seria acompanhada por uma carta manuscrita pelo curador, Broodthaers, para garantir a autenticidade e evitar a produção de falsificações. No contrato também constava a possibilidade desta barra ser derretida. Sim, o comprador pode derreter a barra e pode queimar a carta e gozar, assim, “da pureza das primeiras intenções”. O preço deste ouro seria fixado em o dobro do valor do dia, com pagamento em espécie. Um exemplar desta barra ficaria depositado em um cofre bancário sob tutela do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias. Este projeto acontece pouco depois da notícia, em 15 de agosto de 1971, durante o governo de Richard Nixon, de que o dólar não seria mais conversível em ouro.

Assim, ele (o projeto da Seção Financeira) acontece num período de crise monetária que verá o colapso final em março de 1973<sup>11</sup> do sistema Bretton-Woods<sup>12</sup> de taxas de câmbio fixas entre o dólar lastreado em ouro e as moedas dos países signatários do acordo (Bretton-Woods). Sob esse sistema, a “substância” metálica de valor monetário funcionava como uma garantia porque realizada pelos Estados Unidos, cujo poder imperial “suportava” o próprio ouro. O valor do metal era, portanto, explicitamente dependente da organização econômica e da força militar do país que impôs o acordo de Bretton-Woods; este foi o quadro sob o qual a sua função de garantia poderia ser unilateralmente mantida ou revogada. E foi este poder imperial de governo econômico, ofuscando as economias nacionais estabilizadas, que Broodthaers significou com o selo da águia – igualmente dominante sobre os valores das obras de arte em seu Museu de Arte Moderna.<sup>13</sup>



*Pourrions-nous nommer la figure  
qui titre le présent opuscule,  
une figure économique?  
Et en déduire que tout système est coûteux?*

M.B.

MUSEU DE ARTE MODERNA  
Seção Financeira  
Departamento das Águias

Podemos chamar a figura que intitula o presente opúsculo, uma figura econômica?  
E deduzir disso que todo sistema tem um custo?  
M.B.

Catálogo da exposição *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section Financière (Concernent la vente d'un kilo d'or finee en lingot)*, galeria Konrad Fischer, Dusseldorf. 1987

Concernant  
la  
VENTE  
D'UN KILOG D'OR FIN  
en  
LINGOT

Concerning  
the  
SALE  
OF A KILOGRAM OF FINE GOLD  
in the  
INGOT

Betreffend  
den  
VERKAUF VON  
EINEM KILOGRAMM FEINGOLD  
in  
BARREN

Concernente  
à  
VENDA  
DE UM QUILO DE OURO PURO  
em  
LINGOTE

MUSEU DE ARTE MODERNA

## CONTRATO

PROPOSTO PELO SERVIÇO  
FINANCEIRO DO DEPARTAMENTO  
DAS ÁGUIAS

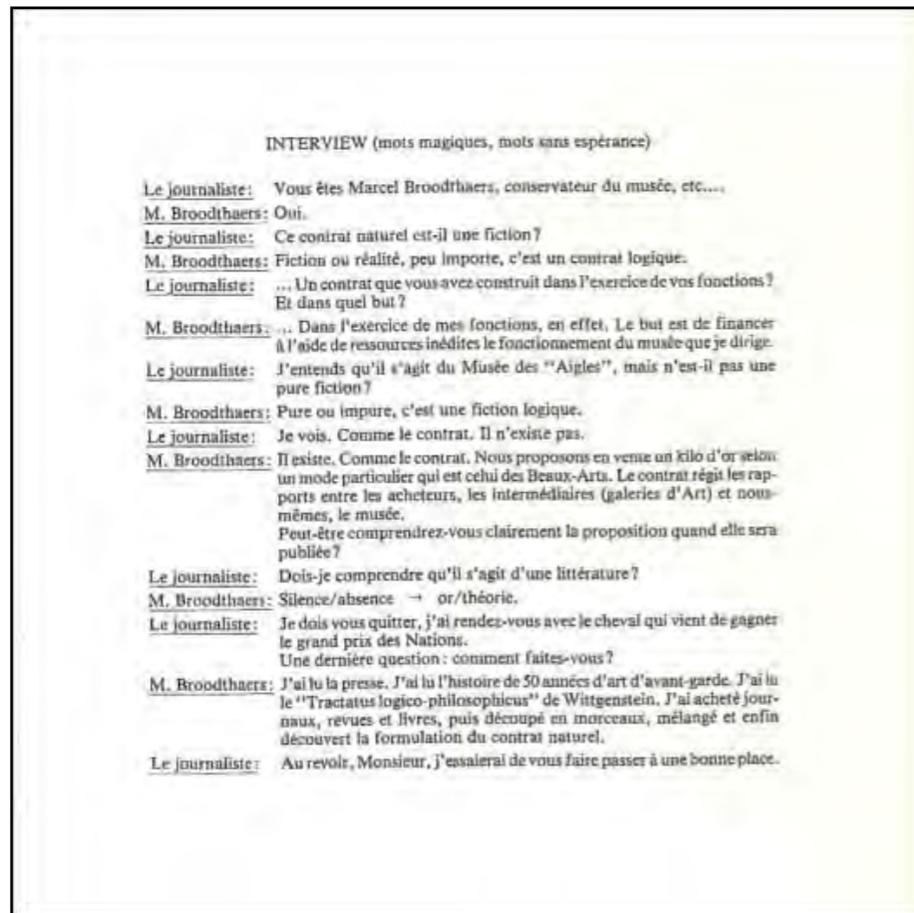
## CONTRACT

1. The first page of the manuscript is missing.
2. ....by means of an intermediary.
3. In the event that the publisher K or the intermediaries refuse to accept this percentage, it will be returned to the account of the Museum of Modern Art.
4. The Kilogram of gold, in bar or lingot, from a source at the discretion of the purchaser — cost of transit at his expense — is proposed as an unlimited edition.
5. The price is fixed at double the current rate. Payment in cash.
6. Each kilo of gold is stamped by means of a punch with the eagle, the mark of the Museum of Modern Art, and accompanied by a manuscript letter from the curator in order to prevent the production of fakes.
7. The purchaser is free to have his lingot or bar melted, so as to obliterate the mark, or to burn the letter of identification in order to enjoy fully the purity of the substance and the freshness of the original intention.
8. An example of the edition will be deposited in a bank, in a strong-box in the name of the Museum of Modern Art, Department of Eagles (see photograph).
9. For all information, write to: The Curator -  
Musée d'Art Moderne  
Department of Eagles  
12 Burgplatz - 4 Düsseldorf

## CONTRATO

*Está faltando a primeira página do manuscrito*

- 1 .....
- 2 .....  
.....a título de intermediário.
- 3 Em caso de recusa de recebimento de seus % pela editora K ou intermediários, estes serão revertidos para o Museu de Arte Moderna.
- 4 O quilograma de ouro, em barra ou lingote, depositado em local da escolha do comprador — transporte às suas expensas — é uma proposta de “Tiragem Ilimitada”.
- 5 O preço é fixado pelo dobro da cotação do dia. Pagamento em espécie.
- 6 Todo quilo de ouro tem a estampa gravada da águia, marca do Museu de Arte Moderna, e uma carta manuscrita pelo curador a fim de evitar falsificações.
- 7 O comprador é livre para derreter seu lingote ou barra de ouro, causando obliteração da marca, ou para queimar a carta de identificação com o fim de gozar plenamente da pureza da matéria ou do frescor das primeiras intenções.
- 8 Um exemplar da tiragem está depositado em banco, num cofre em nome do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias (ver foto).
- 9 Para maiores informações, envie uma carta para: Senhor Curador do  
Museu de Arte Moderna  
Departamento das Águias  
12 Burgplatz – 4 Dusseldorf



#### ENTREVISTA (palavras mágicas, palavras sem esperança)

- O jornalista: Você é Marcel Broodthaers, curador do museu, etc...
- M. Broodthaers: Sim.
- O jornalista: Esse contrato natural é uma ficção?
- M. Broodthaers: Ficção ou realidade, pouco importa, é um contrato lógico.
- O jornalista: ...Um contrato que você redigiu no exercício de suas funções? E com que objetivo?
- M. Broodthaers: ...Sim, no exercício de minhas funções. O propósito é financiar o museu que eu dirijo com recursos ainda não explorados.
- O jornalista: Ouvi dizer que se trata de um Museu das Águias, mas isso não é pura ficção?
- M. Broodthaers: Pura ou impura, é uma ficção lógica.
- O jornalista: Entendi. Como o contrato. Ele não existe.
- M. Broodthaers: Ele existe. Como o contrato. Nos propusemos a venda de um quilo de ouro de uma forma particular como a das Belas Artes. O contrato rege a relação entre compradores, intermediários (galerias de arte) e nós mesmos, o museu. Quem sabe você entenda claramente a proposta quando ela for publicada?
- O jornalista: Devo compreender que se trata de uma questão literária?
- M. Broodthaers: Silêncio/ausência - ouro/teoria.
- O jornalista: Tenho que deixá-lo. Marquei um compromisso com o cavalo que acabou de ganhar o Prix des Nations. Uma última pergunta: como você faz isso?
- M. Broodthaers: Eu li na imprensa. Eu li a história dos últimos 50 anos de arte vanguardista. Eu li o Tractatus Logico-Philosophicus de Wittgenstein. Eu comprei jornais, artigos e livros, cortei-os em pedacinhos, misturei tudo e finalmente descobri a fórmula do contrato natural.
- O jornalista: Até mais ver, meu senhor, tentarei encaixá-lo numa boa posição.

*J'aime beaucoup l'or, parce qu'il est symbolique.  
Je vois l'or d'une manière désintéressée,  
l'or est comme le soleil, il est inaltérable.*

*M.B.*

*I am very fond of gold, because it is symbolic.  
I look at gold in a disinterested way;  
gold is like the sun, it is unalterable.*

*M.B.*

*Ich mag Gold sehr, weil es symbolisch ist.  
Ich betrachte das Gold auf interesselose Weise;  
das Gold ist wie die Sonne, es ist unveränderbar.*

*M.B.*

Eu adoro ouro porque ele é simbólico.  
Eu vejo o ouro de uma maneira desinteressada;  
o ouro é como o sol, ele é inalterável.

**Marcel Broodthaers. Texto que acompanhava a exposição na galeria MTL em Bruxelas, 1970. Republicado no catálogo da exposição Belgische Kunst 1969-1977. Ooidonk: 1978. p.97. Em: Marcel Broodthaers. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, p.147.**

A MTL ou à BCD. (1970)

O objetivo da arte é comercial.  
Meu objetivo é igualmente comercial.  
O objetivo da crítica também é comercial.  
Guardião de mim mesmo e dos outros, eu realmente não sei para onde ir. Eu sou incapaz de atender a todos esses interesses ao mesmo tempo... especialmente desde que o mercado (já tão sofrido) começou a ser modificado por pressões imprevistas...  
M.B., fevereiro 1970

<sup>1</sup> Outra obra de Broodthaers, *Ma Collection* [Minha Coleção] também participa da feira, pela galeria Wide White Space.

<sup>2</sup> Entrevista a Freddy de Vree, 1971. Em: Marcel Broodthaers, *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gent: Ludion-Flammarion, 1998. pp. 77-78. A entrevista completa consta na Cronologia deste volume, p. 486-487.

<sup>3</sup> Sobre a participação da Galeria de Michael Werner na feira de arte de Colônia em 1971 ver o filme de Sophie Nys: KKM' 71 - A Buster Keaton. 10 min. 2009. Disponível em: <<http://vimeo.com/42408411>> acesso em: 13 jan 2014.

<sup>4</sup> Marcel Broodthaers, *Projekt fur den Kaufvertrag*. Heute Kunst, Milão, n.1, abril 1973. p. 20-23 In: Marcel Broodthaers.Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, p.231.

<sup>5</sup> Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers, Strategy and Dialogue*. Bern: Peter Lang, 2007. p. 62

<sup>6</sup> Débora Schultz . Op. Cit. p. 61

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Expressão utilizada por Catherine David, *Le musee du signe*. Em: Marcel Broodthaers. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, op. cit., p. 17.

<sup>9</sup> Jean-Paul Sartre, *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 91.

<sup>10</sup> Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section Financière (Concernant la vente d'un kilo d'or fine en lingot)*, catálogo de exposição. Dusseldorf: Galerie Konrad Fischer, 1987. n.p. Uma justificativa aponta que os textos, o formato, alguns tipos e a fotografia do lingote de ouro eram parte do conceito original de Broodthaers. Um desenho e uma citação foram adicionados por Maria Gilissen.

<sup>11</sup> A quebra total do padrão ouro foi ratificada na reunião do Fundo Monetário Internacional realizada na Jamaica em 1973, tornando o ouro uma mercadoria e não mais meio de pagamento. A partir deste momento o sistema monetário internacional passou a atuar no chamado esquema das taxas flutuantes de câmbio.

<sup>12</sup> O sistema Brenton-Woods (1944)foi o primeiro exemplo na história de uma ordem monetária totalmente negociada, tendo como objetivo governar as relações monetárias entre Estados. Suas bases políticas são encontradas na confluência de várias condições: as experiências comuns da Grande Depressão; a concentração de poder num pequeno número de países; e a presença de uma potência dominante capaz de assumir o papel de liderança. Cf. Marco Aurélio Gumieri Valério, Organização Mundial do Comércio, Novo ator na esfera internacional. Revista de Informação Legislativa n. 184 out./dez. 2009.

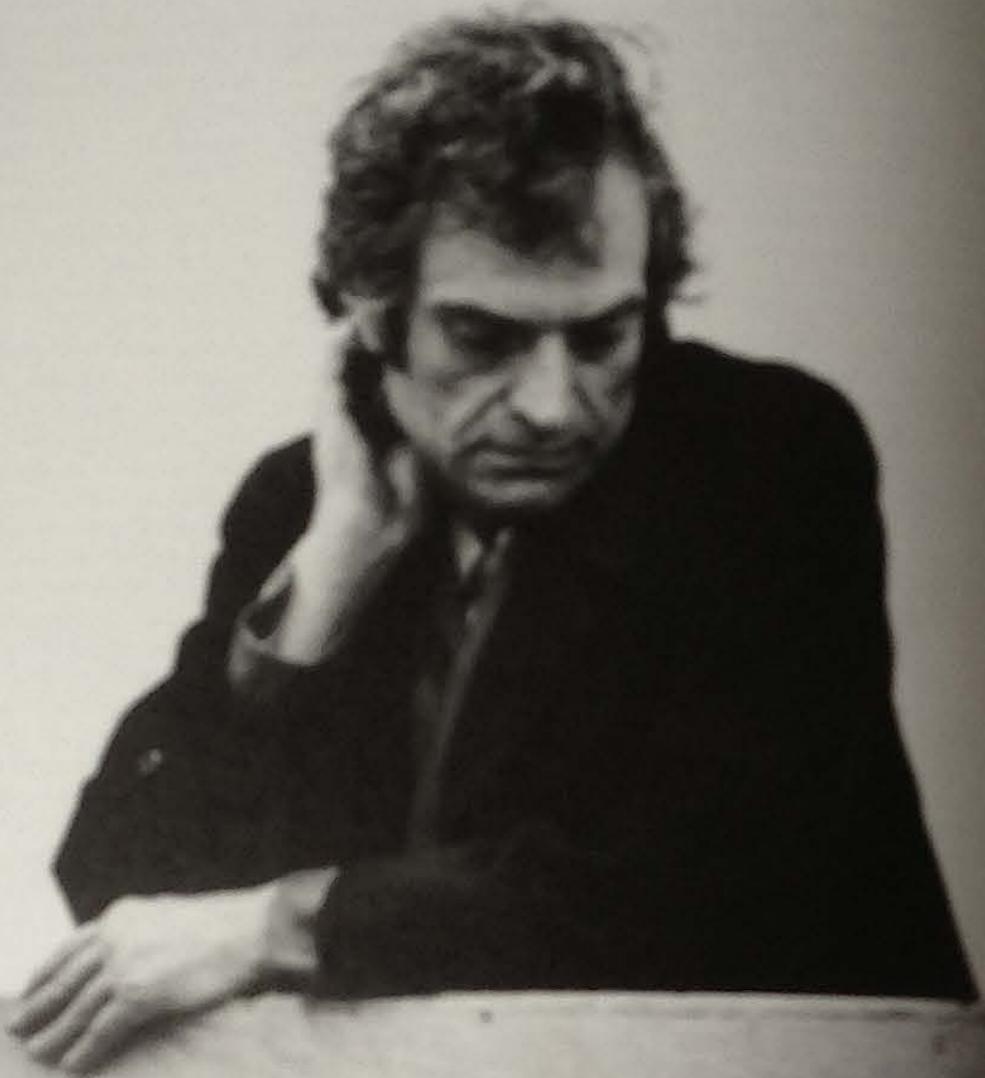
<sup>13</sup> Brian Holmes, Face Value. Currencies of the Signature in Contemporary Art. Em: Catalogue text for Worthless (Invaluable), Galerija Moderna, Ljubljana, 2000. Disponível em: <<http://brianholmes.wordpress.com/2007/10/23/face-value/>> Acesso em 15 mar2014

MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
FIGURAS



MARCEL BROODTHAERS

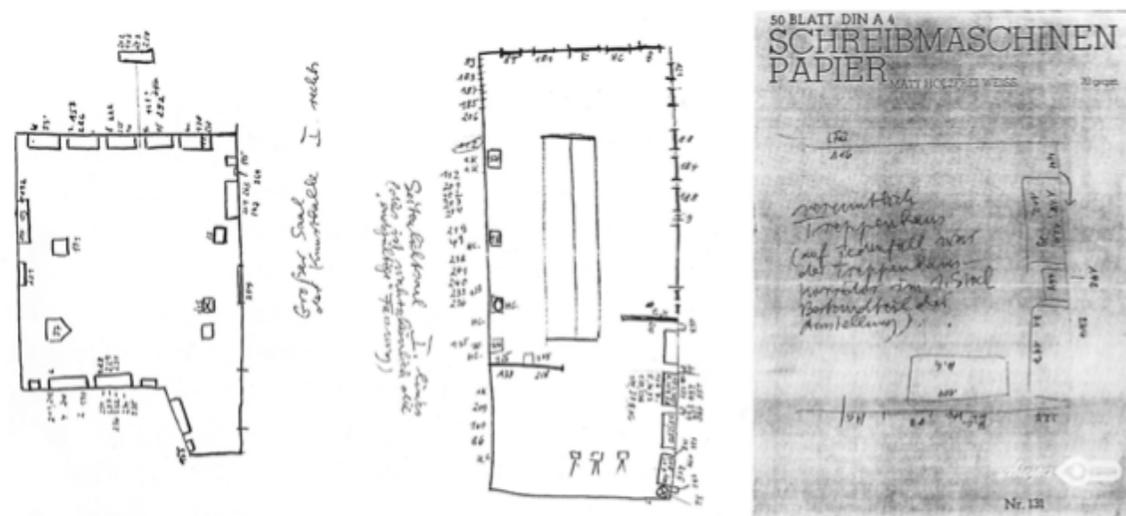


OPEN THIS SIDE

MUSEE. D'ART. MODERNE  
DEPARTEMENT DES. AIGLES.  
SECTION. DES. FIGURES.  
KEEP DRY

7015-1  
65x45B  
WT. 25 LBS.





Marcel Broodthaers. Planos para Seção das Figuras.1972.



*A Águia, do Oligoceno até nossos dias* . Uma exposição no Stadtische Kunsthalle de Dusseldorf. De 16 de maio a 9 de julho de 1972: Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias Seção das Figuras.

Uma exposição que ocupou três salas da Kunsthalle de Dusseldorf<sup>1</sup> com 282<sup>2</sup> objetos, cerca de 500 "figuras" de águias: antiguidades e espécimes dos museus de história natural entre desenhos e pinturas emprestadas das maiores coleções públicas da Europa Ocidental, bem como objetos estranhos, obscuros, decorativos ou folclóricos dos mais recônditos ou provincianos museus e antiquários.<sup>3</sup> Os objetos foram dispostos pelas paredes, sobre pedestais e em mais de vinte vitrines. Cada objeto ou imagem estava acompanhado de uma plaqueta plástica, de 5 x 5 centímetros, com a inscrição: "Isto não é uma obra de arte", escrita em alemão, francês e inglês.

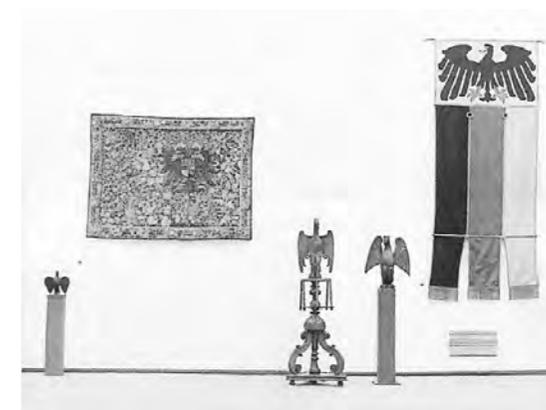




Jurgen Harten, que em 1971 respondia pelo cargo de diretor da Kunsthalle de Dusseldorf junto com Karl Ruhrberg (cabe lembrar também que fora Harten quem convidara Broodthaers para a exposição de seu museu, com a Seção do Século XIX bis em fevereiro de 1970 na mesma Kunsthalle), conta que, desde que se mudara para Dusseldorf, Broodthaers “parecia estar brincando com a idéia de encenar também o Departamento das Águias de uma maneira mais apropriada”:

Certo dia ele foi ao meu encontro e perguntou se eu achava possível conseguir diferentes espécies de águias com o objetivo de testar a eficácia de sua idéia de maneira mais concreta. No início de 1971, ele me levou uma caderneta de anotações com um esboço intitulado *Projeto para um tratado de todas as figuras em três partes*. O conteúdo, entretanto, focalizava somente a águia, tomando esta ave como um símbolo, uma figura e simplesmente como uma idéia. Naquela época cheguei a pensar nesse esboço como um sólido manifesto para a exposição que mais tarde Broodthaers denominaria a *Section des Figures*.

O rótulo da caderneta de anotações tem a seguinte inscrição: Escola Museu, Tema Arte, Nome Deutsche Bundesbank, Classe 0, Ano Escolar 71. Parte 1 se baseia num poema de autoria de Broodthaers que se encontra em seu livro publicado em 1957, *O Arcabuz do Silêncio* do qual ele transcreveu a linha *Ó Melancolia, amargo castelo de águias*. Parte 2 contém um envelope endereçado a um médico de nome Dr. Jean Vermeylen, dentro do qual havia uma nota de cem marcos, da qual foi recortada a águia, colada em seguida no mesmo envelope. Broodthaers a descreveu como uma *image réelle*, isto é, uma imagem extraída da realidade. Parte 3 comunica que o projeto originalmente planejado foi completado. O texto sob o título “Musée de Art Moderne” evoca o reino privilegiado da linguagem e, em seguida, volta-se para o museu, cuja tarefa é retirar a águia de seus contextos, recorrendo a algum tipo de recurso tipográfico. A isto se seguem quatro amostras de simulações, escritas à mão, de composições tipográficas da palavra *águia* e, ao encerrar, o curador que abaixo assinava exprimia o desejo de que algumas águias jamais pudessem desaparecer do horizonte para sempre silencioso.<sup>4</sup>





Marcel Broodthaers. Caderneta, envelope e nota de 100 marcos. 20,3 x 14,6. Coleção MACBA. 1971. Segundo Broodthaers, aqui a águia foi extraída da realidade, constituindo, assim, uma "imagem real".

Harten nos relata a primeira conversa que teve com Broodthaers, no começo de 1971, sobre a grandiosa exposição que irá acontecer aproximadamente um ano depois, em maio de 1972. Por este relato percebemos que a questão da águia, já anunciada na Seção Folclórica como projeto<sup>5</sup>, volta a se materializar em discurso e problema.

É também possível prever as ações da Seção Financeira, na enigmática descrição de Harten da "parte 3" do *Projeto para um tratado de todas as figuras em três partes* que "comunica que o projeto originalmente planejado foi completado" e que gostaria que "algumas águias jamais pudessem desaparecer do horizonte para sempre silencioso". Portanto é simultâneo à insinuação de venda do museu (no final de 1971) o incrível trabalho conjunto de Broodthaers e Harten de elaboração da exposição das *Figuras*, que se constitui em escolhas e empréstimos das tantas águias de tantas instituições. Associar o "triunfo" desta empreitada à falência deste museu demonstra, no mínimo, que o museu continua a existir "num plano negativo".

Broodthaers pensava em encerrar o seu museu com a Seção das Figuras, mas aceitou estender sua existência até a 5 Documenta de Kassel, para a qual fora convidado quando da visita de Harald Szeemann à sua exposição em Dusseldorf. Na verdade, Szeemann queria que a Seção das Figuras fosse exposta em Kassel, o que não podia acontecer tanto por questão de datas (simultâneas por uma semana em julho) como de logística (estender o empréstimo das peças e justificar o transporte até Kassel). Harten ainda:

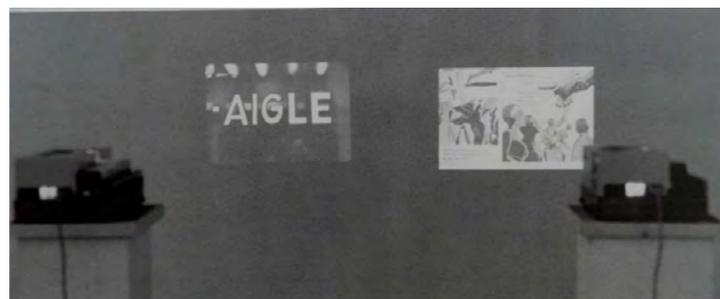
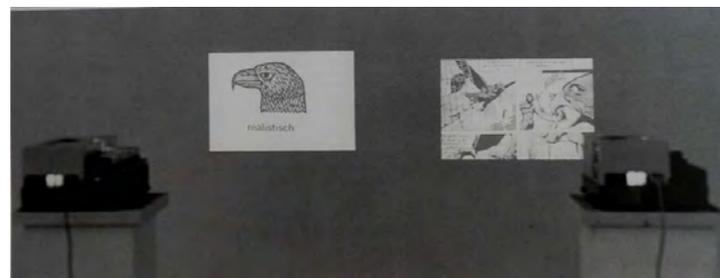
Falávamos com frequência apenas da "Exposição da Águia" e dizíamos àqueles que estavam emprestando as obras que trabalhávamos na organização de uma exposição enciclopédica. Era por isso que precisávamos ter um título plausível, que não agredisse os visitantes. Por pura sorte caiu em nossas mãos uma revista científica, com o desenho do crânio de uma águia pré-histórica, o que foi um achado: Broodthaers imediatamente formulou o título *Der Aler vom Oligozan bis heute* [A Águia, do Oligoceno até nossos dias]. Foi assim que chegamos a um título tolo, mas com uma ressonância acadêmica que nos divertiu.<sup>6</sup>

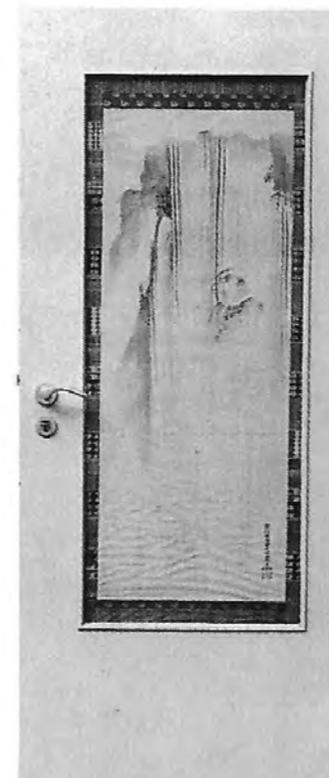
A exposição reunia, entre outros: três ovos de *Falco fulvus*, identificados com caligrafia manuscrita especial; um calendário imperial de 1853 impresso a cores celebrando o casamento de Napoleão III; uma pintura de Gehard Richter encomendada por Broodthaers<sup>7</sup>; uma ânfora romana com a representação do rapto de Ganimedes; *Roger libertando Angélica*, 1819, de Ingres; *A Liberdade*, 1891, de Arnold Böcklin; *Fonte da Juventude*, 1958, de Magritte; um traje de 1900 decorado internamente com um águia bordada com aplicação de penas de águias, feito por índios Sioux de South Dakota; duas esculturas em madeira da águia de São João Evangelista; uma grande águia do trovão dos povos Kwakiutl do Canadá; uma tapeçaria belga com o brasão de Carlos V; uma porta com desenho japonês<sup>8</sup>; uma pesadíssima cabeça de águia mexicana esculpida em pedra. Em alguns casos, peças foram substituídas por fotos, como por exemplo uma armadura alemã do século XVI com bico de águia do Museu Histórico (Kunsthistoriches) de Viena e o Monumento a Beethoven de Max Klinger do Museu de Belas Artes de Leipzig.

Animais empalhados (águias, claro, mas também uma sugestiva lebre), um grande número de pequenas esculturas: de vasos de cerâmica e medalhas a jóias. Objetos com a logomarca da águia: garrafas, caixas de fósforos, máquinas de escrever, capacetes, bandeiras e flanelas. E também três conjuntos de slides projetando cerca de 200 imagens de águias<sup>9</sup>: um projetor com imagens retiradas de quadrinhos, um segundo com imagens de águias nos meios de comunicação, anúncios, logos, moedas e sinalizações. E um terceiro com reproduções de águias em pinturas, esculturas públicas, ilustrações de livros, gravuras e artes decorativas.

Estes objetos vieram de variadas coleções de museus públicos. Coleções de arte mas também de antropologia e história (dinástica, militar e natural) da Europa e da América do Norte: Museu Wiertz e Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Victoria e Albert e British Museum de Londres, Louvre e La Monnaie de Paris, Museu da República Democrática da Alemanha em Berlim, Museu da Fundação Heye do Índio Americano em Nova Iorque, Museu Postal de Frankfurt, Museu Ingres de Montauban, Museu Vienense de História Militar, para citar alguns. Também foram feitos empréstimos de coleções particulares como a "Coleção Département des Aigles" (a coleção de Maria Gilissen, esposa de Broodthaers), que "emprestou" cerca de 40 peças e coleções de grupos "inclassificáveis" como o Automóvel-club de Alemanha, a Sociedade de Relações Culturais entre Inglaterra e União Soviética, um restaurante em Rastatt, Alemanha e a Majorettes [líderes de torcida] de Nice.







Porta do Antiquário Marcus, Dusseldorf.

Bernd Kirch. Cena com animais empalhados: Uma águia caçando uma lebre. (foto Maria Gilissen).



Max Klinger. Monumento a Beethoven. Museu de Belas Artes de Leipzig. 1902.

Armadura do século XVI. Museu Histórico de Viena. Estas peças estavam presentes como imagens.





René Magritte. Fonte da Juventude. Óleo sobre tela. Museu Ludwig, Colônia. 1957



Arnold Böcklin. Die Freiheit [A Liberdade] óleo sobre tela 96 x 96. Galeria Nacional de Berlin, 1891.



Gerhard Richter. Águia. Óleo sobre tela, 70 x 50, 1972.

“O catálogo da exposição foi minuciosamente concebido por Broodthaers, que também definiu seu conteúdo e trabalhou cada página do projeto gráfico. O catálogo consistiu em duas pequenas revistas, com 64 páginas cada. O Kunsthalle não teve como financiar uma publicação que atingisse um público mais amplo e num formato mais luxuoso, conforme desejávamos. A divisão em duas partes justificava-se pelo fato de que Broodthaers considerava muito importante documentar o processo de rotular as obras, algo que não tinha sido completado quando o catálogo entrou na gráfica. Ele também queria incluir a reação do público à exposição. Foi por esse motivo que somente a primeira parte do catálogo ficou pronta para a inauguração.”<sup>10</sup>

O primeiro volume do catálogo tem como introdução um agradecimento a Willy Brandt, Chanceler da República Federal da Alemanha. As primeiras linhas do texto são desconcertantes: “Como artista estrangeiro, fico muito contente em poder aproveitar a liberdade de expressão artística da República Federativa a fim de dedicar-me ao trabalho analítico (como oposto ao trabalho de cunho emocional) em arte”. Aqui o toque de “insinceridade” presente em toda a exposição se acentua: o exagero retórico esconde o real propósito em ambas as situações. Nestas linhas Broodthaers faz uma referência irônica à posição de oposição política da Organização para a Democracia Direta por Referendo, fundada em 1971 por Joseph Beuys.

Mas Beuys não é o alvo da Seção das Figuras (será depois, em *Magia*). Mais importante para Broodthaers será “o exame histórico que investiga a construção e instrumentalização da noção de ‘público’ pelas repúblicas modernas e suas instituições – um processo incorporado na politização da imagem da águia.<sup>11</sup> – Público, como você é cego! Afirmará Broodthaers<sup>12</sup>.

O primeiro volume do catálogo traz também indicações sobre as placas que acompanhavam todos os objetos expostos, nas quais se lia *Isto não é uma obra de arte*: “Elas ilustram uma ideia de Marcel Duchamp e de René Magritte”.

Broodthaers fala de um MÉTODO em duas partes; a primeira, na qual se refere a Duchamp, traça a história da arte conceitual fazendo uma referência irônica a Joseph Kosuth com a frase “Desde Duchamp, o artista é o autor de uma definição”. Dentro desta crítica aos procedimentos tautológicos da arte conceitual, acaba por falar de uma “infra-literatura”, numa alusão à *infra-mince* duchampiana<sup>13</sup>. Em referência a Magritte, simplesmente aconselha a leitura de *Isto não é um cachimbo*, de Foucault.



Catálogos da exposição: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção de Figuras (Do Oligoceno até nossos dias), vol. I e II, Dusseldorf: Städtische Kunsthalle Dusseldorf, 21 x 14.8 cm, 1972.

# MUSEUM



Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett  
Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin (West)  
Antikenabteilung, Kunstbibliothek, Kunstgewerbemuseum  
Kupferstichkabinett, Museum für Islamische Kunst  
Nationalgalerie, Skulpturenabteilung, Museum für Völkerkunde  
Abt. Amerikanische Archäologie  
Staatliche Museen zu Berlin (Ost) Vorderasiatisches Museum  
Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn  
Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel  
Département d'Antiquités Précolombiennes, Département de  
Céramique, Département de Folklore, Département de Tapisserie  
Musée Royal d'Armes et d'Armures Brüssel  
Musée Wiertz Brüssel  
Hetjensmuseum Düsseldorf

Kunstmuseum Düsseldorf  
Löbbecke-Museum Düsseldorf  
Bundespostmuseum Frankfurt/Main  
Mittelrhein-Museum Koblenz  
Kölnisches Stadtmuseum  
Römisch-Germanisches Museum Köln  
Schnütgen-Museum Köln  
Kaiser Wilhelm Museum Krefeld  
The Ethnography Department of the British Museum London  
Imperial War Museum London  
Victoria & Albert Museum London  
Städtisches Museum Mönchengladbach  
Musée Ingres Montauban  
Münchener Stadtmuseum  
Staatliches Museum für Völkerkunde München  
Musée Historique Lorrain Nancy  
Museum of the American Indian Heye Foundation New York  
Musée de l'Armée, Hôtel des Invalides, Paris  
Musée des Arts Décoratifs Paris  
Musée National du Louvre Département des Antiquités  
Orientales Paris  
Wehrgeschichtliches Museum Schloß Rastatt  
Heeresgeschichtliches Museum Wien  
Kunsthistorisches Museum Sammlung für Plastik und  
Kunstgewerbe Wien  
Museum für Völkerkunde Wien  
Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien  
Musée d'Art Moderne Département des Aigles Brüssel Düsseldorf

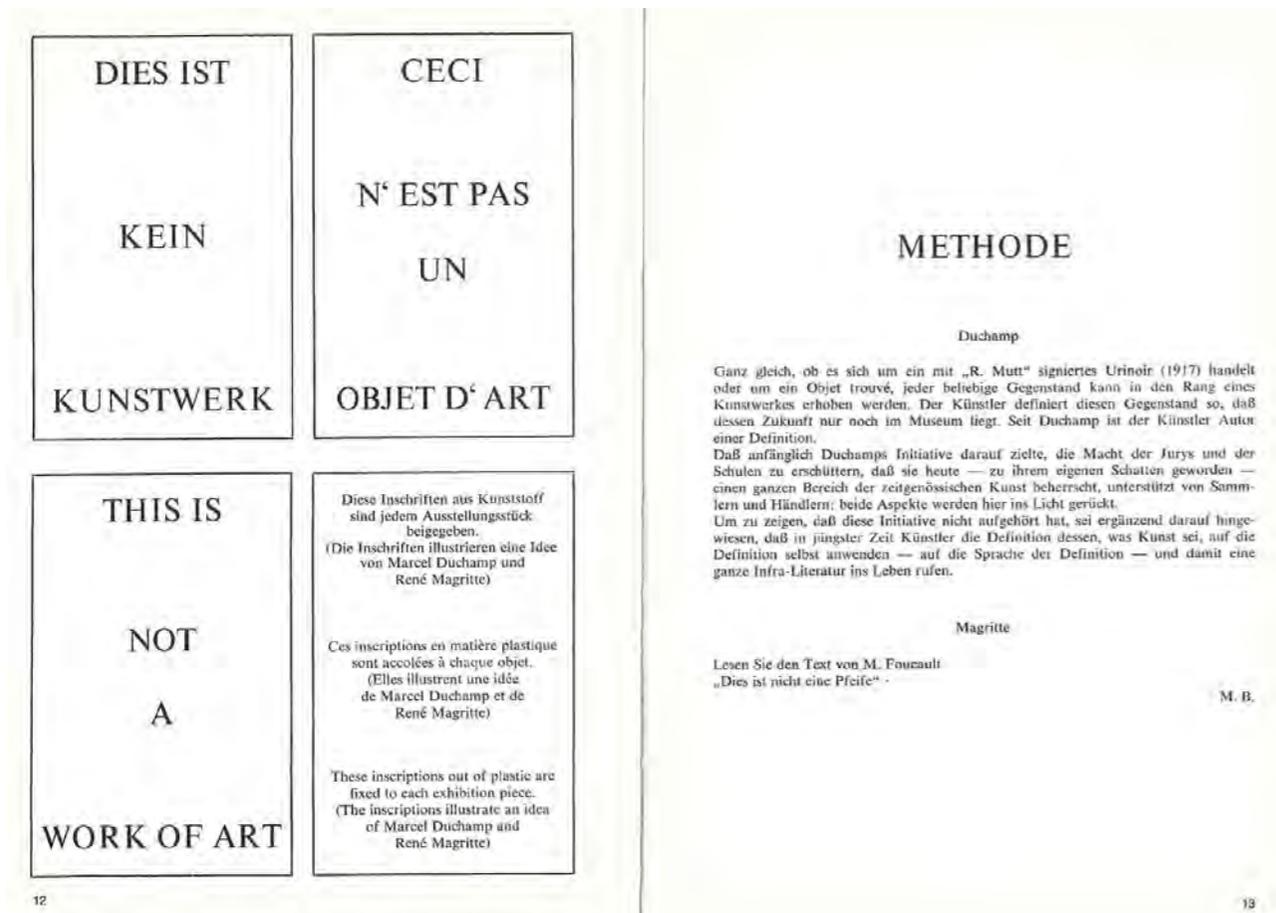
Como artista estrangeiro, fico muito contente em poder aproveitar a liberdade de expressão artística da República Federativa a fim de dedicar-me ao trabalho analítico (como oposto ao trabalho de cunho emocional) em arte.

Até onde vai esta liberdade de expressão concedida ao artista? Praticamente por todo o caminho até os limites traçados pela tendência política de um país. Desta forma, venho, por meio desta, expressar a minha gratidão ao Chanceler da República Federal, Willy Brandt.

Nesta oportunidade gostaria também de estender meus calorosos agradecimentos a todos que contribuíram para a realização desta exposição, em particular aos diretores do Düsseldorf Kunsthalle, Karl Ruhrberg e Jürgen Harten. Sem seu apoio não me teria sido possível realizar esta exposição, especialmente porque, como indivíduo, eu não poderia obter empréstimos de coleções públicas.

Marcel Broodthaers

Volume I, capa e contracapa. A inscrição MUSEU, três ovos de águias com etiquetas de classificação manuscritas e uma lista de museus que colaboraram com a exposição.



Volume I, páginas 12 – 13.

## ISTO NÃO É UMA OBRA DE ARTE

Estas inscrições em material plástico acompanham todo objeto. (Elas ilustram uma ideia de Marcel Duchamp e de René Magritte)

Volume I, página 12.

## MÉTODO

Duchamp

Quer se trate de um urinol (1917) assinado R. Mutt ou de um objeto encontrado, todo e qualquer objeto pode ser elevado ao status de obra de arte. O artista o define de tal modo que não haverá para esse objeto outro destino senão o museu. Desde Duchamp, o artista é o autor de uma definição.

Em sua origem, a iniciativa de Duchamp visou desestabilizar o poder de júris e de escolas que atualmente – como sombras de si próprias – ainda dominam uma vasta seção da arte contemporânea, graças ao apoio de colecionadores e marchands: estes dois aspectos serão esclarecidos aqui.

A sobrevivência desta iniciativa é demonstrada principalmente pelo fato de que artistas atualmente aplicam a definição de o que é arte à própria definição – à linguagem da definição – assim ocasionando o surgimento de toda uma infra-literatura.

Magritte

Leia o texto de Michel Foucault  
*Ceci n'est pas un pipe*

MB

Volume I, página 13.

## DUCHAMP



Springbrunnen, 1917

14

## MAGRITTE



*Ceci n'est pas une pipe.*

Der Verrat der Bilder, 1929

15

## ÁGUIA – IDEOLOGIA – PÚBLICO

Em que medida informações relativas à arte contemporânea chegam à consciência do público? O público sou eu, são vocês, são os outros.

O público é confrontado com os seguintes objetos de arte: vários tipos de águias, algumas das quais com alta dimensão simbólica e histórica. A natureza deste confronto é determinada por uma inscrição negativa: "Isto não é... isto não é uma obra de arte". E isto só quer dizer: meus queridos, como vocês são cegos!

Estamos diante de uma escolha: ou bem a informação relativa à arte dita moderna teve efeito e cada águia é simplesmente um elemento de um método; ou bem a inscrição está lá como mero absurdo – o que significa que ela continua a se situar abaixo do nível da discussão relativa à validade, por exemplo, das ideias de Duchamp e de Magritte – e assim, a exposição se localiza novamente conforme princípios clássicos: a águia na arte, na história, na etnologia, no folclore... Certamente eu também teria pouca chance com a serpente, o leão ou o touro.



205



207



108



262

40

41

# MUSEUM

low and elongated, differing from the heavier, broader form of living

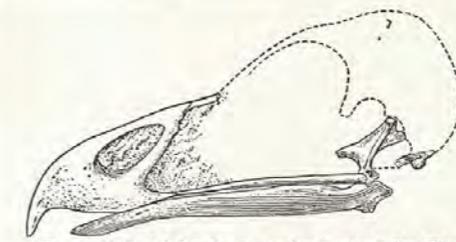


FIG. 1.—Skull of *Palaeoplancus sternbergi*, natural size. The cranial portion, shown by dotted lines, is crushed and distorted in the specimen.

- Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett
- Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin (West)
- Antikenabteilung, Kunstbibliothek, Kunstgewerbemuseum
- Kupferstichkabinett, Museum für Islamische Kunst
- Nationalgalerie, Skulpturenabteilung, Museum für Völkerkunde
- Abt. Amerikanische Archäologie
- Staatliche Museen zu Berlin (Ost) Vorderasiatisches Museum
- Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn
- Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel
- Département d'Antiquités Précolombiennes, Département de
- Céramique, Département de Folklore, Département de Tapisserie
- Musée Royal d'Armes et d'Armures Brüssel
- Musée Wiertz Brüssel
- Hetjensmuseum Düsseldorf



Volume II, páginas 2 - 3.

CONTEÚDO  
VOLUME II

A opinião do público	8 - 14
Oh Melancholia	15
Fotos da exposição Marcel Broodthaers e Águia Cachimbo Urinol, Michael Oppitz	16-17
Notas Jürgen Harten	18-23
Publicidade	24-27
Comentários da Imprensa	28-31
Imagens	32-35
Museu	36-51
Enciclopédia M - Z	52
Catálogo - Suplemento	53-59
Créditos/Contatos	60-62
	63
	64

Volume II, páginas 2 - 3.

## MUSEU DE ARTE MODERNA SEÇÃO DE FIGURAS

*A Águia do Oligoceno até nossos dias* tem sido anunciada como uma exibição experimental, o que significa que seus resultados não foram fixados desde o início. Não posso afirmar que não haja conflito entre minhas intenções e os resultados. Não posso antecipar minha opinião crítica.

Na verdade me é impossível prever a reação das pessoas à repetição da pequena placa que acompanha os objetos na qual se lê: "Isto não é uma obra de arte". Tampouco poderia antecipar as conseqüências artísticas e ideológicas da acumulação de símbolos de poder divino, símbolos de autoridade e de estilo do conjunto.

Com a intenção de colocar estas questões sobre a mesa, a segunda parte do catálogo será publicada depois da abertura da exposição.

Marcel Broodthaers





0  
This is not a  
work of art

O MÉLANCOLIE  
AIGRE CHATEAU  
DES AIGLES

Oh Melancholie, brüchige Burg der Adler

15



16



17

## SEÇÃO DAS FIGURAS

### Figura 1

Se à águia, conforme a imagem que formamos dela, não for atribuído um certo poder mágico, suficiente para servir como força motriz para um deus ou uma nave espacial (Apolo 11), ninguém terá o mínimo interesse nela. A imagem que temos de um pássaro em si não corresponde à realidade. A maior parte dos especialistas em ciências naturais a descreve em termos de *pathos*. Konrad Lorenz é uma exceção. A águia é estúpida, basicamente é o que ele diz. Até uma bicicleta a assustaria.

### Figura 0

Representações dessa espécie são perigosas. Elas podem nos colocar num estado de narcose impossível de acordar. Primeiro um forte medo. Depois uma falta de consciência. No final, um estado de admiração infinita. A representação sublime da arte e a representação sublime da águia. Todas muito majestosas – do Oligoceno até nossos dias. Por que o Oligoceno? A ligação direta entre o fóssil de uma águia do período Terciário encontrado durante escavações e as diferentes formas nas quais o símbolo está presente talvez seja tênue, se é que existe. Mas a “geologia” deveria constar no título (sensacional), adicionando-lhe um toque de erudição científica a fim de revelar que o símbolo da Águia foi feito sem reflexão, sem ter sido posto em questão. A intenção desta exposição é romper o céu imaginário onde têm circulado por séculos, amedrontando-nos com seus raios – tenha sido esculpida em pedra, talha dourada ou aço inoxidável.

### Figura 2

Se seguirmos esta trilha pela floresta de imagens, vamos acabar pensando a partir de novos pontos de vista: como o significado do símbolo, sempre o mesmo qualquer que seja o nível considerado – análogo aos círculos descritos pelo vôo do pássaro: nobreza, autoridade, poder. Espírito divino. Espírito conquistador. Imperialismo.

### Figura 2

A águia, como o tigre de papel, é um monstro atrofiado. Aninha-se em museus públicos. Isso também se reflete no museu fictício que fundei em 1968, ao qual dei o nome de “Departamento das Águias”. A águia de papel tem um duplo caráter. Por um lado, ela atua como uma paródia social das produções artísticas,

por outro, como uma paródia artística das questões sociais. Museus públicos, como todas as instituições culturais, não fazem diferente. Eu acredito que um museu fictício como o meu permite às pessoas um entendimento da realidade e do que ela esconde. A Seção das Figuras, como exibida em Dusseldorf, alcança este deslocamento do alvo. Um processo de negação. Um processo cheio de contradições – como isto está representado na Kunsthalle? Como podemos ver aqui, não há muita diferença entre minhas intenções e o que a exposição realizou. O método escolhido nos convida a conhecer a eficácia das idéias de Duchamp e de Magritte. Na minha opinião, ela destaca um problema – como qualquer manifestação artística que se apresente como tal – e é a este respeito ameaçada por sua própria falta de relevância social. É por isso que eu cito abaixo fragmentos de um texto de Michel Oppitz intitulado *Águia Cachimbo Urinol*, como base teórica do método.

### Figura 0

O conceito da exposição se fundamenta sobre a identidade da águia como ideia e da arte como ideia. A intenção é incitar uma atitude crítica no que se refere à maneira pela qual a arte é apresentada ao público. No que concerne ao domínio de percepção do público, eu constato que hábitos e fixações pessoais se opõem a uma “leitura” sem preconceitos. Contudo, a plaqueta com a inscrição “Isto não é uma obra de arte” cumpre certo papel. Ela perturba a projeção narcisista do visitante sobre o objeto que ele observa, sem atingir sua consciência.

### Figura 1

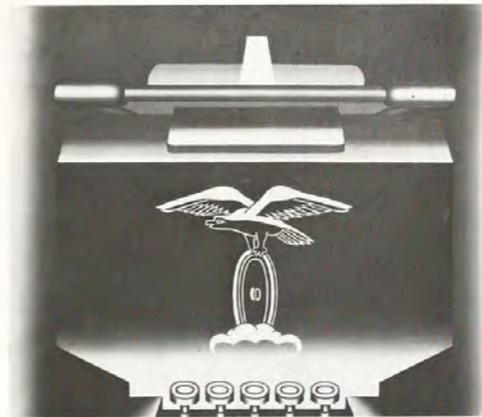
Da arte suméria até hoje, a águia fala a linguagem estilística de cada período distinto. Uma falta de correspondência se manifesta na exposição quanto à projeção de imagens publicitárias. A linguagem publicitária visa o inconsciente do espectador-consumidor, e a águia mágica recupera todo o seu poder. Michael Oppitz concorda comigo quando escreve que eu tirei algumas penas da águia mítica. Mas na publicidade ela permanece intacta, tão agressiva quanto necessário. O objeto de arte não pode ser tratado aqui, pois está fora das convenções que estruturam a vida artística. Na publicidade, a arte é utilizada e obtém enorme sucesso. Ela reina sobre horizontes deslumbrantes. Ela personifica o sonho do homem.



67  
This is not a  
work of art



71  
Ceci n'est pas  
un objet d'art



84  
This is not a  
work of art



88  
Ceci n'est pas  
un objet d'art



83  
This is not a  
work of art

H.C.  
Ceci n'est pas  
un objet d'art





Imagens retiradas do vídeo realizado por ocasião da retrospectiva Marcel Broodthaers na Galeria Nacional de Jeu de Paume em Paris, 10min 7 seg.,1992. Onde consta parte da entrevista com Georges Adé na Seção das Figuras em Dusseldorf. Disponível em: <<http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00191/marcel-broodthaers.html>> Acesso em: 15 de março de 2014.





Marcel Broodthaers,  
excerto da entrevista  
com Georges Adé.

É um questionamento da arte através do objeto de arte que é a águia. Águia e arte aqui se confundem. Meu sistema de inscrição e a atmosfera geral devida à repetição de objetos e à confrontação com as projeções publicitárias convidam, creio eu, a olhar para uma obra de arte, ou seja uma águia, a olhar uma águia, ou seja uma obra de arte, com um olhar verdadeiramente analítico: quer dizer, separar de um objeto o que é arte e o que é ideologia [...] eu quero mostrar a ideologia tal qual ela é, precisamente para evitar o uso da arte para fazer essa ideologia inaparente, ou seja, efetiva.



8-8-71

Ao Diretor  
Prezado Senhor

Com o objetivo de dar uma forma concreta ao projeto Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, é minha intenção visitar aqueles museus que possuem pinturas, esculturas, objetos, imagens relativas à iconografia da águia. É minha intenção voltar a visitar o Louvre em Paris (antiguidades orientais e pinturas), o Museu Carnavalet na mesma cidade e o Hôtel des Invalides, que possui uma coleção significativa do exército napoleônico portando o signo da águia. Também preciso investigar as outras capitais da Europa, em termos de monumentos públicos. Isso implicaria, no mínimo, numa visita ao British Museum em Londres e em rastrear a águia imperial em Roma.

Há também, evidentemente, as cidades de Gotingen, Munique, Berlim, e várias outras situadas no território da República Federal, mas o problema de acesso a estas é menos complicado.

Pretendo ainda entrar em contato com um especialista em zoologia a fim de saber sobre a vida do pássaro. Por ser uma espécie ameaçada de extinção, gostaria de saber o que tem sido feito para sua proteção. Eu acho que este assunto tem sido desenvolvido na Suécia, já que a águia tem sido vítima direta da poluição industrial causada pela fabricação de papel. Tenho estado em contato com o Sr. Ledoux, Diretor da Cinemateca em Bruxelas, visando obter clips de filmes em que a águia e o mito da águia aparecem. Teremos novo encontro sobre isso.

Estarei em Dusseldorf em breve com mais informações e uma lista precisa dos documentos localizados.

Respeitosamente,

M. Broodthaers

**Marcel  
Broodthaers,  
Carta a Karl  
Ruhrberg, Diretor  
do Kunsthalle  
Dusseldorf,  
publicada  
originalmente  
em: Gloria Moure  
(ed.), Marcel  
Broodthaers :  
collected Writings,  
Barcelona:  
Polígrafa, 2012.  
p.328.**

Departamento das Águias

TEORIA

Museu no tempo presente

Eu sou a Águia  
Tu és a Águia  
Ele é a Águia  
Nós somos a Águia  
Vós sois a Águia

Elas são cruéis e covardes,  
Inteligentes e impulsivas como  
Leões, como raposas, como  
Ratos...

M.B.

**Marcel Broodthaers.  
De um rascunho  
aparentemente  
endereçado a Jurgen  
Harten. Publicado em  
Gloria Moure (ed.),  
Marcel Broodthaers:  
collected Writings,  
Barcelona: Polígrafa,  
2012. p.331.**

(...) No que me diz respeito, isso é uma questão, em poucas palavras, de esvaziar a noção de museu e... de símbolo (como a águia) que tanto serviu para estabelecê-lo. De maneira geral, eu rejeito o valor artístico como um valor exaustivamente baseado numa linguagem "diferente", quando, de fato, a definição de atividade artística ocorre, antes de tudo, no campo da distribuição...

**Marcel Broodthaers.**  
**Fragmento de uma carta**  
**para Herbert Distel.**  
**Excerto publicado pela**  
**primeira vez em October,**  
**p. 168.**

1-Soar o apito sobre toda ideologia que pode se desenvolver em torno a um símbolo (é falso)

2-Estudar estes símbolos (águias), objetiva e particularmente sua aplicação na representação artística (águias são úteis).

3-Usar as descobertas da arte conceitual para trazer à luz objetos e pinturas antigas.

Conclusão: A águia é um pássaro.

Museu de Arte Moderna  
Departamento das Águias  
Curador: Marcel Broodthaers

**Marcel Broodthaers,**  
**texto não publicado.**  
**Em: Glória Moure (ed.),**  
**Marcel Broodthaers:**  
**Collected Writings,**  
**Barcelona: Polígrafa,**  
**2012. p.330.**

JH: ...viver com o acaso, apesar de tudo?

MB: Sim, ir ao seu encontro... porque ele pode escapar num instante! Mas não se deve limitar-se a ele, nunca. O acaso é, no final, a única coisa, o único brilho de esperança que existe em uma aventura como esta, que tem um efeito libertador e permite que você se libere simultaneamente e se torne consciente de que assumiu assumiu uma forma muito particular...

JH: E como você vê a relação entre o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias fundado em 1968 e um museu tradicional?

MB: Vou vê-la melhor depois que ela chegar a um termo, no momento a coisa toda ainda está muito viva. No entanto, tenho as minhas ideias sobre o assunto, mas não são totalmente claras, porque a experiência ainda não terminou. Ainda assim, não haveria nenhum problema em entender esta relação. Em primeiro lugar, é uma relação estreita, uma vez que o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias foi, no começo, um simples arrangement [doravante instalação] composto por caixas, cartões postais e inscrições. Esta invenção - uma mistura de nadas - estava, por sua natureza, ligada aos eventos de 1968, àqueles acontecimentos políticos que ocorreram em todos os países.

JH: E a implicação disso?

MB: Pode ser percebida como uma grande mudança na consciência, especialmente dos jovens, que, inevitavelmente, teve um impacto sobre o campo da arte. Esta mudança deu origem à pergunta: o que é arte e qual o papel do artista na sociedade? Eu trouxe um pouco de reflexão aumentando ainda mais a questão: qual é, em geral, o papel daquilo que representa a vida artística em uma sociedade - ou seja, um museu? Importava, no início, fazer um balanço da situação. Então havia essa instalação de que falei como um lugar para a discussão, troca de ideias, mas, em seguida, a coisa evoluiu rapidamente e se desatou deste contexto imediato (não é a definição mais apropriada), sociológico (é melhor), para viver de uma forma autônoma. Abreviando, este é um fenômeno típico em arte. Você inventa alguma coisa, algo que acredita que está intimamente ligado a um evento específico ocorrido na sociedade para, em seguida, as coisas começarem a levar uma vida de uma forma cada vez mais independente, começando a desenvolver e produzir suas próprias células. Depois disso, desencadeia-se na arte uma espécie de biologia que o artista só controla com grande dificuldade. Em minha opinião, este processo é controlado, mas durante um curto espaço de tempo e em termos muito gerais, depois a coisa escapa. Ideias começam a se desenvolver como células vivas.

O aspecto "ficção", o ficcional, tomou uma forma muito particular com aquilo que começou se chamando Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. O lado irreal, aquela instalação, que inicialmente era apenas um simples décor, foi sendo gradualmente institucionalizada para mim e para as pessoas próximas a mim. Este museu se tornou uma realidade em meu círculo de relacionamentos em Bruxelas – amigos, pessoas envolvidas em arte e pessoas próximas que vinham do exterior, que tinham ouvido falar e queriam visitá-lo. Sobre o novo Museu de Arte Moderna Departamento das Águias começou a brotar todo um novo sistema de relações, apesar de sua natureza efêmera. A instalação perdeu seu significado decorativo, ela se tornou o símbolo de um museu fictício, ou seja: os cartões postais, pelo próprio fato de sua relação com esta situação especial, adquiriram um valor simbólico. Surge a pergunta sobre o que nos diz respeito, as águias, existe um tipo de acaso intervindo! Eu estava até agora falando de uma ficção baseada no simbolismo das caixas e do ponto de vista da representação através de cartões postais. Agora, eu falo de ficção em relação às águias que se apresentam sob a mesma bandeira, Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. O que acontece? Bem, a própria águia é, desde o início, uma ficção... uma ficção cujos conteúdos políticos e sociológicos são cada vez mais difíceis de entender à medida que voltamos na história. Como explicar totalmente o nascimento do símbolo e do mito da águia sem todo o conhecimento arqueológico que temos a respeito? Eu acho que a exposição traz à evidência o fato de que a águia e sua representação é uma ficção em si. Duas ficções vão ficar opostas aqui, isto deve ter algum efeito provocador. É essencial para esta exposição que a gente consiga – graças ao encontro dessas duas ficções — chegar a uma consciência mais vigorosa da realidade, da realidade de uma ideia, claro.

JH: É, em última análise, a relação entre uma consciência transformada e os objetos que existem realmente. Se considerarmos os objetos com uma consciência transformada, estes parecem mudar de natureza, mas como objetos continuam a ter uma existência independente. Por exemplo, os objetos sumérios ou medievais foram coletados como parte de um museu. No entanto, este quadro mudou seu significado sociológico e eu acho que foi graças a um método – e agora começamos a tomar consciência deste processo.

MB: Você fala de método. Eu prefiro me basear na situação que eu criei. A dinâmica de mudança, o que talvez se realize nesta exposição, é possível mais por uma situação ficcional do que pela determinação de um método.

JH: Falando claramente, você ainda está esperando para ver como vai se desenvolver a exposição.

**Publicado originalmente como parte do dossiê distribuído à imprensa durante a exposição Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute), Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972. Em: Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers par lui-même. Gent: Ludion-Flammarion, 1998. p.80-83.**

MB: Obviamente. Eu não tenho certeza do que vai começar aqui. No entanto, afirmo que uma ficção encontra outra. Para começar, é apenas uma ideia.

KS: Mas, de qualquer maneira, você considera esta exposição como um lugar de debate, como quando fundou o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias?

MB: Sim, mas um debate totalmente diferente. No sentido de que a discussão, no momento, não pode acontecer tão livremente. O visitante é interpelado, mas ele não tem mais participação direta na discussão. Isso não se encaixa na ideia de um debate, não é? Todos participam em um debate, envolvem-se, fazendo avançar os argumentos. Para ser mais preciso, a exposição tornou-se a proposição de uma discussão. E agora me incomoda a ideia de que meu convite possa ser interpretado como uma tomada de posição.

Museu de Arte Moderna  
Departamento das Águias  
Seção de Figuras  
(Do Oligoceno até nossos dias)

Um dos cartões postais da instalação em Bruxelas da Seção Século XIX mostra ao espectador sua face virgem. Disposto na parede entre as reproduções de quadros de Ingres e de Courbet, podemos ver manuscrito “Museu” e “Águias”. Essas duas palavras sublinham os pontos altos de uma crítica que Broodthaers traça sobre a trajetória elíptica de suas variações poético-emblemáticas. Ele considerou que a sua panóplia de instrumentos não se confundia com o sujeito a que servia, a saber, a arte.

Apreendidos como obras de arte, as inscrições e os acessórios museológicos imediatamente perderiam a função de comentário. Além disso, não era a sua intenção, nem possibilidade, impedir que as obras se aproximassem da realidade obtendo um valor estético por vizinhança ao Novo Realismo e que, no contexto de uma instalação, elas fossem elevadas, como acessórios conceituais, a peças de exposição.

Mesmo as águias da Seção de Figuras tiveram status de peças de exposição, mas não obrigatoriamente de obras de arte. A coleção de todos os emblemas imagináveis da águia serviu à análise de uma projeção do gênio. Broodthaers falou, em termos próximos aos ditames da arte conceitual, da “identidade da águia como ideia e da ideia de arte”. De maneira análoga faria existir a possibilidade de falar sobre a identidade do museu como ideia e da ideia de cultura tal qual ela é gerida. Mas enquanto Broodthaers, fundando o Museu de Arte Moderna em seu próprio atelier, forneceu um tipo de resposta à situação político-cultural dos anos de 1968 em Bruxelas, o Departamento das Águias gerou, por assim dizer, um centro de formação de vanguarda, um legado poético. O Departamento das Águias foi fruto da melancolia.

Segundo suas próprias palavras, Broodthaers não encontrou a forma pertinente de seu Museu itinerante e evolutivo em 1972, em Dusseldorf, com a Seção de Figuras. Foi necessário testar previamente, na Seção Cinema, a vocação dos objetos em tornarem-se peças de exposição conceituais. Para isso o cachimbo de Magritte, ou seja, a diferença entre o projeto de designação e o objeto designado; Broodthaers buscou um meio de generalizar a negação da identidade, normalmente sugerida, existente entre designação e coisa designada (“isto não é um cachimbo”). Ele escolheu abreviar o termo “Figura” por “fig.”, como é utilizada em literatura especializada quando se

trata de identificar as ilustrações na ordem onde elas aparecem. Associando a esta abreviação um princípio binário que ele qualificava como “dupla citação”: um número arbitrariamente atribuído a cada objeto seguinte à abreviação (“Fig.1”, “Fig.2”, “Fig.0” ou “Fig.12”). Embora estes números parecessem se reportar a um texto existente, constituíam na verdade uma estrutura de funcionamento autônomo. Ao invés de recorrer aos números para inventariar os sujeitos de um contexto dado, Broodthaers se servia deles para distinguir as categorias virtuais de representação, fundadas pela abreviação “fig.”. Entendidos como “citação”, os números caracterizavam os diferentes modos de apresentação dos objetos expostos. Esta dupla disponibilidade era um apelo a um modo analítico de recepção da estrutura complexa dos objetos em exposição.

Trata-se, em efeito, de encontrar um método capaz de operacionalizar a “dupla citação” das peças expostas. Broodthaers atribuiu a cada objeto uma pequena placa de plástico onde estava escrito o número correspondente no catálogo e, em alemão, francês e inglês, as seguintes palavras: “isto não é uma obra de arte”.

Invertendo o tema da águia e a categoria de obra de arte, ele derrubou, com a astúcia de Magritte, o método de Duchamp que consiste na revalorização de um objeto tão comum quanto um urinol, e negar aos artefatos expostos a consagração estética que a águia cuida sempre de endossar. Essa paralisação estética global permite de uma parte apreender os emblemas da águia em um contexto enciclopédico – julgado, de forma fragmentada, por suas propriedades, suas origens e suas funções –, e reduz, por outro lado, o conceito de arte à sua negação conceitual, denunciando assim sua cobertura mitológica ou ideológica. Broodthaers reconheceu mais tarde que suas pequenas placas não chegaram a “penetrar a consciência do espectador”. Que teria notado que o número 0, colocado sobre a paisagem com um castelo – homenagem ao poema da águia – não se refere somente a um número do catálogo, mas constitui, também, uma alusão ao modo de representação como falsa indicação, já que não há qualquer águia no quadro.

Ironicamente enciclopédico, o subtítulo “A Águia do Oligoceno até nossos dias” da Seção das Figuras poderia fazer pensar se tratar do título de uma exposição temática da própria Kunsthalle que convida o espectador a formar seu próprio julgamento artístico. Que uma análise dos hábitos ideológico-estéticos foi ainda prevista escapou à atenção geral, bem como a parábola da exposição que ensina, em apenas prestando atenção à justaposição do trivial e do sublime, da marca e do

símbolo, como remover o emblema da soberania da águia do lugar e colocar o Pathosformal<sup>1</sup> da arte. Porque mesmo se reconhecermos com a distância irônica que lhe é devida “salientar o princípio de autoridade que faz do símbolo da águia um coronel da arte”, é também correto dizer o contrário: ele se serviu do símbolo da autoridade da águia para diferenciar a arte do poder.

A parábola não era alheia ao contexto belga. Menos a exposição atendesse a um requisito grotescamente universal, mais ela se aproximaria de uma paródia. Pode valer a pena estudar a pátria histórica do imago da águia em Broodthaers para compreender a aura cintilante em torno da incorporação deste imago e o ideal de arte. Além disso, não se deve esquecer que a parábola não foi só feita de designações conceituais que começavam por assim dizer pelo caráter dissemelhante dessas imagens, para não mencionar a sua “magia”; a mistura meio-frívola meio-séria dos símbolos de gênio, de espírito e do sublime com os produtos do que era então chamada “iconografia social”, desempenhou um papel decisivo. Para ser mais preciso, até não foi tanto devido à mistura e à confusão de problemas do *high* e do *low* que tornou-se possível discutir questões de autoritarismo cultural. A majestosa águia tornou-se entidade política, enquanto que as insígnias da iconografia social lembraram truques e pegadinhas de uma estética caprichosa. Broodthaers declarou ele próprio, à guisa de conclusão, que todas as instituições culturais assumiam “o papel de uma paródia social das produções artísticas, e ele, ao contrário, uma paródia artística de fatos sociais”.

Não podemos ignorar o fato de que foi na Alemanha que a Seção Figuras do Departamento das Águias nasceu, em 1972. Broodthaers era muito consciente desta circunstância, como demonstram as recomendações endereçadas a Willy Brandt no catálogo. Frente à perspectiva dos debates de 1968 sobre a relação entre a “violência institucional” e a “violência política”, a crítica semioclástica (Oppitz) dos emblemas de um conceito cultural conservador lhe pareceu acompanhada de risco, precisamente na Alemanha. Os sinais de soberania foram excluídos, e aqueles que pertenciam à história foram apenas modestamente representados. Mas o que ele não pôde prever foram os ecos que estavam indo de encontro à sua exposição na cena artística de Dusseldorf.<sup>2</sup>

Um episódio relativo a Beuys a este respeito merece ser relatado. Quando Beuys deu uma entrevista para a televisão nas salas da exposição, sem ter pedido permissão, Broodthaers reclamou da utilização abusiva de sua instalação por um outro artista que se colocou em cena. Além disso,

Lothar Baumgarten, que anunciou com Michael Oppitz, sem lhe consultar, uma exposição na galeria Konrad Fischer intitulada não sem ambiguidade “Tributo a M. B., Águia”, provocou um protesto similar. A falta de tato entre seus colegas faria prejudicar Broodthaers, sem, no entanto, que este sentisse a necessidade de emissão de um protesto público. O determinante foi que Baumgarten havia registrado nas penas de águias o nome de tribos indígenas, assim, portanto, remitologizando-as, e Beuys parecia jogar com a identificação midiática do imago da águia. A intenção de Broodthaers se encontrou travestida em seu contrário.

Em outubro de 1972 Broodthaers teria sua revanche, por ocasião da polêmica em torno da política de exposição do museu Guggenheim de Nova Iorque. Em sua célebre carta aberta, datada de 25 de setembro de 1972 e e publicada sob o título *Magie du politique* [Magia do político] na *Rheinische Post*<sup>3</sup>, Broodthaers mascarou sua diferença com Beuys sob a forma de uma pretensa carta de Jacques Offenbach para Richard Wagner. Se a interpretarmos como um epílogo da Seção de Figuras, esta carta aberta publicada na imprensa revela o essencial da mensagem da águia tomada como um pássaro: a advertência contra a confusão entre demagogia e décor.

Jurgen Harten, 1991.

<sup>1</sup> Termo emprestado da estética de Aby Warburg, designando o canon de expressão patética de sofrimento em arte.

<sup>2</sup> É verdade que Polke e Richter já haviam parodiado a reivindicação de poder emitida pela arte como, por exemplo, em *Umvandlung* [Transformação], gravura de 1968 com a inscrição “5 frases realizadas por Polke e Richter. Em duas horas o maciço foi transformado em bola 26 de abril de 1968” Em outro momento, Kiefer imita os “símbolos heróicos” por alusão ao “Deutscher Gruss” [Saudações Alemãs], em 1969. Desta forma não é de estranhar que o desafio do Departamento das Águias tenha acontecido não só sem grandes dificuldades, mas que também tenha resultado reações artísticas formando, por sua vez, como espelhamento, desafios lançados a Broodthaers.

<sup>3</sup> *Rheinische Post*, Dusseldorf, 3 outubro 1972; republicado em fac-símile em Marcel Broodthaers, *Magie. Art et Politique*. Paris: Multiplicata, 1973. p.14.



<sup>1</sup> Outras duas exposições de artistas alemães ocorriam simultaneamente à Seção das Figuras. Cf. Jurgen Harten. Seminários p. 35.

<sup>2</sup> Embora o catálogo enumere somente 266.

<sup>3</sup> Rachel Haidu, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers 1964-1976*. p.163.

<sup>4</sup> Jurgen Harten. Seminários p. 31.

<sup>5</sup> Na visita ao Zeeuws Museum de Middelburg em 1970 o casal, Marcel e Maria, tecem uma relação entre o Museu de Arte Moderna e a cidade de Middelburg através da águia de duas cabeças constantes no brasão da cidade. Ver Seção Folclórica/ Gabinete de curiosidades.

<sup>6</sup> Jurgen Harten. Op. cit. p. 34.

<sup>7</sup> Há uma referência a esta pintura em uma entrevista com Gerhard Richter que conta que Broodthaers teria proposto a ele “fazer uma troca. E assim foi.” Richter descreve Broodthaers como “um homem incrivelmente simpático e fascinante [...] mas o que ele faz, isso eu nunca cheguei a compreender. Eu o queria bem e tenho prazer em apreciar seu trabalho”. Doris von Drathen, Entrevista com Gerhard Richter. Cahiers du Musée National d'Art Moderne, vol.4. pp. 86-89 Apud Schultz, Deborah, *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*. p.165 (31)

<sup>8</sup> Trata-se de uma porta encontrada num antiquário de Dusseldorf, Marcus, que tinha um delicado desenho japonês de rochedo e uma águia empoleirada: “A porta o encantou tanto (Broodthaers) que teria dado tudo para adquiri-la naquele mesmo instante. Era como se ele estivesse obstinado a contrastar sua ideia sobre águia com a ideia de Duchamp sobre o ready-made. Acabou convencendo o antiquário a tirar a porta de suas dobradiças e a emprestá-la para o museu enquanto durasse a exposição”. Jurgen Harten. Op. Cit, p.32.

<sup>9</sup> Cf. Rachel Haidu. Op.cit. p.165.

<sup>10</sup> Jurgen Harten. Seminários p.36

<sup>11</sup> Cf. Rachel Haidu. Op. Cit. p. 182.

<sup>12</sup> Em: *Águia – Ideologia – Público*, vol.I, p. 16 (do catálogo aqui parcialmente reproduzido).

<sup>13</sup> Sobre infra-mince ver: Patrícia França, *L'infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, n. 16, 19-26, mai, 1998. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748>>. Acesso em: 20 fev 2014.



MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

## SEÇÃO PUBLICIDADE



## Seção Publicidade

As relações de Broodthaers com o reino da publicidade e da reprodução datam talvez desde sempre (assim como a nossa, embora a coisa tenha se acentuado nos últimos dias), se considerarmos que Broodthaers foi poeta, livreiro e finalmente artista. Mas há um evento particular, antes da Seção Publicidade, que revela nuances ao acentuar os contrastes: uma propaganda em especial. Na verdade, um anúncio das camisas van Laack publicado na revista alemã *Der Spiegel* de 22 de março de 1971.

Nesta peça publicitária, Broodthaers veste uma luxuosa camisa da marca anunciada aparecendo, ele próprio, sofisticado, fumando um fino charuto e olhando sem qualquer hesitação, para o espectador, como pede a ocasião. A estampa da camisa que Broodthaers veste tem algo a ver com o último Mondrian, com linhas verticais e horizontais em três diferentes cores. Talvez não seja por acaso que Broodthaers veste um Mondrian, artista holandês falecido em 1944 e que a partir de 1965 passa a desfilas como homenageado nos vestidos para *cocktail* de Yves Saint-Laurent, para, em seguida, ganhar as ruas no varejo. Broodthaers veste a camisa van Laack como diretor de museu, como podemos ver na legenda: "O Diretor do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, recusou-se a usar o monóculo van Laack". Uma frase estranha neste lugar onde os conflitos são resolvidos em termos financeiros e as negociações apresentam-se sempre já realizadas. Quem ou o quê, neste anúncio, se promove, se publica?

A questão que Broodthaers coloca sobre a superfície da página, numa ação posterior, é semelhante. Broodthaers pergunta: O que podemos pensar das relações entre arte, publicidade e comércio? E assina: M.B. (O Diretor).

Voltaremos a encontrar este anúncio em outro trabalho de Broodthaers, o *Ma Collection*, de 1971, a obra que participava da feira de arte de Colônia ("por ocasião de uma feira sem importância"), no stand da Wide White Space enquanto a Seção Financeira estava na mesma feira, na Michael Werner.

144

145

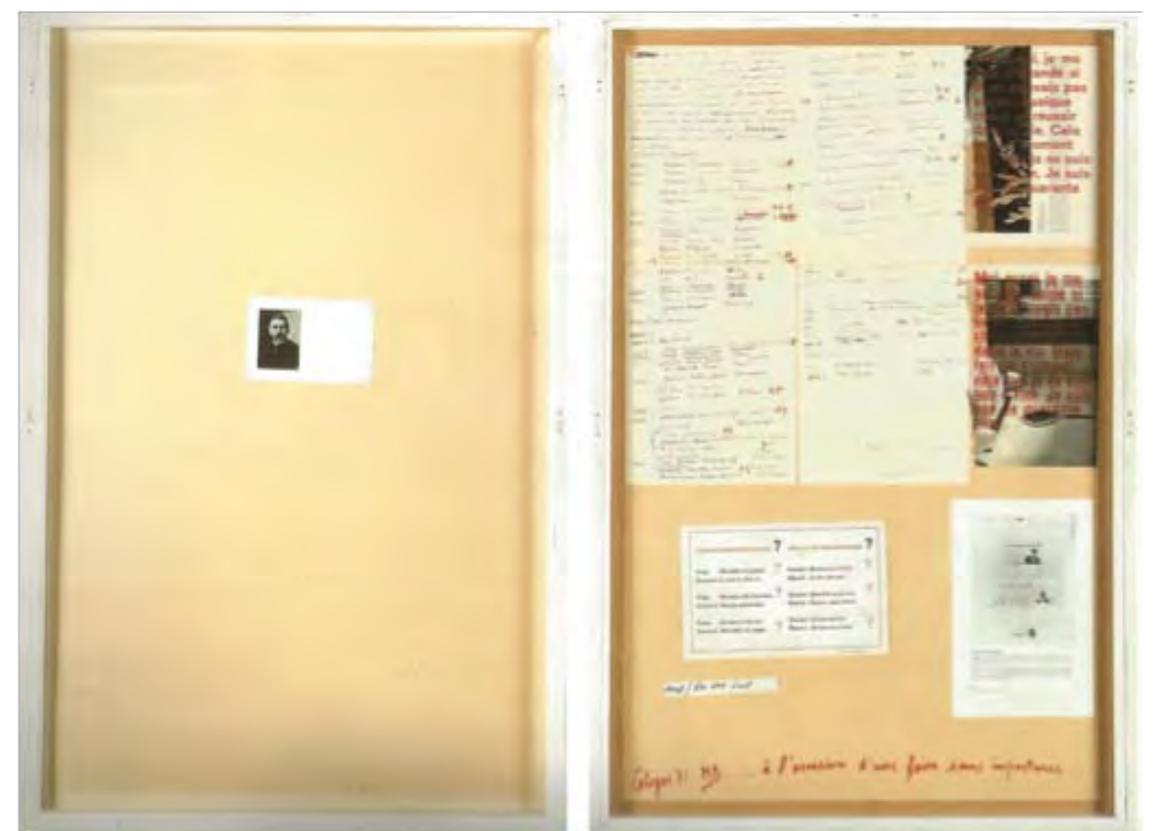
Marcel Broodthaers em anúncio publicitário das camisas van Laack na Revista *Der Spiegel*. Na legenda da foto: O Diretor do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias recusou-se a usar o monóculo van Laack. No corpo do anúncio: Claro que pelo preço de uma vocês compram duas outras camisas que não sejam van Laack. 1971.

Ma Collection é constituído de dois painéis: o da esquerda tem uma imagem que é uma montagem com pequenas fotografias das capas dos catálogos de exposições realizadas por Broodthaers. Cada pequena fotografia recebe uma indicação que vai de "fig.1" a "fig. 24". Abaixo desta imagem, está uma imagem muito parecida, mas não idêntica, que estava no catálogo da feira de arte de Colônia de 1971. Ao lado destas duas montagens, uma reprodução do convite da exposição de 1964 na galeria Saint Laurent, a primeira de Broodthaers; uma imagem referente à exposição Letterlijk en Figuurlijk em Middelburg, 1970, uma seta e, finalmente, uma fotografia do anúncio da revista Der Spiegel. O que sugere uma relação entre estas coisas, ou seja, que através de catálogos ou de anúncios, o artista se faz presente pela propaganda .

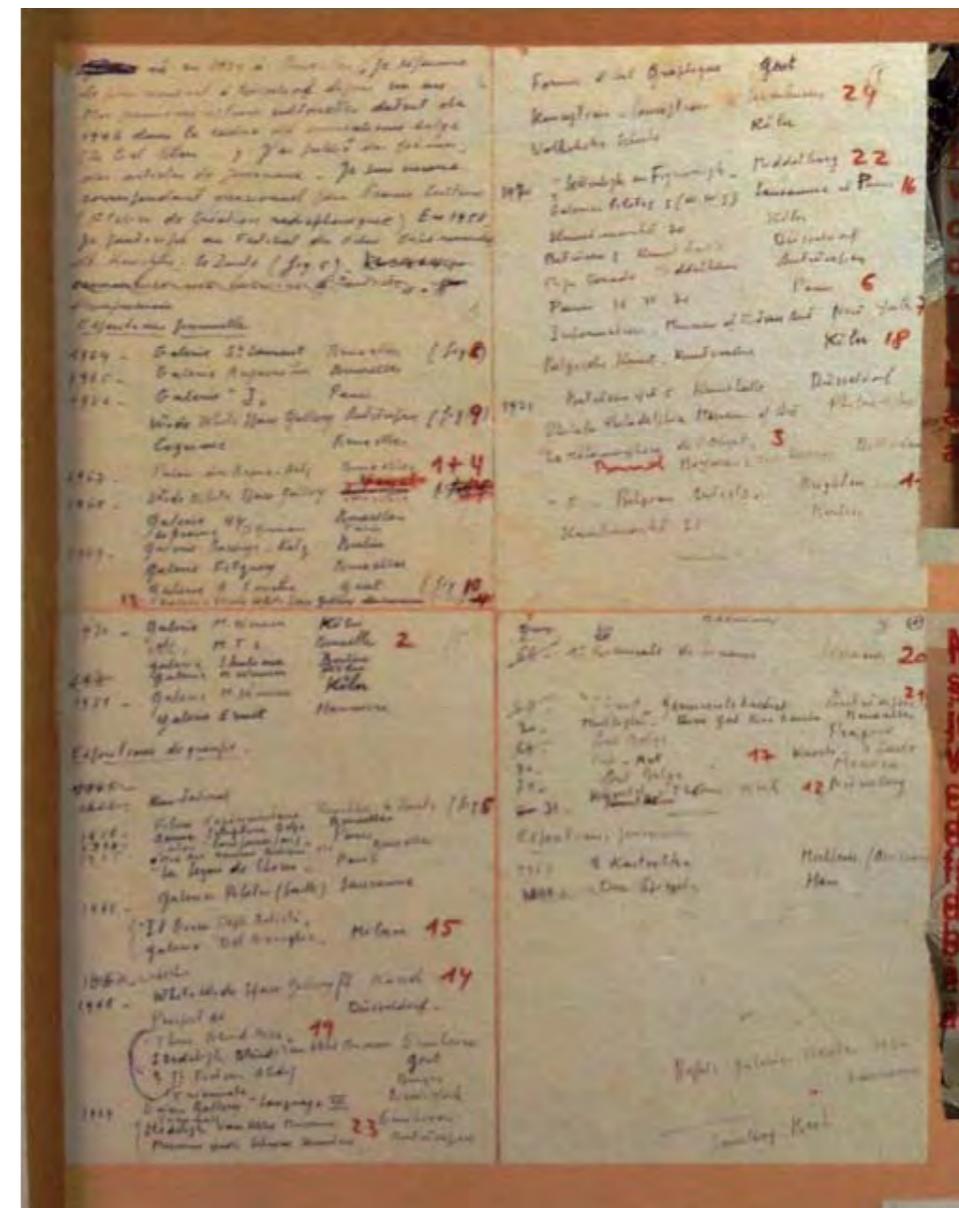
No painel da direita, um retrato de Mallarmé e a rara inscrição "Fig. 0" sugerem o poeta como ponto de referência, "fundador da arte contemporânea" e do trabalho de Marcel Broodthaers. Broodthaers virá a dedicar este trabalho a Daniel Buren por ocasião da exposição *Amsterdam, Paris, Dusseldorf*, no Guggenheim de Nova Iorque, em 1972 .



Marcel Broodthaers anota sobre o anúncio: O que podemos pensar sobre as relações entre arte, publicidade e comércio? M.B. (o diretor). 1971.



Marcel Broodthaers. Ma Collection. Frente e verso, 1971.



Marcel Broodthaers. Detalhes de Ma Collection. Frente e verso, 1971.

## Ma Collection

### Para Daniel Buren

Ma Collection é uma peça feita de duas partes, sendo utilizadas frente e verso de cada uma. Na primeira folha, que contém documentos de exposições de que participei, está inserida a página do catálogo da feira de Colônia 71, reproduzindo fotos dos mesmos documentos. A segunda folha de Ma Collection é decorada com um retrato do poeta europeu Stéphane Mallarmé, em quem eu vejo o fundador da arte contemporânea. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso.”

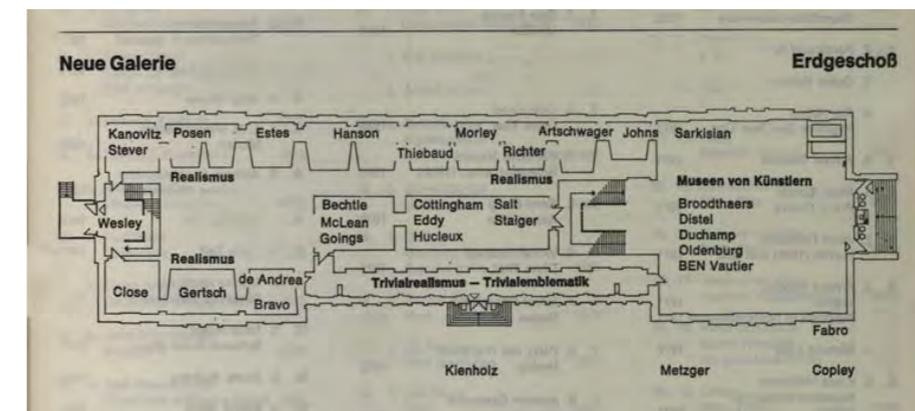
Ma Collection é uma peça em que o sistema tautológico é utilizado para situar os espaços de exibição. (Tendo, portanto, mais significados que uma coleção de estampas postais). O catálogo da presente exposição será usado como um detalhe a formar um futuro trabalho com as exposições de que participei em 1971. Particularmente interessado em estruturas de repetições, devo lembrar o trabalho de Buren dedicando a ele o texto desta apresentação.

### Marcel Broodthaers

O capítulo final da *Gesellschaftsroman* de Broodthaers, isto é, seu romance retratando a sociedade na forma de museu de arte, vai acontecer na Documenta 5 de Kassel, 1972, em três seções: Seção Publicidade, Seção Arte Moderna e a Galeria do Século XX do Museu de Arte Antiga, Departamento das Águias. Todas serão montadas no espaço da Neue Gallery [Nova Galeria], um dos espaços da grande mostra. A Seção Publicidade fará parte da seção “Museus de Artistas”, e as duas últimas da seção “Mitologias Individuais”, categorias específicas da Documenta 5.

“Museus de Artistas”, no andar térreo da Nova Galeria, foi criada e curada por Harald Szeemann e trouxe trabalhos de Herbert Distel (Museu de Gavetas), Marcel Duchamp (Boîte en Valise), Claes Oldenburg (Mouse Museum), Ben Vautier (L'Armoire), aos quais se juntou o Museu de Broodthaers com a Seção Publicidade do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. Provavelmente uma vizinhança carregada de “violência institucional”, à qual Broodthaers responderá com violências discursivas.

Há um texto específico de Broodthaers sobre esta Seção elaborado para a imprensa e que foi também disponibilizado ao público numa pilha sobre uma das vitrines internas às instalações desta Seção:



Detalhe de página do catálogo da Documenta 5, com o plano térreo da Nova Galeria, em 1972.

**Marcel Broodthaers. Em:  
Amsterdan, Paris, Dusseldorf.  
Museu Guggenheim, Nova  
Iorque, 5 de outubro a 26 de  
novembro de 1972.**

Este museu é um museu fictício. Ele tem, de um lado, o papel de uma paródia política de manifestações artísticas e, de outro, de paródia artística de eventos políticos. É o que fazem aliás os museus oficiais e os órgãos como a Documenta. Com, entretanto, a diferença de que uma ficção permite apreender a realidade e ao mesmo tempo aquilo que ela esconde. Fundado em 1968 em Bruxelas, sob a pressão das visões políticas daquele tempo, este museu fecha suas portas com a Documenta. Ele teria passado de uma forma heróica e solitária a uma forma vizinha da consagração graças à ajuda da Kunsthalle de Dusseldorf e da Documenta.

É portanto lógico que no presente ele se sustente pelo tédio. Certamente, eis aí um ponto de vista romântico; mas o que posso fazer? Quer se trate de São João Evangelista ou de Walt Disney, o símbolo da águia no nível da escritura tem um peso singular. Ora, eu escrevo essas linhas, quer dizer que eu entendo o romantismo como uma nostalgia de Deus. *Constatemos o quanto é difícil guardar o deus distante quando se trata de arte, tão difícil quanto escapar das armadilhas das galerias e das instituições oficiais.*

Eu ensaio reunir alguns textos e entrevistas contraditórias que dizem respeito a diferentes seções do Departamento das Águias. Poderemos ler mais adiante uma entrevista do Dr. Jurgen Cladders sobre a Seção Arte Moderna e um texto teórico de Michael Oppitz sobre a exposição das Figuras em Düsseldorf. Assinalemos que um catálogo com uma introdução de J. Harten foi editado nesta ocasião (as traduções em língua francesa seguirão).

É um pouco cedo para descrever as intenções que me guiaram na realização da Seção Publicidade. Como a imagem desta coincide com aquela que apareceu na parte publicitária do catálogo da Documenta, ela me dispensará de longos discursos. Quando nos ocupamos com arte, passamos sempre de um catálogo a outro.

*Nessas condições, a cultura é ainda importante? A meu ver sim, tanto mais quando ela incorpora o pensamento em um quadro de referência que ajudará a nos defendermos contra as imagens e os textos veiculados pelas mídias e pela publicidade, que determinam nossas regras de comportamento e nossa ideologia.*

*Este museu fictício toma como ponto de partida a identidade da arte e da águia... é natural estampar no Urinol de Duchamp (1917) o signo da Águia, mais exatamente a foto do objeto santificado pela história da arte, mostrada aqui com muitos outros documentos.*

*Publicidade para a arte e para a arte da publicidade. Mas quem presta atenção à mágica exercida por artistas anônimos (graças ao símbolo da autoridade), no serviço da difusão de produtos da indústria? Aqueles que vivem no mundo da arte e que, assim, consideram a arte pela arte. E aqueles para quem o contexto social dessas produções tem alguma importância. Mas o que vê o público, o grande público e todos aqueles que assistem a partidas de futebol?*

Marcel Broodthaers<sup>1</sup>

Atualmente abrigada em Dusseldorf, no Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, a Seção Publicidade se posiciona como um catálogo ou um sistema de arquivo e memória da Seção das Figuras. Enquanto na Seção das Figuras é apresentada uma larga variedade de objetos tridimensionais, na Seção Publicidade há apenas papéis e fotografias, bidimensionais, exatamente aquilo que Buchloh vai denominar, a partir da análise da obra de Broodthaers, de “estética do suplemento”: “Estes suplementos têm função de *apparatus* publicitário da economia da produção artística contemporânea, uma analogia direta ao sistema ideológico da propaganda em geral”<sup>1</sup>. São reproduções fotográficas, anúncios e posters, catálogos e cartões – o lugar, a bem dizer, onde uma intervenção artística está contida e suspensa.

**Página 45 da Seção A do catálogo da Documenta 5. (A - p.45). Esta seção do catálogo era reservada à publicidade comercial de galerias, museus e moldurarias. Em meio a esta seção, um anúncio do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias.**



COMPRE BEM – COM GARANTIA  
Na entrada da Neue Galerie à esquerda o  
MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPTO. DAS ÁGUIAS  
Fundado em 1968  
Apresenta  
Uma visão sobre a  
SEÇÃO DAS FIGURAS  
FOTOS – PROJEÇÕES – OBJETOS  
ÁGUIAS A PARTIR DE 3500 ANOS ANTES DE CRISTO

A Seção Publicitária, como indica o catálogo da Documenta 5, posicionava-se logo à entrada da Nova Galeria e o que se via era um dispositivo quadrangular de 600 x 425x 290 cm construído no canto à esquerda. Implantada na instituição, esta caixa está pintada de preto e comporta quadros emoldurados em suas duas paredes externas visíveis (apenas duas paredes aparecem pois está, em parte, apoiada ao museu). Dois pôsteres emoldurados, um "poema industrial" e uma plaqueta posicionada ao lado de um extintor de incêndio (que passará a fazer parte do conjunto) são os únicos elementos "desligados" desta caixa preta.

Na parede menor há uma larga entrada quadrangular encimada pelas palavras pintadas em letras cursivas douradas: *gegründet im Jahre 1968 – fondé en 1968* [fundada no ano de 1968] em alemão e francês. No batente da entrada há uma escultura de águia dourada, uma placa de cobre onde se lê "Ó Melancolia / Amargo Castelo de Águias" e uma placa de plástico como as outras da exposição indicando: "5 / Museu de arte moderna / PUBLICIDADE". Sobre este pequeno conjunto há uma indicação em alguns textos de que ele é o prefácio da exposição, e sua leitura seria: "1972 Seção Publicidade, discurso pronunciado por uma Águia Real"<sup>2</sup>.

No interior da sala, uma cadeira, uma caixa de madeira, ou melhor, a caixa de madeira remanescente da Seção Século XIX, que emerge aqui, neste ato final, com uma "aura absurda"<sup>3</sup> de evento original ou objeto original, contradizendo o reino universal da reprodução e da publicidade. Dois projetores de slides, o da esquerda com imagens de águias na publicidade e o da direita com imagens de águias na história da arte. Quatro mesas vitrines e 7 vitrines de parede. O ambiente é escuro e as únicas fontes de luz são, além da porta, as duas projeções que se dão em folhas de papel "em branco" emolduradas, que fazem as vezes de tela de projeção.

Nas paredes externas há um outro objeto resgatado, agora da Seção Cinema, que recebe a placa especial "1 Museu de arte moderna PUBLICIDADE": uma moldura de cerejeira com a inscrição "MUSEE – MUSEUM" em dourado e "fig.1" em tinta branca. Uma moldura semelhante sem conteúdo e duas molduras metálicas em branco. Na parede maior, 19 fotomontagens. As placas com a inscrição "Isto não é uma obra de arte" estão presentes na Seção Publicidade, mas agora numerando os objetos de forma aleatória e identificando cada um como parte do Museu de Arte Moderna: Publicidade. Apenas uns cinco objetos recebem numerações não randômicas. Também o "Poema Industrial", realizado ainda em 1971, com uma moldura de folhas identificada "Museu de Arte Moderna – Dt. das Águias – Serviço Publicitário", que recebe a rara distinção de "Fig.0".



<sup>1</sup> Benjamin Buchloh, *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité*. In: *Marcel Broodthaers Section Publicité*. Nova Iorque: Marian Goodman Gallery, 1995. p. 89.

<sup>2</sup> *Jeu de Pomme* p. 224

<sup>3</sup> Cf. Buchloh op. cit. p.95.



Marcel Broodthaers. Seção Publicidade. Montagem não datada.

## ELEMENTOS EXTERNOS

**Lebende Schlangen**

Klapperschlangen · Riesenschlangen  
Kobra · Mamba · **Königskobra**  
**Buschmeister**  
Vogelspinnen · Skorpione · Warane

**Sonderausstellung**

Naturkunde Museum im Ottoneum  
Steinweg 2

Bekannt durch Erstes, Zweites, Drittes Deutsches, Österreichisches  
und Schweizer Fernsehen

**vom 26. Mai  
bis 6. August 1972**

Geöffnet: Täglich 9-18 Uhr,  
Sonntag 10-18 Uhr,  
Montags geschlossen

**KASSEL**  
Telefon: 14860



KUNSTHALLE DÜSSELDORF GRABBEPLATZ  
16. MAI - 9. JULI 1972

*Experimentelle Ausstellung*

MUSEE D'ART MODERNE  
DEPARTEMENT DES AIGLES



SECTION DES FIGURES

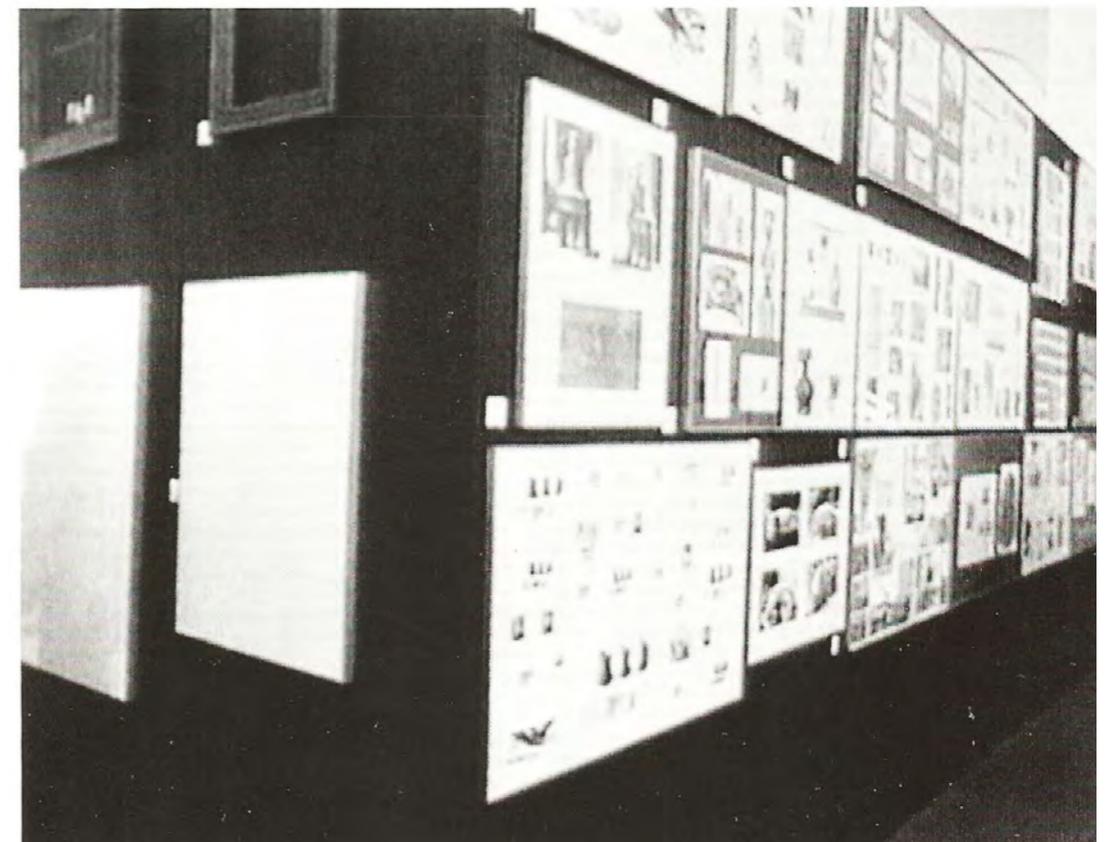
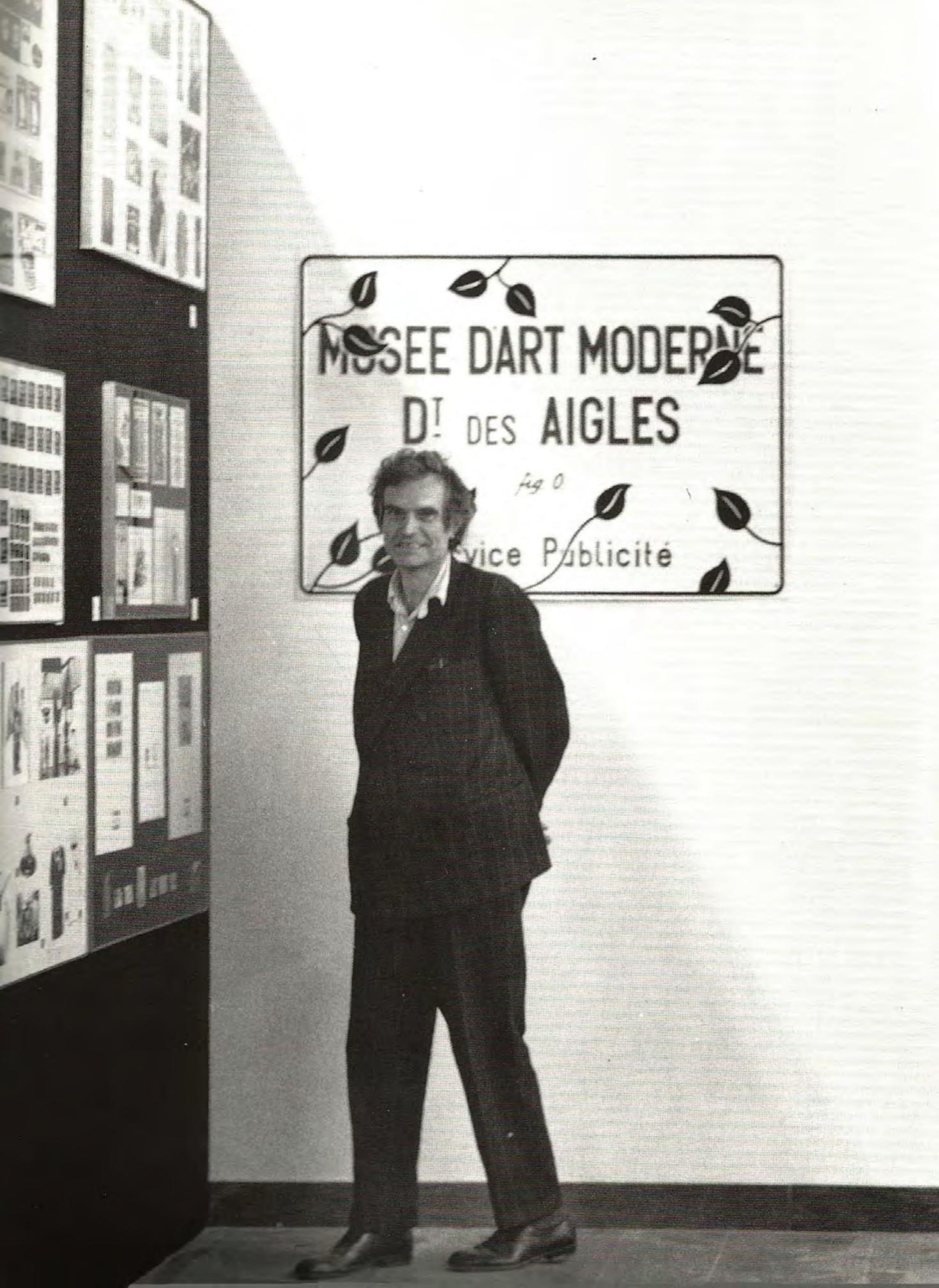
Marcel Broodthaers

**DER ADLER VOM OLIGOZÄN BIS HEUTE**

*Methodologische Ausstellung*

Täglich geöffnet von 10 - 20 Uhr, montags geschlossen





*gegründet im Jahre 1968 – fondé en 1968*

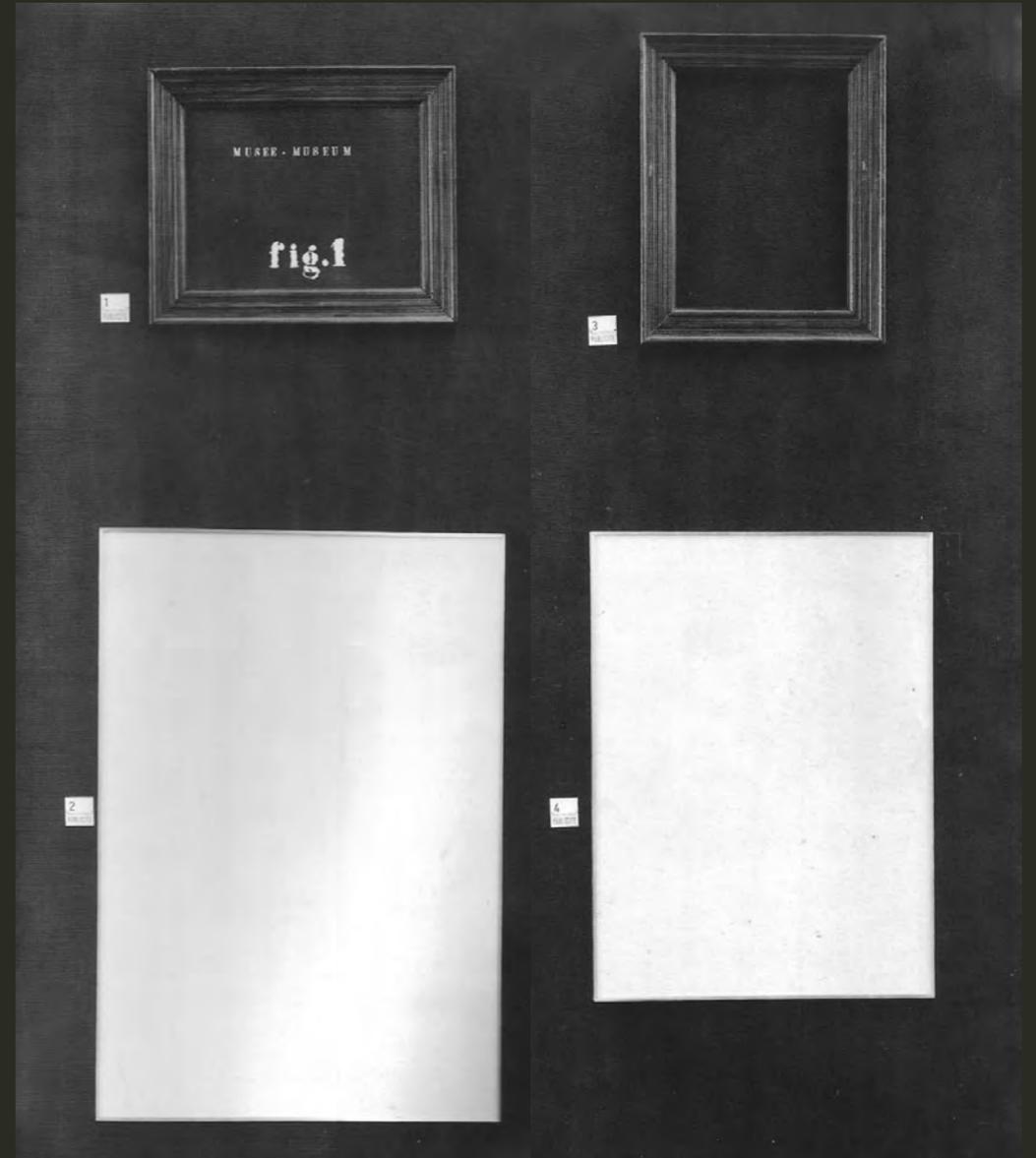


*O Melancholia  
Tope Chateau des angles*

**5**  
Musée d'art moderne  
**PUBLICITE**



1  
"MUSEE · MUSEUM"  
PUBLICITE



1

3

2

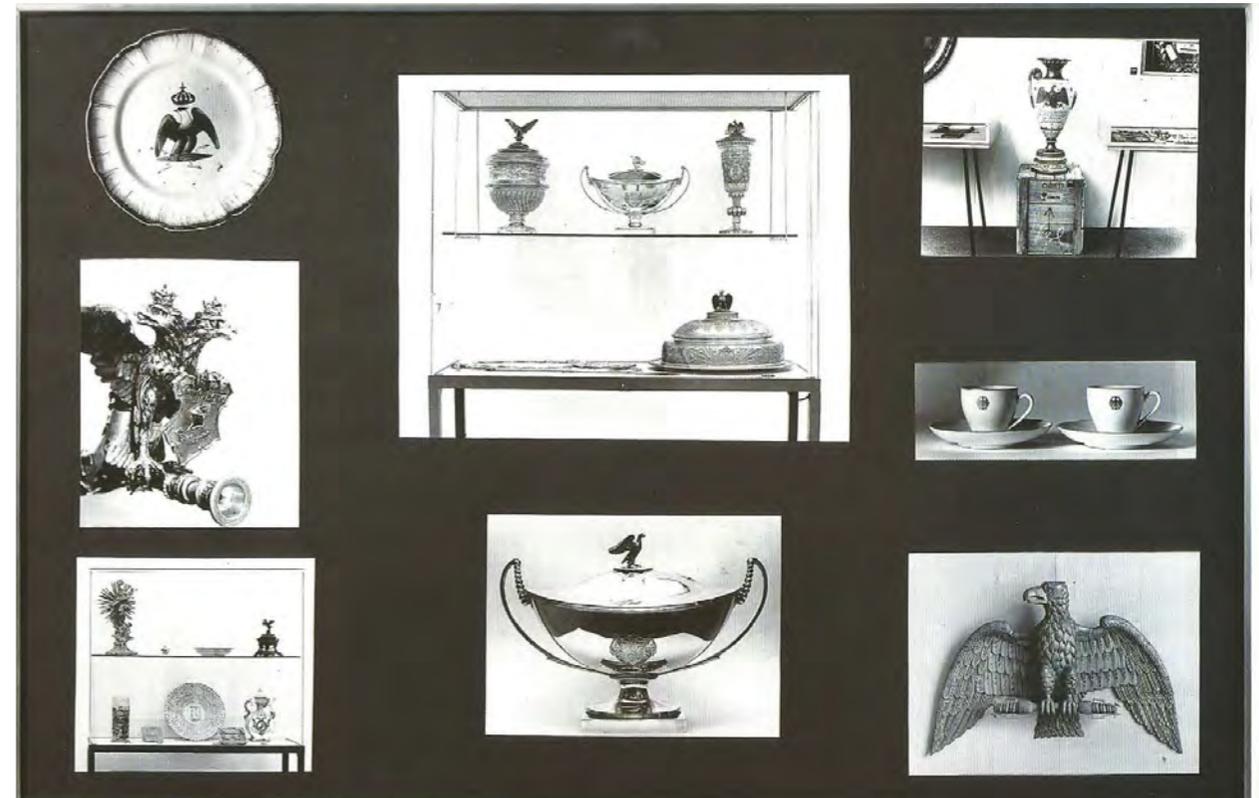
4

## 19 FOTOMONTAGENS



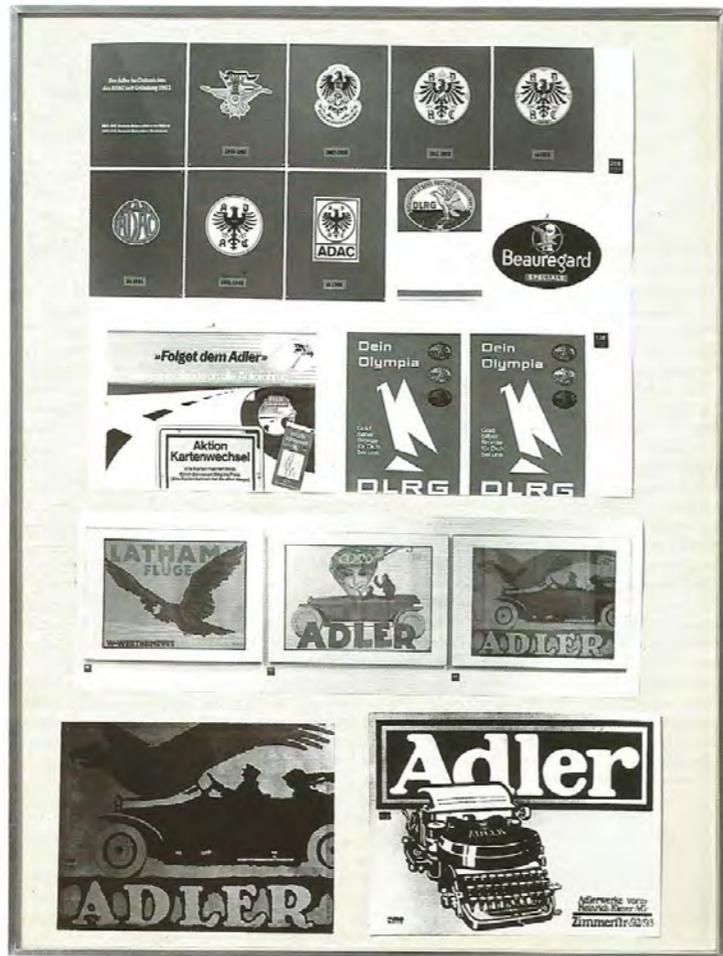


84  
Musée d'art moderne  
PUBLICITY

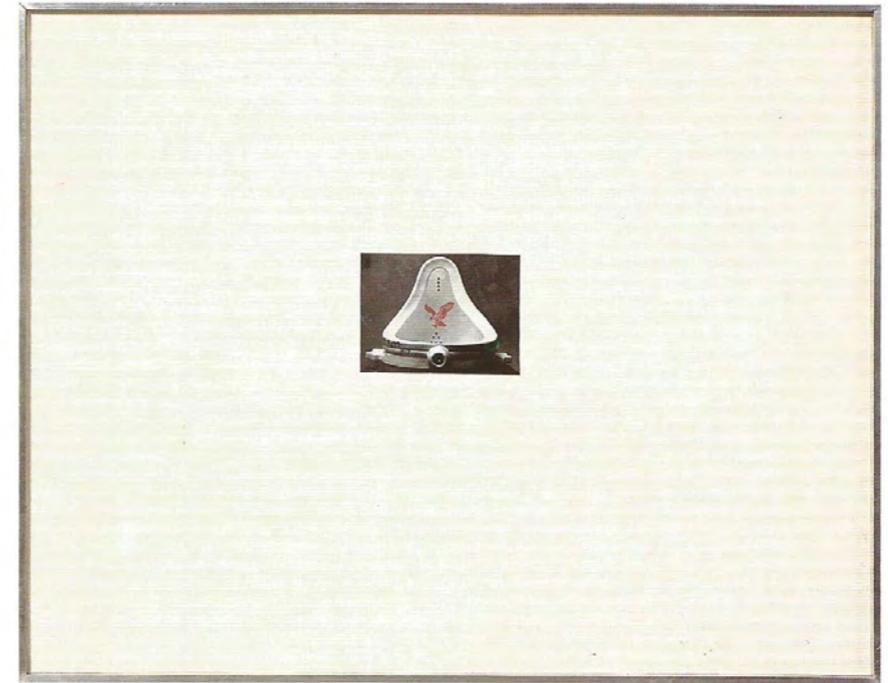


72  
Musée d'art moderne  
WERBUNG

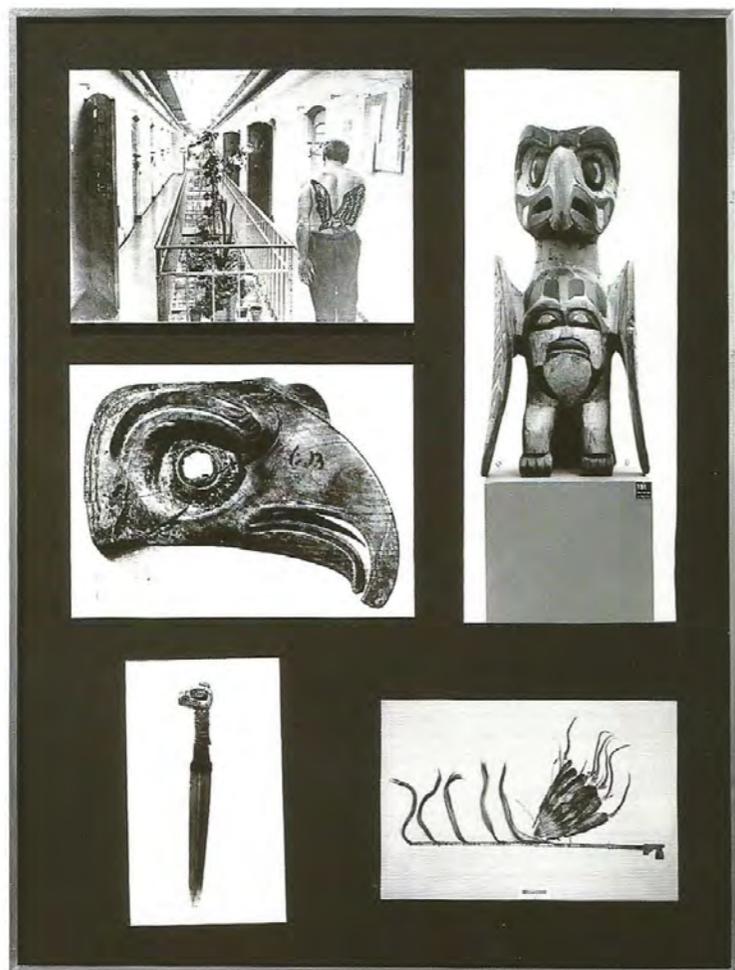




59  
Musée d'art moderne  
WERBUNG



65  
Musée d'art moderne  
PUBLICITE



257  
Musée d'art moderne  
PUBLICITE



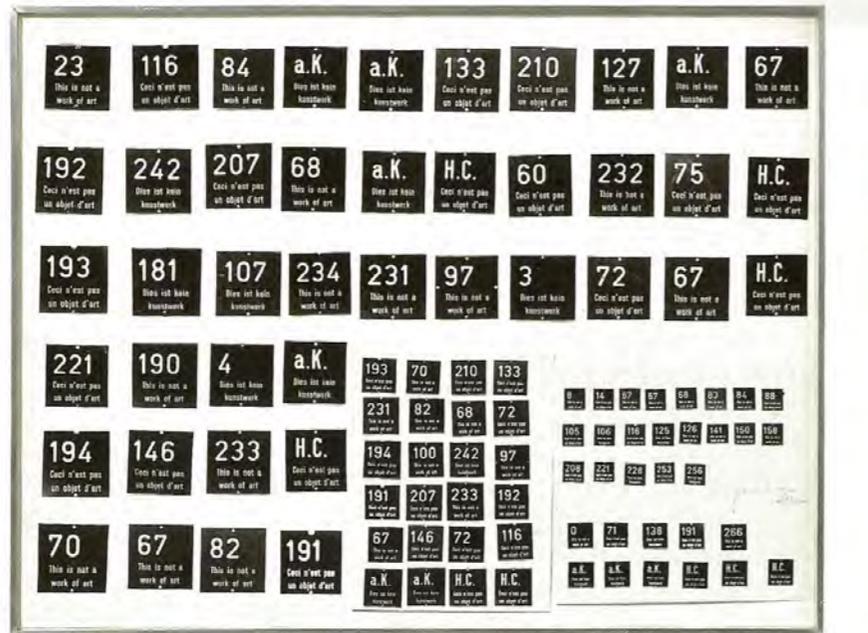
235  
Musée d'art moderne  
PUBLICITY



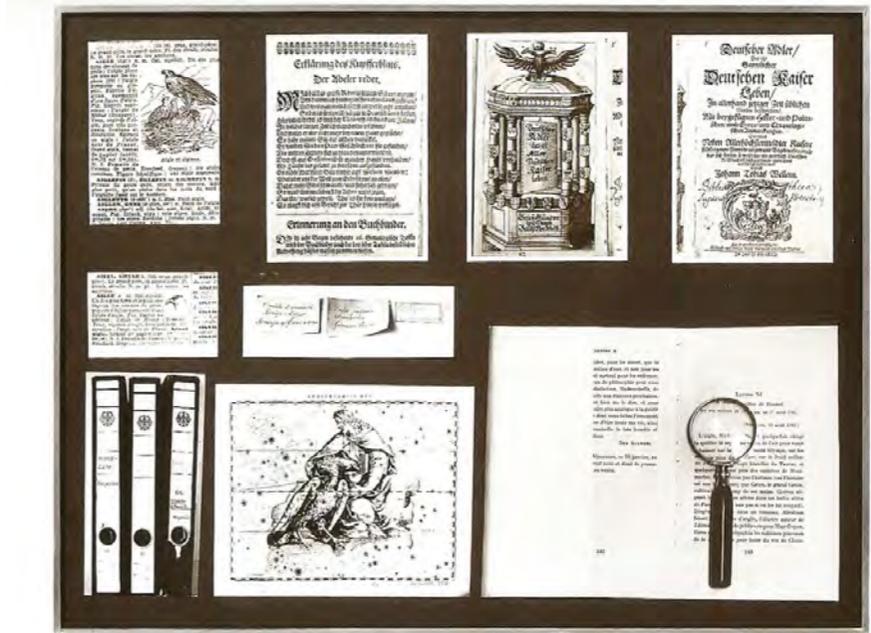
136  
Musée d'art moderne  
PUBLICITE



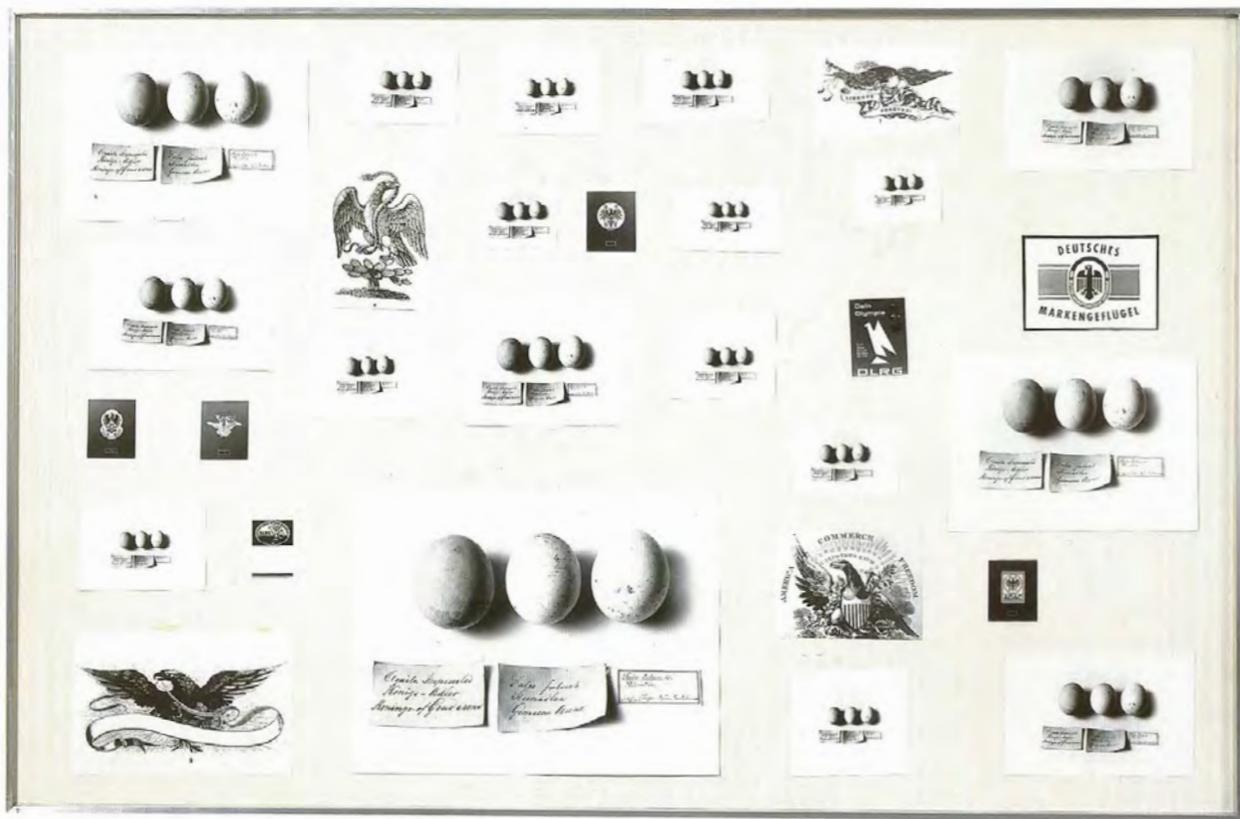
85  
Musée d'art moderne  
PUBLICITY



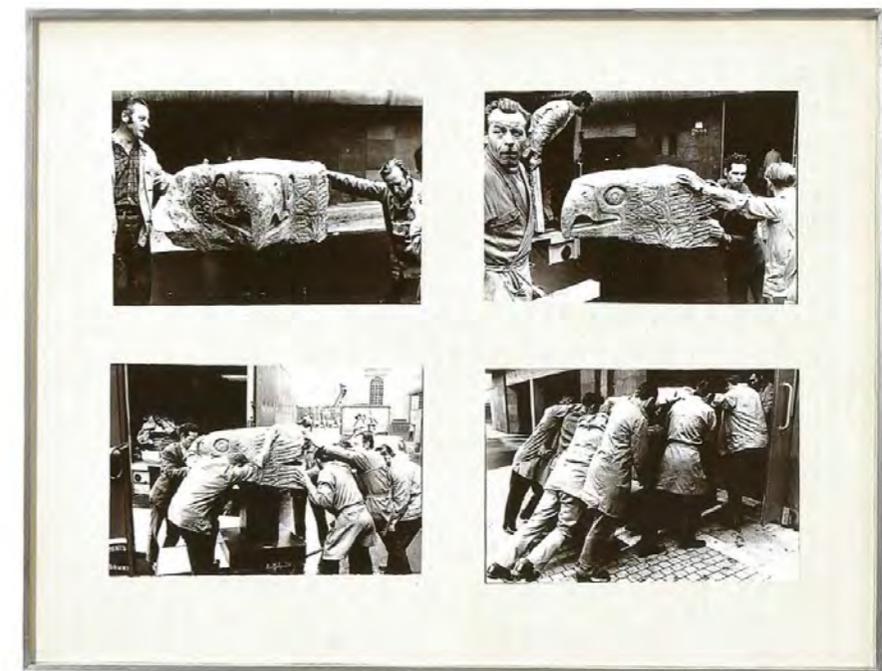
86  
Musée d'art moderne  
WERBUNG



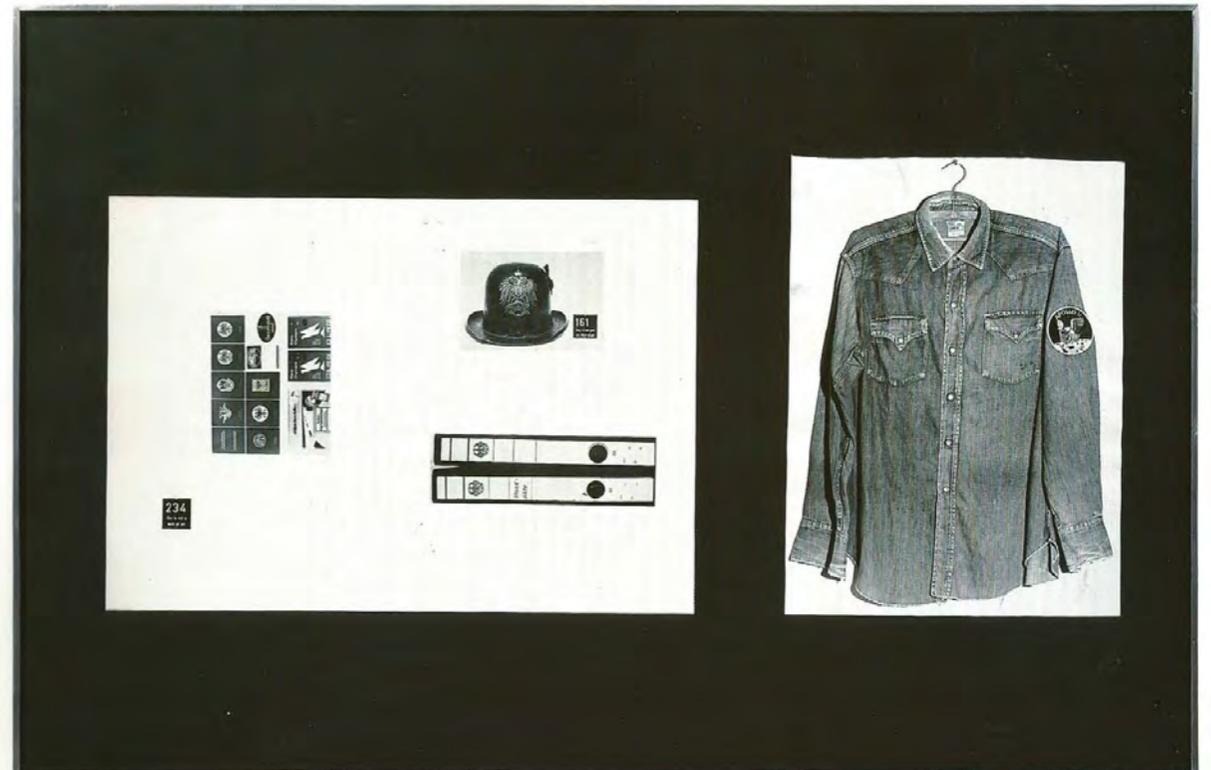
8  
Musée d'art moderne  
PUBLICITY



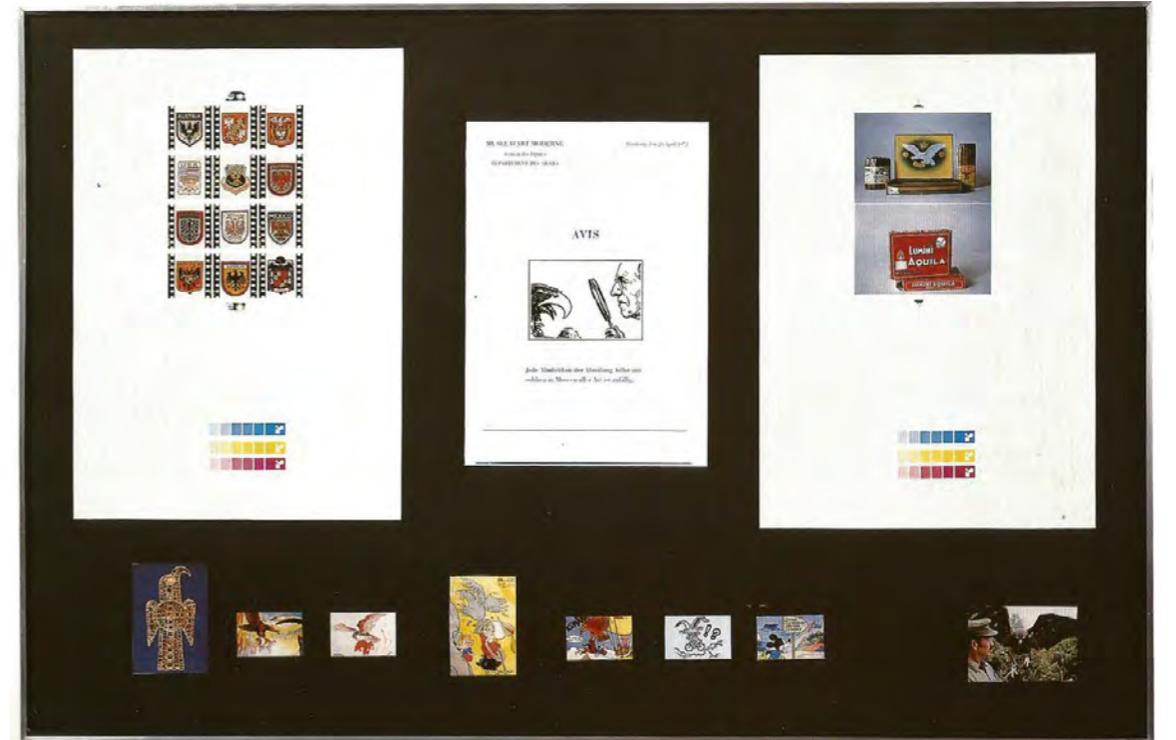
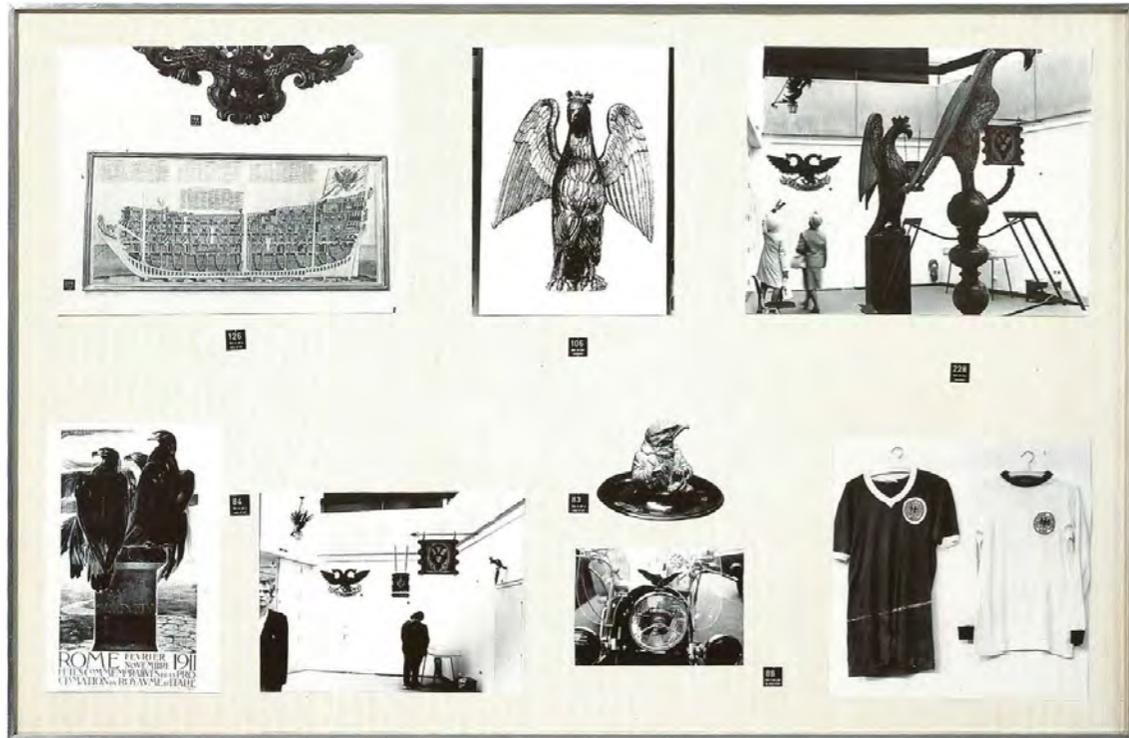
138  
Musée d'art moderne  
PUBLICITE



17  
Musée d'art moderne  
PUBLICITE

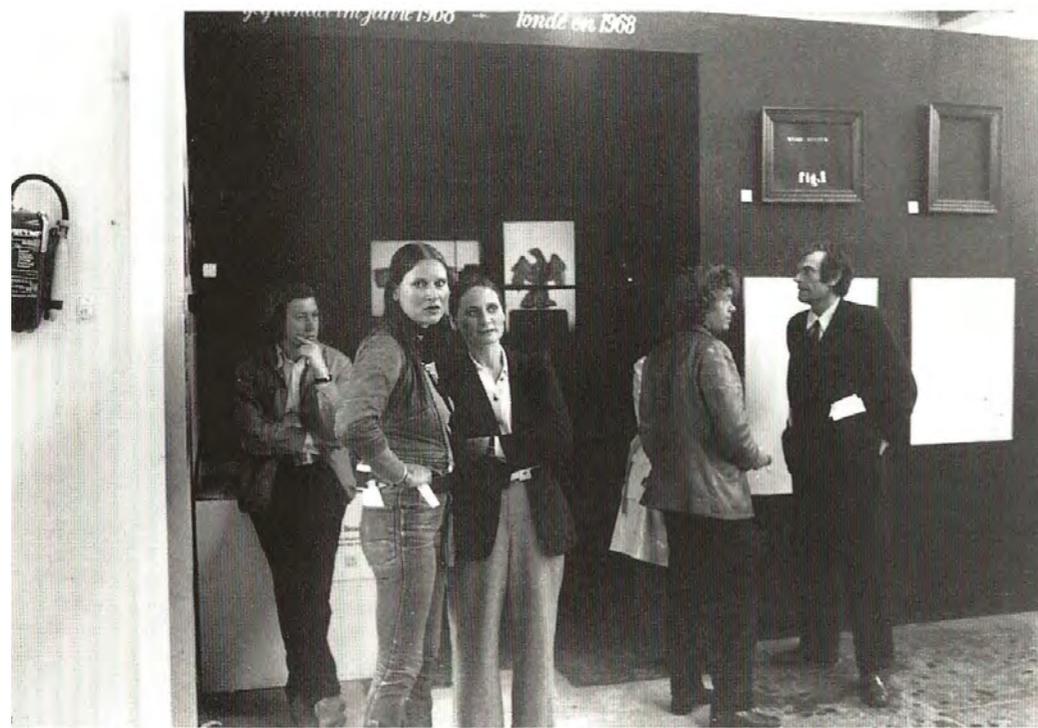


89  
Musée d'art moderne  
WERBUNG





## O INTERIOR



## TEXTO SOBRE UMA MESA - VITRINE

- . 1 -

Musée d'Art Moderne  
Département des Aigles  
Sections Art Moderne et Publicité

Ce musée est un musée fictif. Il joue le rôle une fois d'une parodie politique des manifestations artistiques et l'autre fois d'une parodie artistique des événements politiques. Ce que font d'ailleurs les musées officiels et les organes comme documenta. Avec toutefois la différence qu'une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache. Fondé en 1968 à Bruxelles sous la pression des vues politiques du moment, ce musée ferme ses portes à documenta. Il sera passé d'une forme héroïque et solitaire à une forme voisine de la consécration grâce à l'aide de la Kunsthalle de Düsseldorf et de documenta.

Il est donc logique qu'à présent il se fige dans l'ennui. Certes, voilà un point de vue romantique; mais qu'y puis-je? Qu'il s'agisse de St. Jean l'Evangéliste ou de Walt Disney, le symbole de l'aigle au niveau de l'écrit pèse d'un poids singulier. Or, j'écris ces lignes, c'est dire que j'entends le romantisme comme une nostalgie de Dieu.

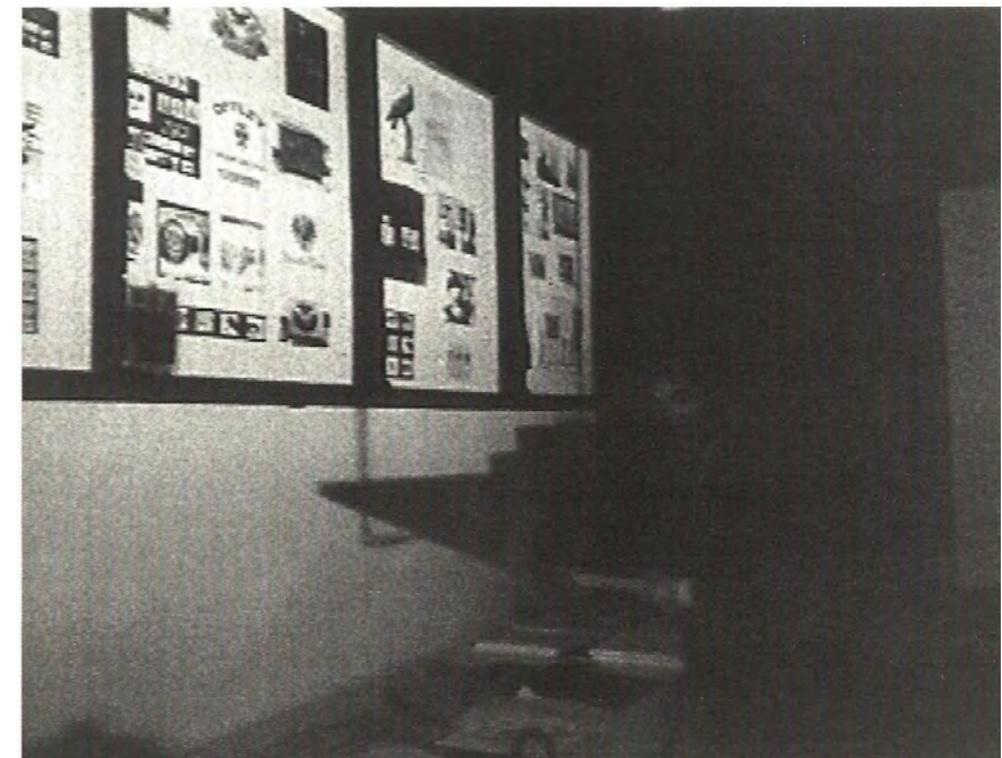
---

J'essaye de réunir quelques textes et des interviews contradictoires concernant les différentes sections de ce "Département des Aigles". Déjà on pourra lire plus loin une interview du Dr. J. Cladders à propos de la section "Art Moderne" et un texte théorique de M. Oppitz pour l'exposition des "Figures" à Düsseldorf. Signalons qu'un catalogue avec une introduction de J. Harten a été édité à cette occasion par la Kunsthalle de Düsseldorf (Les traductions en langue française suivront).

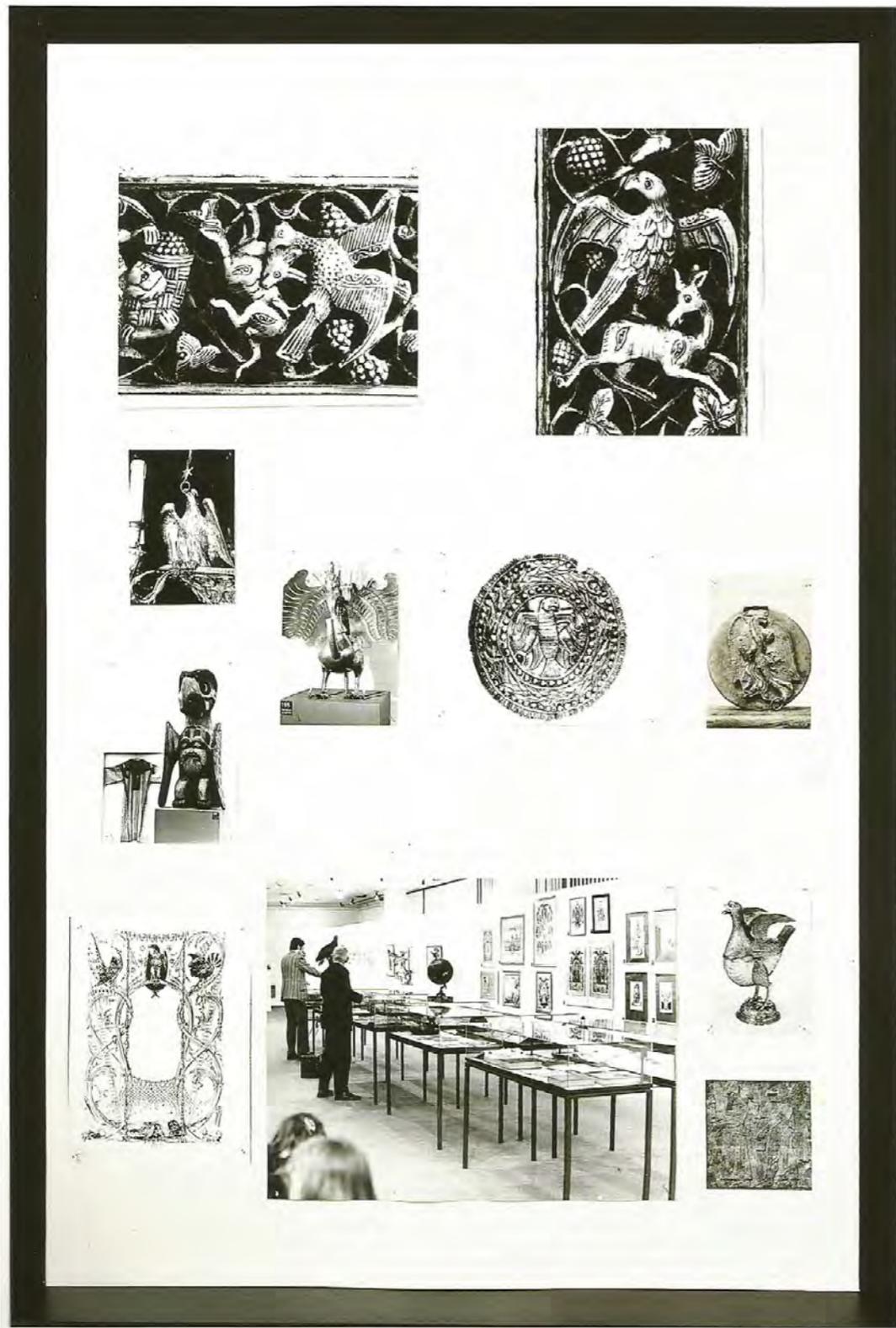
---

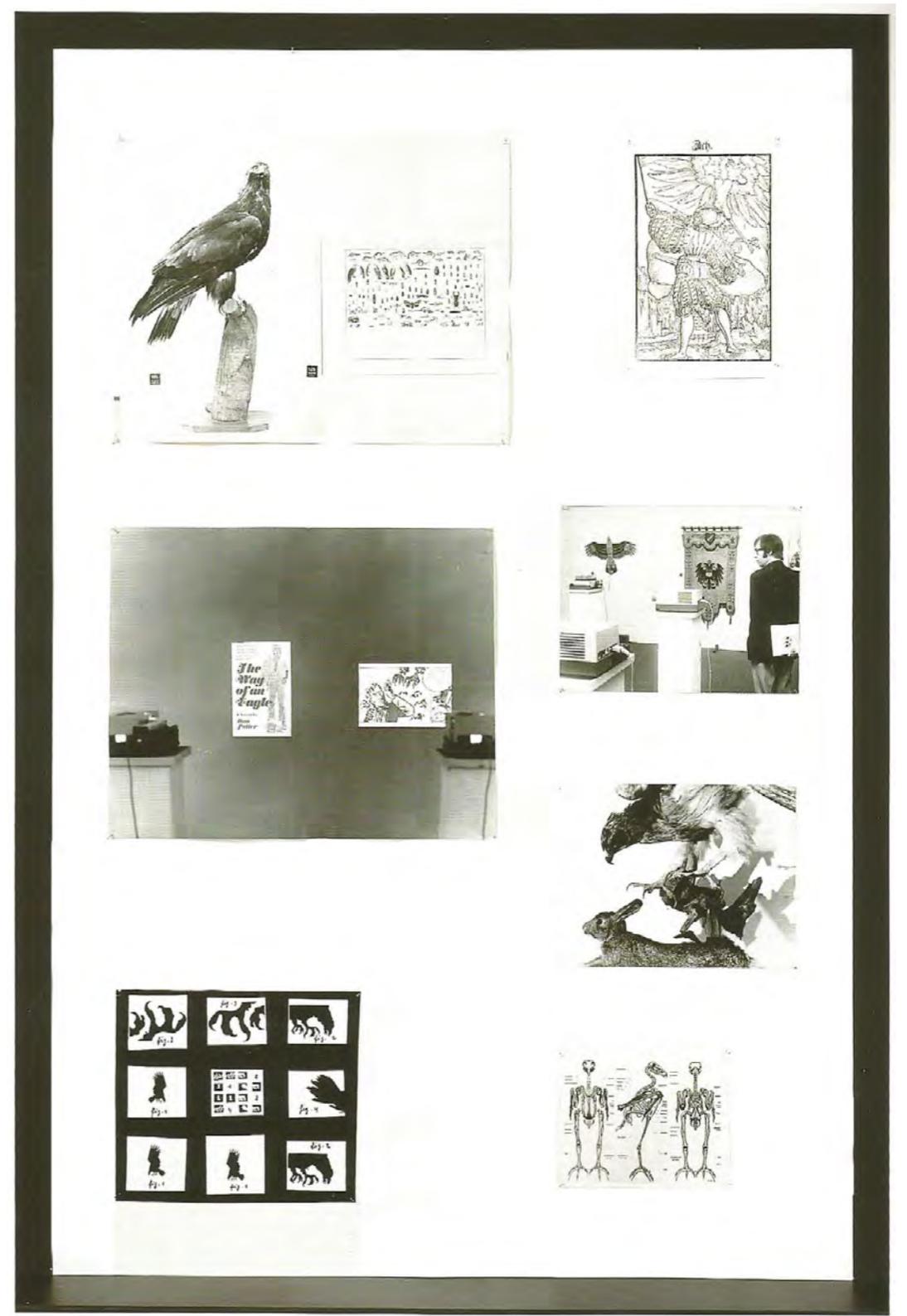
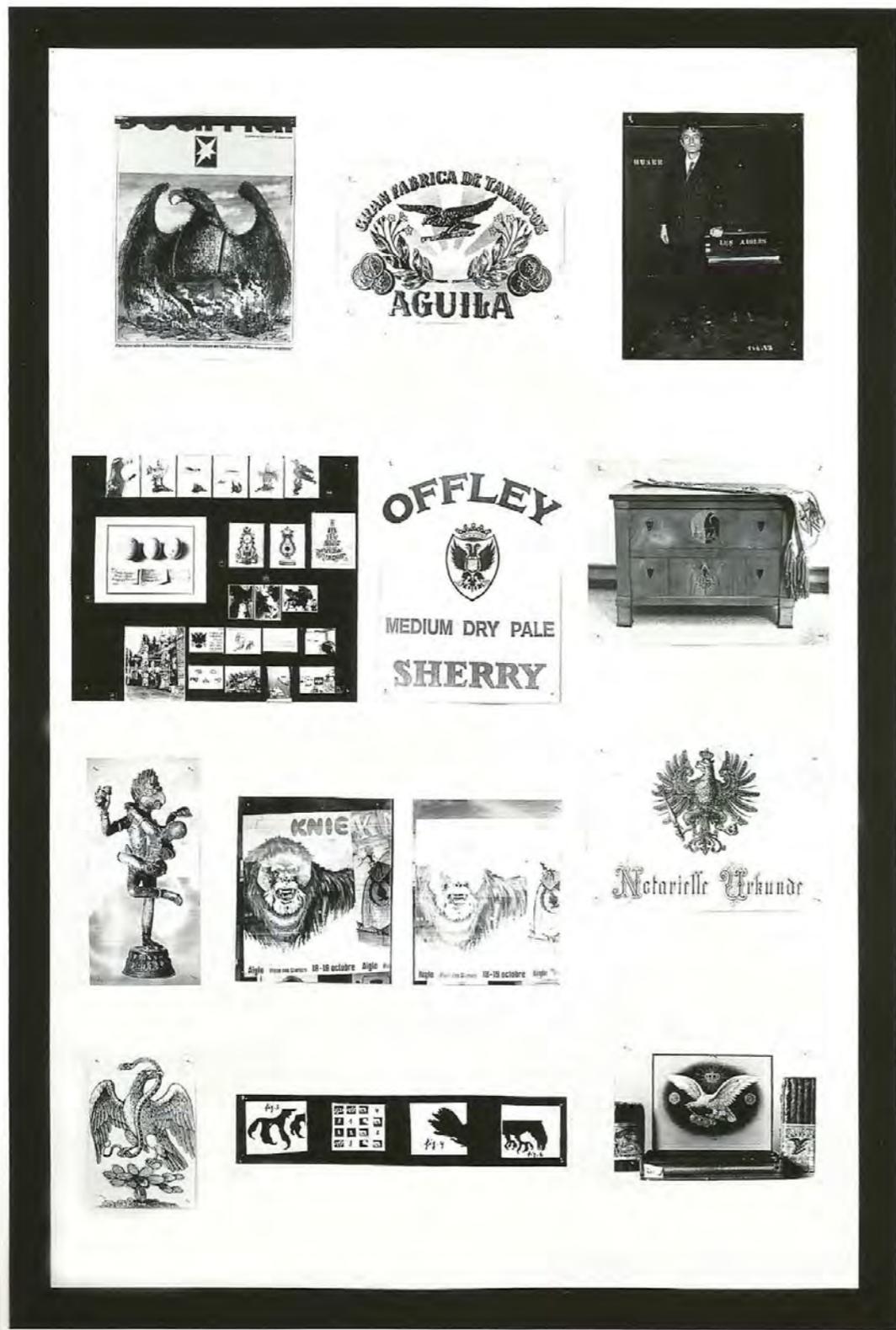
C'est un peu tôt pour décrire les intentions qui m'ont guidé dans la réalisation de la section "Publicité". Comme l'image de celle-ci coïncide avec celle parue dans la partie publicitaire du catalogue de documenta, elle me dispensera de long discours. A s'occuper d'art, on ne tombe jamais que d'un catalogue dans un autre.

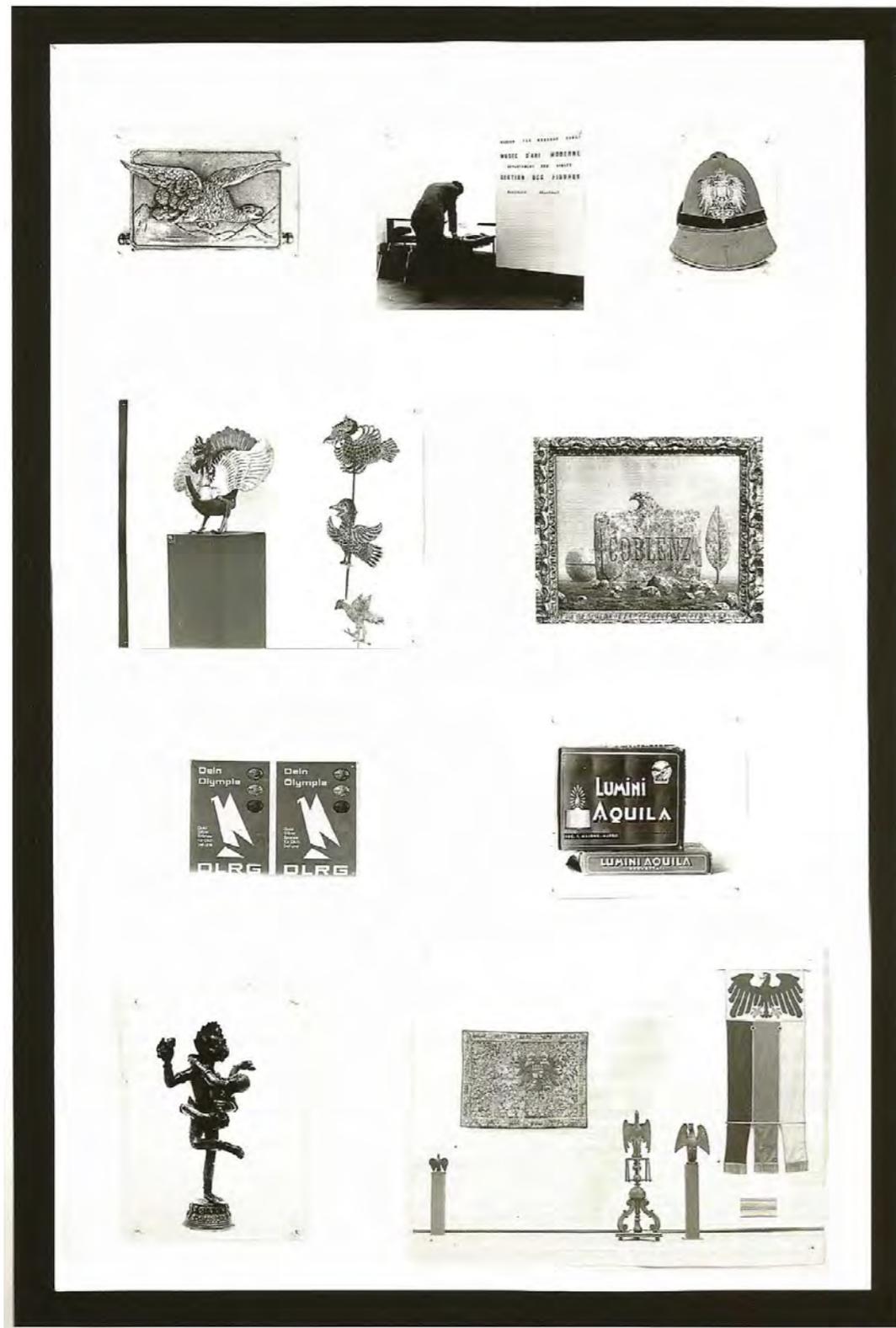
## 7 FOTOMONTAGENS NA PAREDE



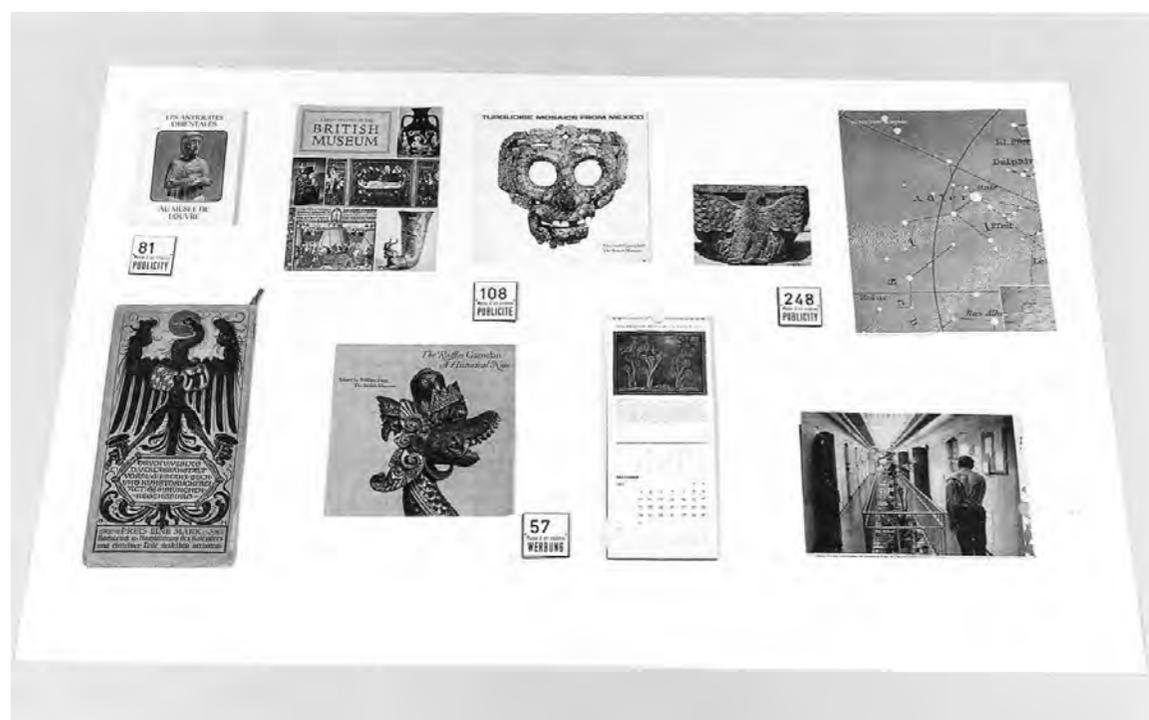
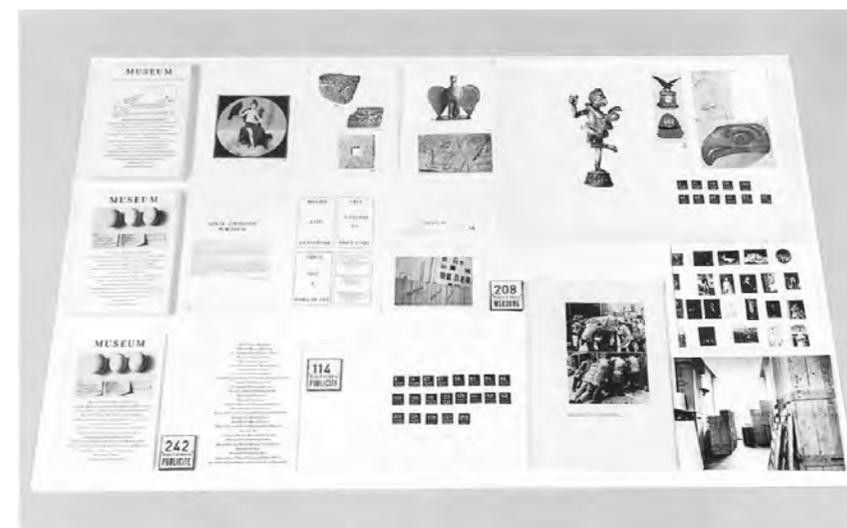






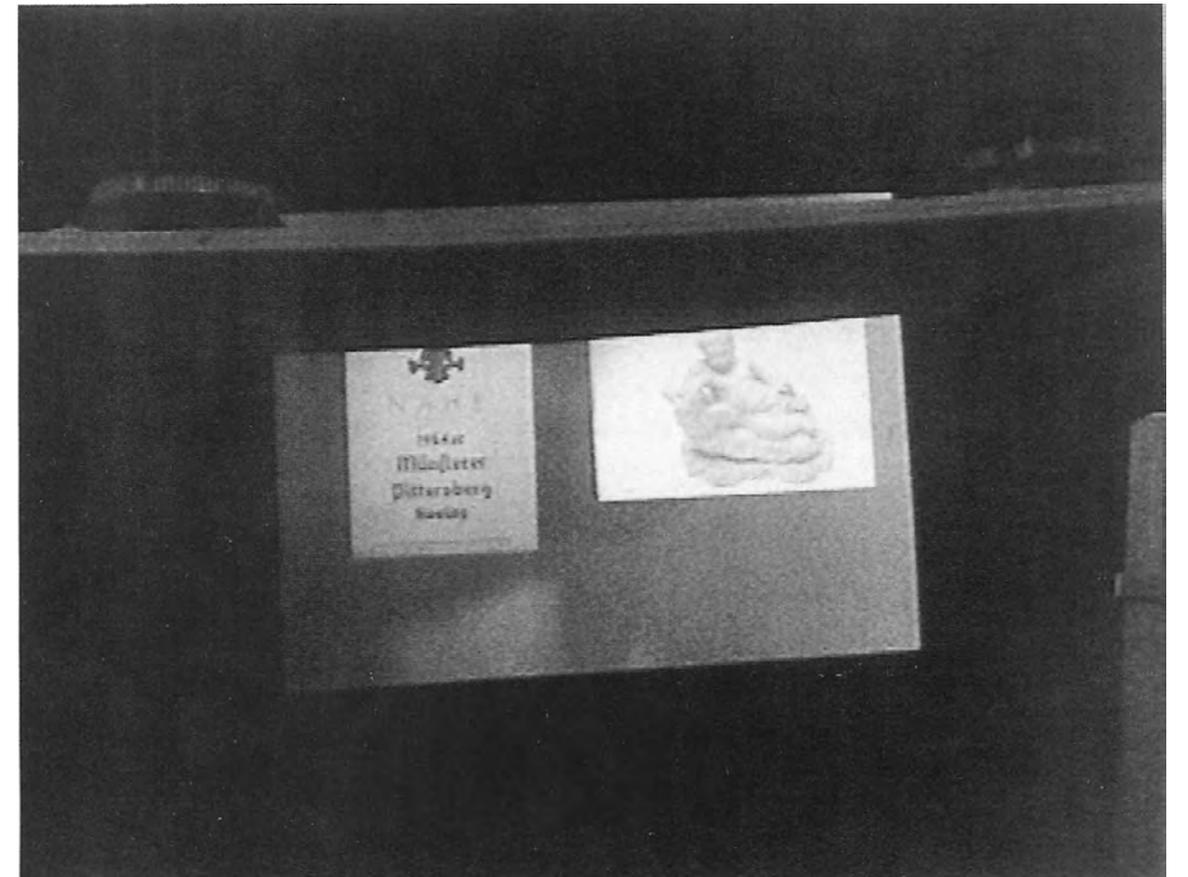


## 4 VITRINES



Não há imagem da quarta vitrine

## 2 PROJEÇÕES DE SLIDES



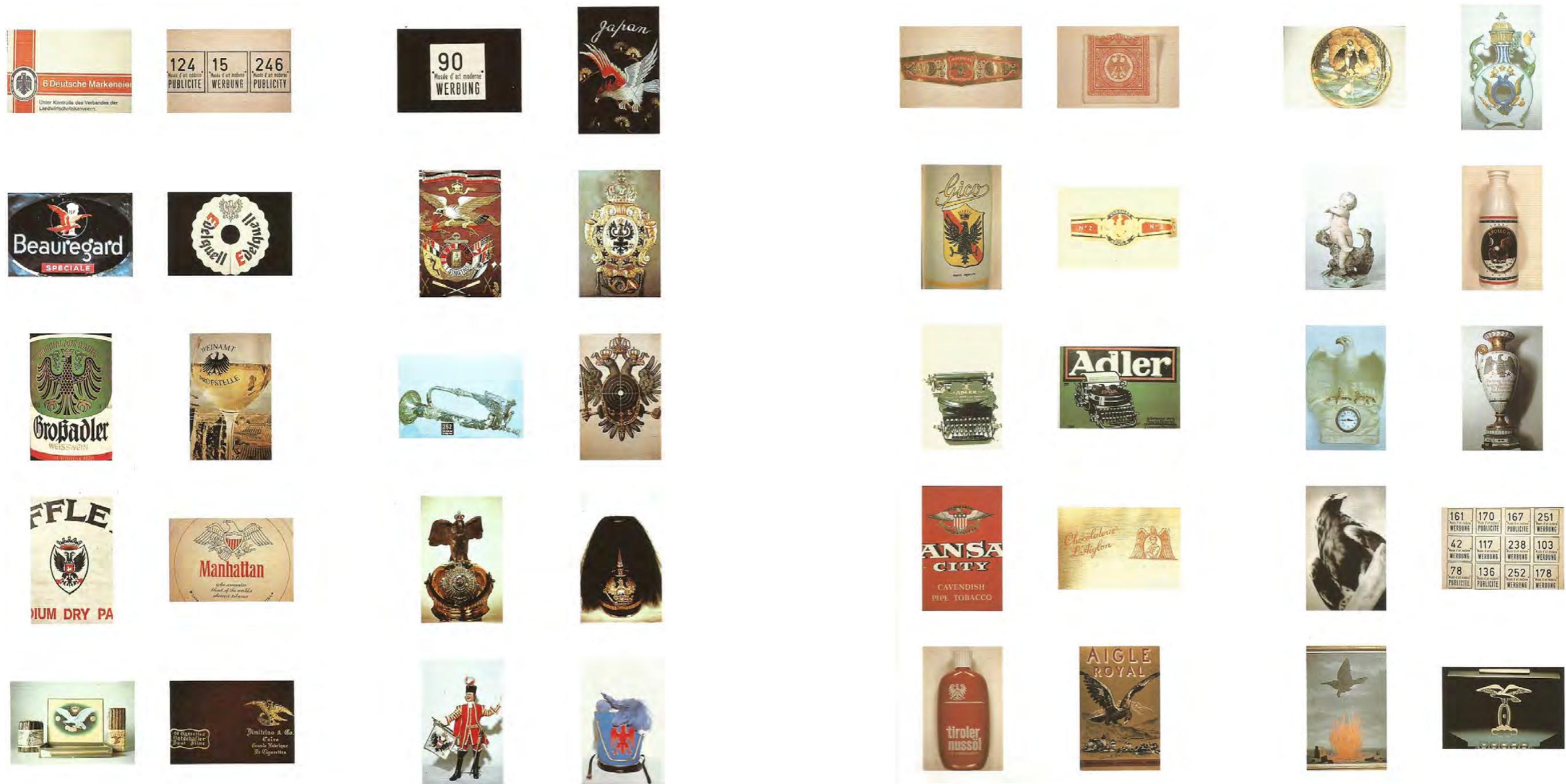


Publicidade

História

Publicidade

História



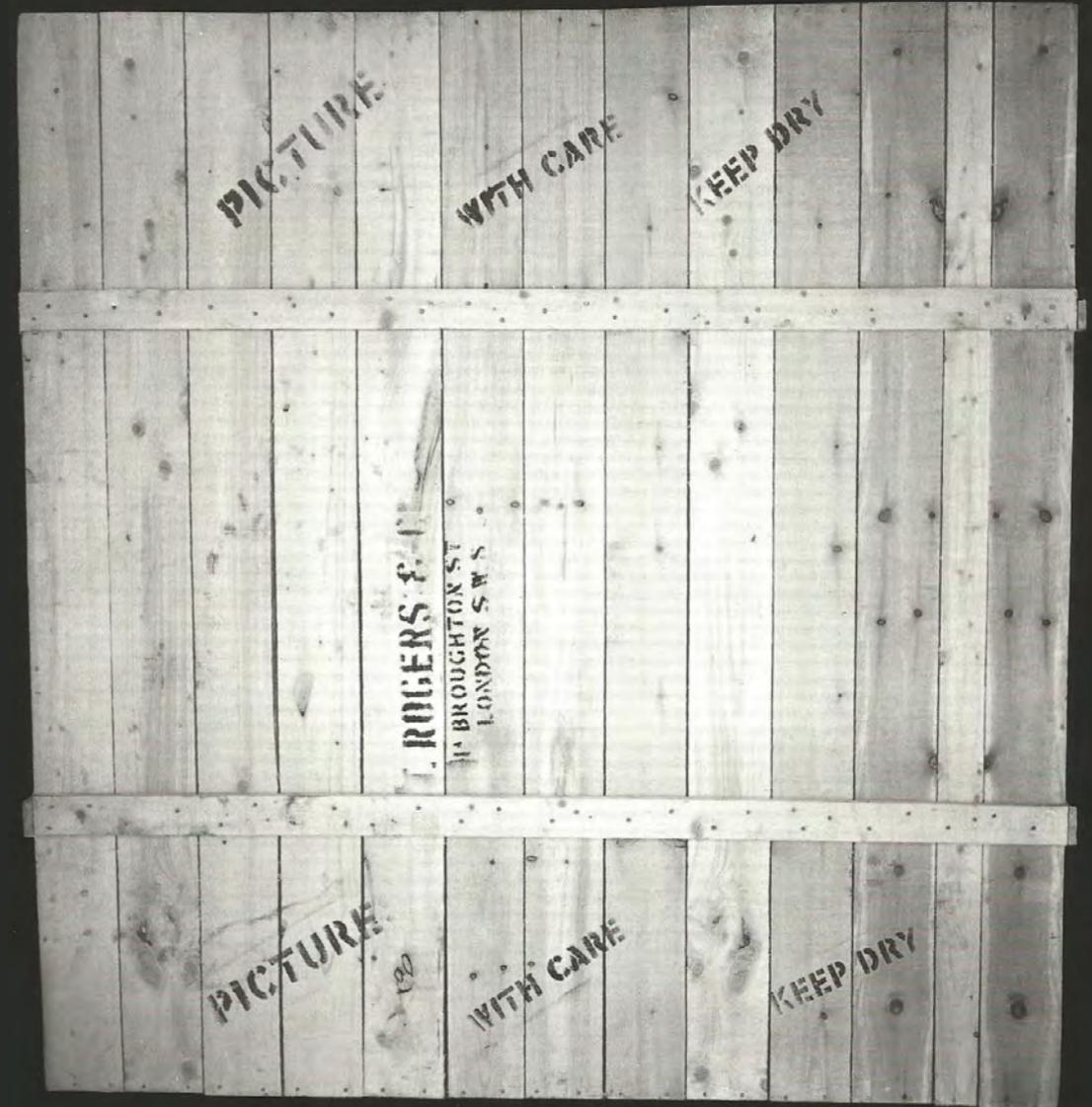
Publicidade

História

Publicidade

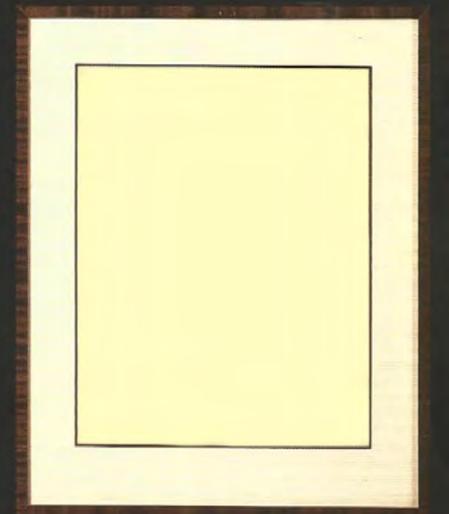
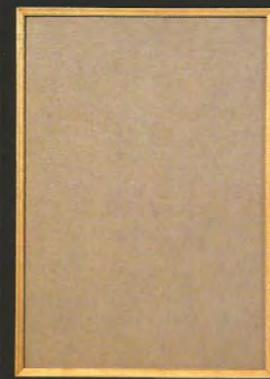
História

CAIXA



124  
"Made in Germany"  
PUBLICITE

MOLDURAS

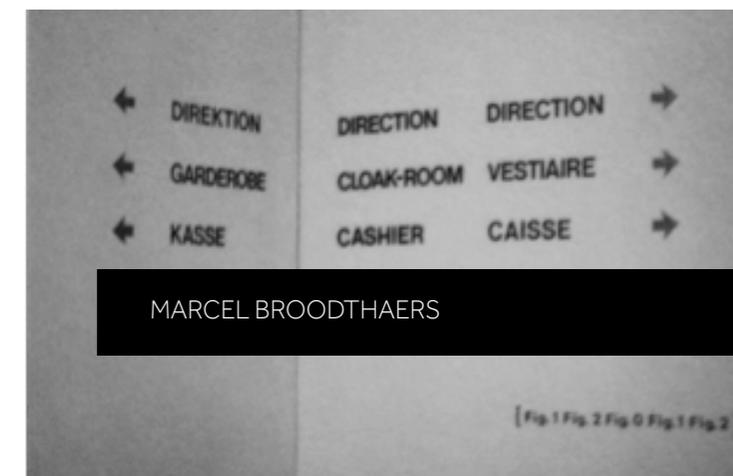






MUSEU DE ARTE MODERNA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
ARTE  
MODERNA





Documenta 5, Kassel, 1972. Da esquerda para a direita: Johannes Cladders, Harald Szeemann, Jacques Caumont e Marcel Broodthaers,

### Seção de Arte Moderna (Propriedade Privada)

O Museu de Arte Moderna Departamento das Águias é simplesmente uma mentira, um engano. Mas ele sobrevive há quatro anos em manifestações das mais diversas: publicações, entrevistas, cartas, objetos de arte, pinturas, esculturas e objetos publicitários.

Falar de meu museu equivale a falar de arte e, desta forma, a analisar o engano. O museu normal e seus representantes simplesmente colocam em cena uma forma de verdade. Falar sobre este museu equivale a falar sobre as condições desta verdade.

Há uma verdade na mentira. Isso é o que determina a minha consciência.

Quando uma obra de arte encontra sua condição em mentiras ou enganos, é, ainda assim, uma obra de arte? Eu não tenho a resposta.

Um museu que é um engano tem algo a esconder. A mentira pessoal tem algo de freudiana. Mas o que o museu quer esconder, é o verdadeiro museu.

A motivação de todo artista é, francamente, o narcisismo, talvez como "vontade de poder" (Nietzsche). Mas para mim a motivação é muito menos interessante do que o tema em si.

O museu fictício tenta saquear o museu oficial, autêntico, para dar mais poder e credibilidade às suas mentiras. Também é importante descobrir se o museu de ficção lança nova luz sobre os mecanismos do mundo da arte e da vida da arte. Com o meu museu eu coloco a questão. É por isso que eu não preciso dar a resposta.

Eu já poderia ter vendido meu museu. Mas isso não me é possível no momento. Pela maneira como eu me refugio e me identifico a ele, eu não posso. Pelo menos é isso que sinto, no momento.

Eu não me deixarei apanhar. Eu me encolhi nas dobras do museu. Neste sentido o museu é um pretexto.

Talvez minha única possibilidade de ser um artista seja ser como um mentiroso, porque em última análise, todos os bens econômicos, o comércio, a comunicação são mentiras. A maioria dos artistas ajusta sua produção ao mercado, como se fossem mercadorias industriais.

Marcel Broodthaers

**Texto de Marcel Broodthaers com edição de Johannes Cladders de maio 1972, a partir de uma entrevista de duas horas realizada em inglês, francês e alemão em 28 de janeiro de 1972, (aniversário de Broodthaers). Inicialmente prevista para o catálogo da Documenta 5, esta entrevista só pôde, por razões de planejamento, ser inserida na forma de folhas soltas, mimeografadas. Em: *Jeu de Paume*, p. 229.**

Propriedade privada.

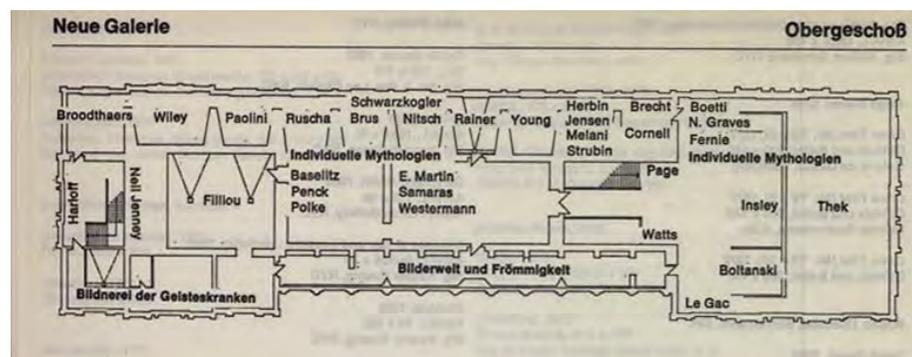
Dentro da Nova Galeria na Documenta de Kassel, numa sala de 6 x 6 metros, um quadrado preto pintado no chão com o texto em tinta dourada: "Propriedade Privada", com caligrafia antiga em três línguas (francês, inglês e alemão). Esta pintura no chão está cercada por quatro suportes (pinos) brancos que suspendem uma corrente, desse tipo de aparelhagem museológica com função de isolar e proteger.

Num canto de parede próximo foram pintados sinais indicativos típicos de museus, informando a direção da DIRETORIA - GUARDA-VOLUMES - CAIXA - ESCRITÓRIO escritos em tipos modernos. A todos os itens correspondem setas que apontam para uma única direção, mas como esses itens estão duplicados na parede contígua (também por conta da tradução para uma segunda língua), as setas acabam por apontar direções opostas. Ou seja, espelhados em duas paredes, estes sinais não tinham função real. Abaixo desta sinalização, uma linha em apenas uma das paredes com a inscrição (fig.2) (fig.1) (fig.0) (fig.1) (fig.2).

Em todas as paredes, em letras grandes de tipos modernos, MUSEU DE ARTE MODERNA DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS SEÇÃO DE ARTE MODERNA, em alemão, inglês e francês.

Na janela foram escritas as palavras MUSEUM/MUSEE pintadas em branco, direitas para quem está fora do museu e invertidas para quem está dentro. Há também a inscrição FIG.0, que, ao contrário, pode ser lida por dentro.

Este trabalho foi inaugurado junto com a Documenta em 30 de junho de 1972 e durou seis semanas, até o dia 15 de agosto. Fazia parte da seção *Mitologias Individuais* curada por Harald Szeemann e Johannes Cladders.



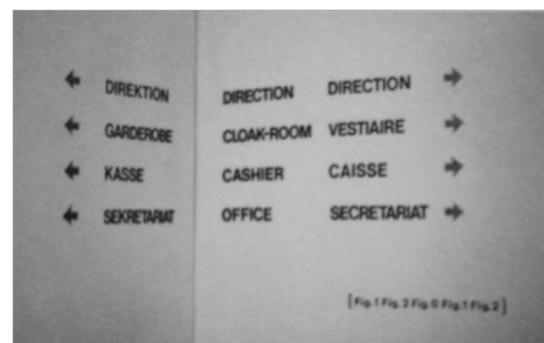
Detalhe de página do catálogo da Documenta 5, com o primeiro andar da Nova Galeria, 1972.



Marcel Broodthaers. Propriedade Privada. 125 x 200 x 200cm. 1972



Marcel Broodthaers. Seção Arte Moderna do Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias. Documenta 5. 1972



Existem dois desenhos remanescentes de um projeto para a Feira de Arte de Basel de 1971 que apontam o planejamento de algo muito semelhante à Seção de Arte Moderna realizada um ano depois, em Kassel. Estes desenhos estão ligados à primeira ideia de uma Seção Publicitária, mesmo antes da criação da Seção das Figuras. A ideia era conseguir um pequeno espaço de cerca de um metro quadrado na prestigiosa feira de Basel, para o que Broodthaers entrou em contato com Franz Meyer, diretor do Kunstmuseum de Basel que, num primeiro momento, teria concordado com a negociação, que no entanto não foi efetivada. Esses desenhos são identificados como Seção de Basel (Bâle).<sup>1</sup>

Ambos os desenhos apresentam a mesma ideia de espaço isolado, o espaço de segurança do museu. E um museu que é, como indica a placa, uma propriedade francamente privada: "propriedade privada". À agressiva ideia de propriedade privada e intransponível é somada a presença/ausência de uma perturbadora e constante vigilância, no simples posicionamento de uma cadeira, como indica o desenho: o "lugar da guarda".

A configuração, o quadrado e a cadeira, faz pensar, como aponta Buchloh, numa referência inequívoca: a imagem da exposição *0.10 (A Última Exposição de Pinturas Futuristas)* de 1915 em São Petersburgo. Nela Kasimir Malevich expôs pela primeira vez o seu *Quadrado Preto* instalado na interseção de duas paredes, uma posição prenhe de significados. Há também uma cadeira, pintada de preto, entre as pinturas de Malevich. E Buchloh reflete: "Embora não estejamos sugerindo que a concepção da versão de Basel da Seção Publicidade seja o resultado de uma reflexão direta desta fotografia, certamente podemos sugerir que a decisão de Broodthaers de inscrever o seu 'Quadrado Preto' em uma superfície do suporte arquitetônico resulta uma vez mais – entre muitas outras referências – de sua contínua reflexão sobre as promessas quebradas das vanguardas históricas."

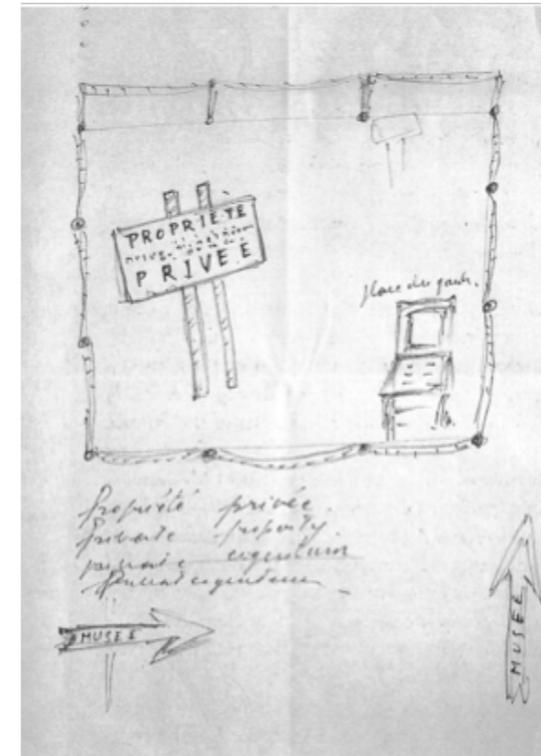
Quando Buchloh refere-se às promessas quebradas das vanguardas fala, provavelmente, da perda do papel – histórico – do museu de arte, percebido (e lastimado melancolicamente) por Broodthaers. Cito Broodthaers:

A estrutura sobre a qual um artista produz vai sempre determinar o evento artístico criado sobre estas circunstâncias, e será sempre este último que vai sair ganhando... Como resultado, sou contra o museu como um centro de pesquisa para arte de vanguarda. O museu deve enfatizar seu papel sendo estritamente um lugar de conservação. Os centros de pesquisas contemporâneas são empreendimentos de confusão ideológica, destinados a transformar arte em alguma espécie de Jogos Olímpicos... Vida longa às feiras de arte, lá ao menos as coisas estão claras e evidentes.<sup>2</sup>

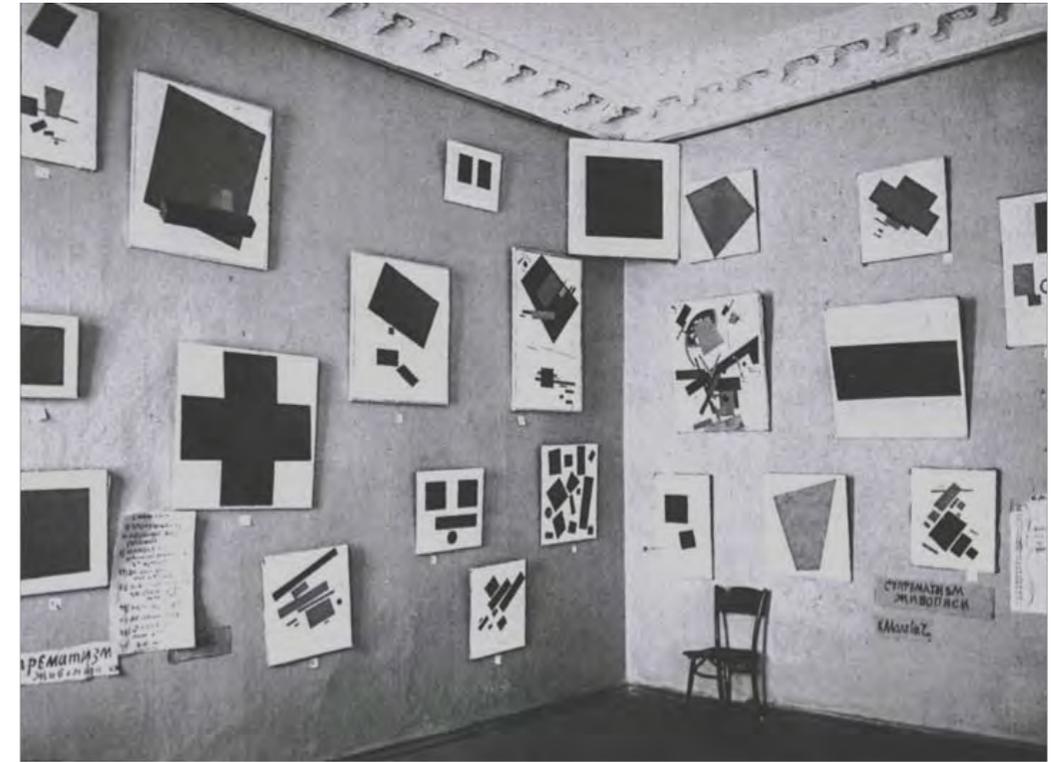
A posição de Broodthaers relativa à perda da função histórica do museu parece aqui, no começo da década de 1970, tão extemporânea e conservadora quanto sua desconfiança da contestação do status de mercadoria da obra de arte em 1968. Buchloh entende que Broodthaers vai

tratar de uma situação em que os investidores de arte e os especuladores tornam-se fundadores de seus próprios museus de arte contemporânea, curadores de suas próprias exposições, e escritores de suas próprias cópias de catálogo. Ou uma situação em que o inverso também é verdadeiro, em que o historiador de arte e o curador do museu, tendo uma vez assumido o compromisso de executar uma função pública e independente, são reduzidos à gestão institucional do investimento privado em arte. Assim, podemos testemunhar a transformação de uma das últimas instituições remanescentes da esfera pública burguesa – o Museu de arte- no local onde o Estado e o poder privado, o interesse econômico e ideológico são culturalmente legitimados, enquanto o mito da experiência cultural pública é mantido.<sup>3</sup>

Portanto, mimetizar um espaço de museu dentro de uma feira de arte (em Basel 1971), e um museu construído unicamente a partir de sua parafernália (isolamento, indicações e vigilância), mas também um museu que não possui nenhuma obra de arte, sendo ele próprio, tautologicamente, a obra, indica o status do museu como criticado por Broodthaers, sua situação de propriedade privada – e interessada. O que se repete em outra situação, não uma feira de arte, ambiente claro e evidente de comercialização, mas em um outro componente da “plataforma burguesa”: uma grande mostra de arte realizada por um curador em ascensão.



Marcel Broodthaers. Projetos para a feira de Basel. 1971.



Kasimir Malevich. Sala Suprematismo em Pintura. Exposição 0.10, São Petersburgo, 1915.

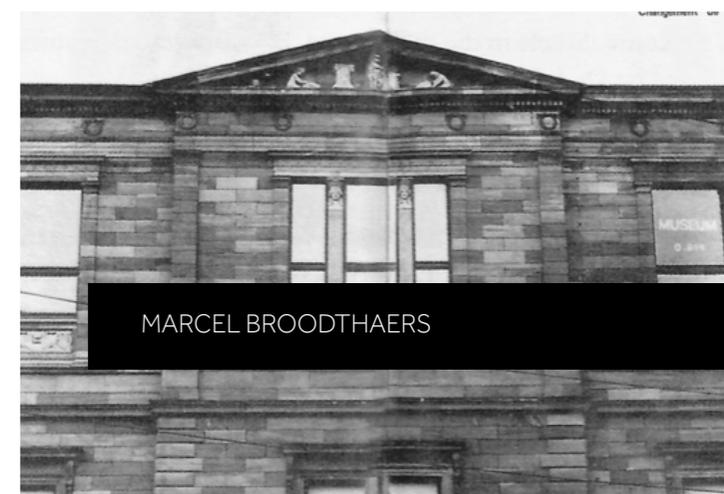
<sup>1</sup> Buchloh, Benjamin, *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité* em: *Marcel Broodthaers Section Publicité*. Nova Iorque: Marian Goodman Gallery, 1995. p. 89.

<sup>2</sup> Citado por Irmeline Leeber em seu ensaio *Musées personnelles*, em: *Chroniques de l'art vivant*, vol.35, Paris, 1973. p.21 Apud Benjamin Buchloh, *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité*, em: *Marcel Broodthaers Section Publicité*. Nova Iorque: Marian Goodman Gallery, 1995. p. 89.

<sup>3</sup> Buchloh, Benjamin H.D. (ed.). *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1988. p. 6.

MUSEU DE ARTE ANTIGA  
DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS

SEÇÃO  
GALERIA  
SÉCULO XX



MARCEL BROODTHAERS

Inaugurado no dia 15 de agosto de 1972, o Museu Arte Antiga, Departamento das Águias, Galeria do Século XX ocupou o lugar da Seção de Arte Moderna. As palavras "Propriedade Privada" foram substituídas por uma lista de 11 verbos conjugados no tempo infinitivo:

Escrever Pintar Copiar

Figurar

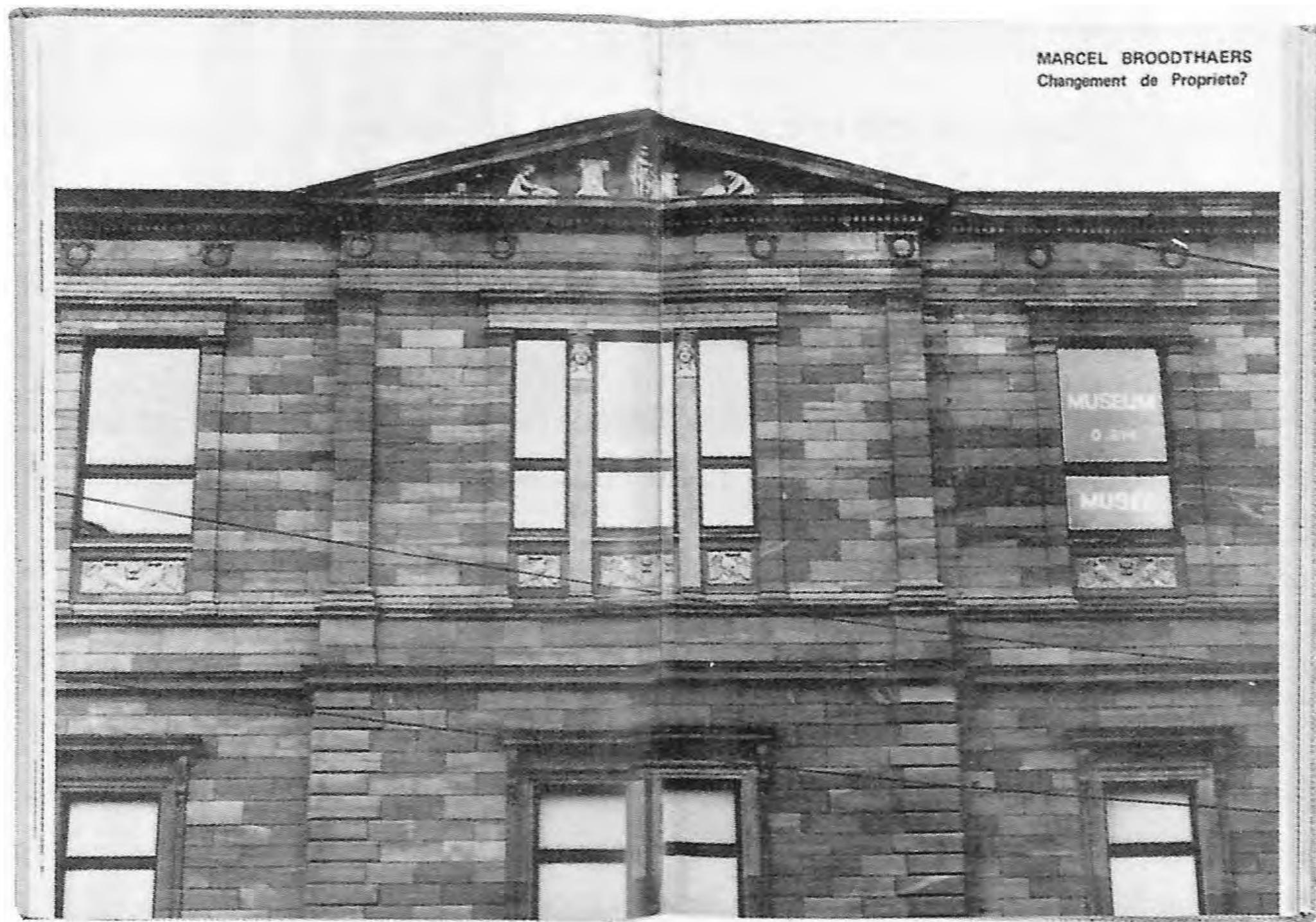
Falar Formar Sonhar

Trocar

Fazer Informar Poder

As palavras na janela continuaram iguais, mas as outras inscrições foram apagadas quando as paredes foram pintadas de preto; um letrista profissional pintou em letras douradas *Musée d'Art Ancien, Département des Aigles, Galerie du XXème Siècle*. [Museu de Arte Antiga, Departamento das Águias, Galeria do Século XX]. Numa das paredes Broodthaers desenhou um barco com giz azul e escreveu: *Le noir c'est la fumée* [o preto é a fumaça].





MARCEL BROODTHAERS  
Changement de Propriete?

Marcel Broodthaers. Revista Interfunktionen n. 10, Colônia, 1973. p.76-77.



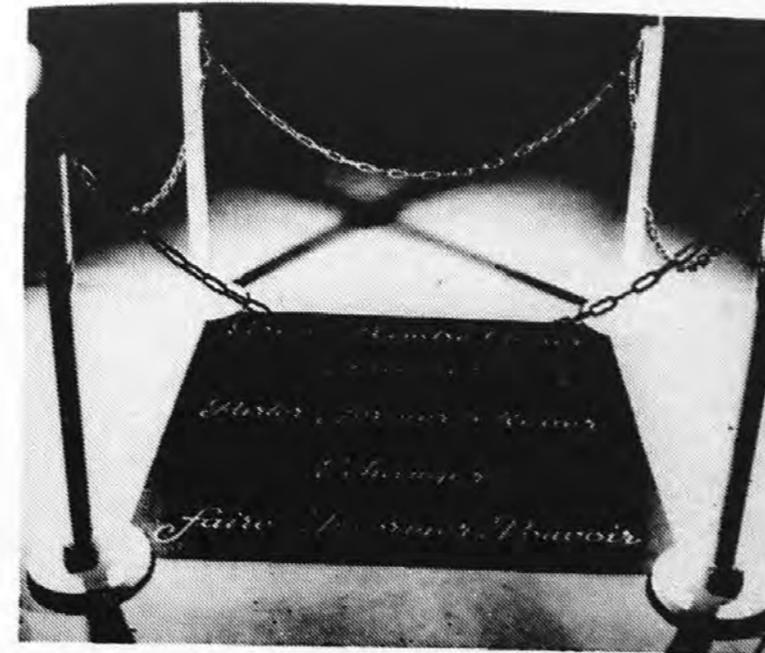
Musée d'Art Moderne  
 Département des Aigles  
 Section d'Art Moderne  
 documenta 5  
 jusqu'au fin août -  
 bis Ende August

'Propriété privée' - sie par la présentation de cette inscription l'on pourrait comprendre une satire sur l'identification Art et Propriété privée. On pourrait aussi y voir l'expression de mon pouvoir artistique destiné à remplacer celui de l'organisateur -Szeemann de documenta 5- (Section Mythologie personnelle).

Le deuxième but, finalement m'a paru ne pas être atteint, et au contraire, l'inscription renforçait le structure mise en place.

D'où le changement, - car l'un des rôles de l'artiste est d'essayer pour le moins d'apporter une subversion sur le plan d'organisation d'une exposition.

Est-ce plus heureux cette fois?



Musée d'Art Ancienne  
 Département des Aigles  
 Galerie de XXème Siècle  
 documenta 5  
 à partir du fin août  
 -ab Ende August

'Privateigentum' - durch die Präsentation dieser Bezeichnung könnte man sie im Sinne einer Satire auf die Identifikation Kunst = Privateigentum verstehen.

Man könnte in ihr auch den Ausdruck meines künstlerischen Anspruches sehen, der den des Organisations -Szeemann (documenta 5 Abt. 'Individuelle Mythologen') ersetzen sollte.

Dieser zweite Vorsatz erschien mir letztlich nicht verwirklicht zu sein, -im Gegenteil. Die Bezeichnung verstärkte nur die inszenierte Struktur.

Wieso die Änderung, -weil es eine der Rollen des Künstlers ist, zumindest zu versuchen, eine Subversion in das Organisations-schemata einer Ausstellung einzubringen.

Ist es diesmal eher gelungen?

MARCEL BROODTHAERS  
Mudança de Propriedade?

Museu de Arte Moderna  
Departamento das Águias  
Seção de Arte Moderna  
documenta 5  
até o final de agosto

"Propriedade privada" – pela apresentação desta inscrição podemos compreender uma sátira sobre a identificação Arte e Propriedade privada. Também se pode ver a expressão do meu poder artístico destinado a substituir o do organizador - Szeemann da Documenta 5 - (Seção Mitologias Pessoais).  
O segundo objetivo me pareceu não ter sido atingido, ao contrário, a inscrição reforçou a estrutura estabelecida.  
Por isso a alteração. - porque uma das funções do artista é tentar, pelo menos, subverter o plano de organização de uma exposição.  
Ficou melhor agora?

10.000 FRANCOS



10.000 francos de recompensa – Texto escrito em forma de entrevista depois de uma conversa com Irmeline Lebeer. Publicado originalmente no catálogo da exposição Catalogue/Catalogus, Bruxelas, Palais de Beaux-Arts, 1974.

## 1. OBJETOS

### Para você os objetos funcionam como palavras?

Eu utilizo o objeto como uma palavra zero.

### Esses não eram inicialmente objetos literários?

Poderíamos nomeá-los assim, posto que os objetos mais recentes escapam a esta denominação que tem reputação pejorativa (eu me pergunto por quê?). Estes objetos recentes trazem de maneira sensacional, as marcas de uma linguagem. Palavras, numerações, signos inscritos sobre o próprio objeto.

### No começo de sua atividade você havia seguido uma direção assim tão precisa?

Eu estava obsecado por uma certa pintura de Magritte, aquela na qual figuram palavras. Em Magritte, há contradição entre palavra pintada e objeto pintado, subversão do signo da linguagem e da pintura em benefício de uma restrição da noção de sujeito.

### Há objetos aos quais você ainda se atém?

Sim, alguns. Eles são poéticos, ou seja, culpados na “Arte como linguagem” e inocentes na “linguagem como Arte”. Por exemplo, aqueles que eu vou descrever para você. Um fêmur tricolor, *Fêmur d’Homme Belge* e um velho retrato de general encontrado em não sei mais qual mercado de pulgas. Eu fiz um pequeno buraco no lugar da pequena boca do general para aí introduzir uma ponta de charuto. Neste objeto-retrato há uma feliz harmonia de tons. A pintura é marron, cor de mijo e a bituca igualmente. Não é qualquer charuto que pode ir à boca qualquer de general... o diâmetro do charuto, o formato da boca.

### Esta é a arte do retrato?

Prefiro crer que se trata de um objeto pedagógico. É necessário desvelar – quando possível – o segredo da arte, o general morto fuma um charuto apagado. Assim, com o fêmur, eu fiz dois objetos úteis. Eu gostaria de ter feito outros que tivessem me dado a mesma satisfação. Mas desconfiei do gênero. O retrato e o fêmur me parecem ter a virtude de roer a falsificação inerente à cultura. Com o fêmur, nacionalidade e estrutura do ser humano são reunidos. O soldado não fica atrás.

### Há muitas conchas, mariscos e ovos na sua produção. Acumulações?

O tema é antes de tudo a relação que se instala entre as conchas e o objeto que lhes serve de suporte. Mesa, cadeira ou caçarola. É sobre uma mesa que se serve um ovo. Mas sobre minha mesa onde há muitos ovos falta a faca, o garfo e o prato. Ausências necessárias para fazer falar o ovo à mesa ou para que o espectador tenha uma idéia original da galinha.

### E os mariscos, um sonho sobre o mar do Norte?

Um marisco esconde um volume. O transbordamento do marisco da caçarola não segue as leis da ebulição, ele segue as regras do artifício para chegar a construção de uma forma abstrata.

### Portanto, você se aproxima de um sistema acadêmico?

De uma retórica que se alimente de um novo dicionário de ideias recebidas. Mais que objetos e idéias, eu organizo o encontro de funções diferentes que se referem ao mesmo mundo: a mesa e o ovo, o marisco e a caçarola à mesa e à arte, ao marisco e à galinha.

### O mundo do imaginário?

Ou aquele da realidade sociológica. É nisto que Magritte não parava de me reprovar. Ele me achava mais sociólogo que artista.

## 2. SINALIZAÇÃO INDUSTRIAL

### As placas de plástico correspondem a esta realidade sociológica?

Eu acreditei que a matéria plástica me liberaria do passado, já que este material não existia até então. Esta ideia me agradou tanto que esqueci que este material já havia sido “enobrecido” com sua aparição nas paredes das galerias e dos museus sob a assinatura dos Novos Realistas e dos Pop americanos. O que me interessava era a deformação que o material trazia para a representação.

### Elas eram editadas em sete exemplares?

Defini eu mesmo a tiragem, pois nenhuma galeria queria assumir, naquele momento, o risco da edição. Para fazê-las tive ajuda do setor privado.

### E a linguagem das placas?

Vamos chamá-las enigmas. E o tema, uma especulação sobre a dificuldade de leitura produzida pelo emprego desse material. Saiba que essas placas são fabricadas como *gaufres*.

### Essas placas são mesmo difíceis de se decifrar?

A leitura é contrariada pelo aspecto imagem do texto e o inverso. O caráter estereotipado do texto e da imagem é definido pela técnica do plástico. E a leitura proposta depende de um duplo nível – pertencendo cada um a uma atitude negativa que me parece ser a atitude artística. Não situar a mensagem inteiramente de um lado, imagem ou texto. Ou seja, recusar a entrega de uma mensagem clara como se esse papel não pudesse ser de competência do artista e por extensão de todo produtor economicamente interessado. Haveria abertura, aqui, de uma polêmica. A meu ver, não pode existir relação direta entre arte e mensagem, e ainda mais se esta mensagem é política, sob a pena de se queimar pelo artifício. Naufragar. Eu prefiro assinar os pega-bobos sem me servir dessa caução.

### Que tipo de bobos você pega com suas placas?

Bom, aqueles que confundem essas placas com quadros e os penduram nas paredes. Nada diz portanto, que o bobo não seja o autor dessas placas que acreditou ser lingüista saltando a barra da fórmula Significante/Significado e que, de fato atuou como professor.

### 3. AS FIGURAS

#### **Você se situa numa perspectiva surrealista?**

Essa eu conheço de cor : “Tudo nos leva a crer que existe um estado de espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, alto e baixo, já não parecem contraditórios.” Eu espero não ter nada em comum com esse estado de espírito. Magritte com *Isto não é um cachimbo* não pegou tão leve. Mais ainda, ele foi Magritte. Com isso eu quero dizer que ele foi muito pouco *Isto não é um cachimbo*. E é com esse cachimbo que eu começo a aventura.

#### **Um exemplo?**

No museu Monchengladbach você pode ver uma caixa de papelão, um relógio, um espelho, um cachimbo, e também uma máscara e uma bomba de fumaça, e mais um ou dois outros objetos que não me lembro neste momento, acompanhados pela expressão “Fig. 1” ou “Fig. 2” ou “Fig. 0” pintado sobre ou ao lado de cada objeto. Se formos acreditar no que diz a inscrição, então o objeto assume o caráter de ilustração de uma espécie de romance sobre a sociedade. Esses objetos, o espelho e o cachimbo, submetidos a um sistema de numeração idêntico (ou a caixa de papelão, o relógio e a cadeira) tornam-se elementos intercambiáveis no palco de um teatro. Seu destino está arruinado. Tenho, aqui, um encontro esperado entre diferentes funções. Uma dupla atribuição e uma textura legível – madeira, vidro, metal, tecido – articula-os moral e materialmente. Eu nunca teria obtido este tipo de complexidade com objetos tecnológicos, cuja singeleza condena a mente à monomania: arte minimal, robô, computador. Os números 1, 2 e 3 aparecem figurados. E as abreviações fig. mal lhes dão algum sentido.

#### **Esta é a condição para que você se sinta à vontade consigo mesmo?**

O que me tranquiliza é a esperança de que o espectador corra o risco, por um momento pelo menos, de não se sentir à vontade. Não deixe de visitar o museu Monchengladbach.

#### **Mas suponha que o espectador fique confuso, e encontre lá uma expressão comparável à dos Novos Realistas da década de 1960?**

Meus primeiros objetos e imagens-1964-65-nunca causariam essa confusão em particular. A literalidade ligada à apropriação do real não combina comigo, desde que ela traduz uma aceitação pura e simples do progresso na arte ..... e fora dela. Dito isso, no entanto, não há nada que impeça que os espectadores fiquem confusos, se for isso o que quiserem. Eu não pressuponho a boa fé do meu público ou leitor, tampouco a ma fé.

#### **Você começa com uma visão elaborada do seu projeto?**

Eu não tenho nenhuma idéia do que o meu inconsciente possa fabricar, e você não pode me fazer colocar em palavras. Eu inventei instrumentos para meu próprio uso a fim de compreender a moda em arte, segui-la e, finalmente, buscar uma definição de moda. Eu não sou nem pintor nem violinista. É Ingres que me interessa, não Cezanne e as maçãs.

#### **Por que você não fez uso de livros ou revistas? Há muitos meios de informação disponíveis.**

Acontece que eu posso mais facilmente apreender dados conceituais ou outros, através da informação fornecida pelo produto específico (especialmente os meus) do que através de sua teorização mediada. É muito mais difícil para mim entender as coisas e as suas implicações, lendo livros, mesmo sendo o livro um objeto que me fascina, pois, para mim, é também objeto de uma proibição. Minha primeira proposição artística tem o traço dessa maldição. Os exemplares restantes de uma edição de poemas escritos por mim serviu como matéria-prima para uma escultura.

#### **Um objeto no espaço?**

Engessei um pacote de cinquenta cópias de um livro chamado *Pense-Bete*. O papel de embrulho é arrancado no topo da “escultura”, assim você pode ver a pilha de livros (a parte de baixo está escondida pelo gesso). Aqui você não pode ler o livro sem destruir seu aspecto escultural. É um gesto concreto que passa a proibição para o espectador, pelo menos isso foi o que pensei que iria acontecer. Mas fiquei surpreso ao descobrir que os espectadores reagiram de forma bastante diferente do que tinha imaginado. Todo mundo, até agora, não importa quem, percebeu o objeto ou como uma expressão artística ou como uma curiosidade. “Olha! Livros no gesso!” Ninguém teve curiosidade sobre o texto, ninguém tinha a menor idéia se isso era o enterro final da prosa ou poesia, de tristeza ou prazer. Ninguém foi afetado pela proibição. Até aquele momento eu vivia praticamente isolado do ponto de vista da comunicação, meu público era fictício. De repente, tive uma audiência real, no nível onde isso seja uma questão de espaço e conquista.

#### **Há uma diferença entre os públicos?**

Hoje, o livro de poemas em novas formas encontrou um determinado público, o que não quer dizer que a diferença não persista. A segunda audiência não tem idéia do que a primeira está interessada. Se o espaço é realmente o elemento fundamental da construção artística (forma de linguagem ou forma material), então, depois de uma experiência tão estranha, eu só poderia opor-me à filosofia de se escrever pelo senso comum.

#### **O que o espaço esconde? Não é como um jogo de “onde está o lobo”?**

De fato, o lobo sempre diz que está longe, porém ainda está lá. E você sabe que ele vai se virar e pegar alguém. A busca interminável por uma definição de espaço serve apenas para ocultar a estrutura essencial da arte, um processo de reificação. Qualquer indivíduo que perceba a função do espaço, especialmente uma função convincente, faz sua apropriação mental ou economicamente.

#### **Quais são suas ideias políticas?**

Desde que eu comecei a fazer arte, a minha, a arte que eu copiei, – a exploração das consequências políticas dessa atividade (cuja teoria só pode ser definida fora do domínio onde opera) pareceram ambíguas para mim, suspeitas, muito angelicais. Se a produção artística é a coisa das coisas, então a teoria torna-se uma propriedade privada.

#### **Você já fez arte engajada?**

Anteriormente. Eram poemas, sinais concretos de participação, pois sem compensação. Meu trabalho naqueles dias consistia em escrever o mínimo possível. Nas artes visuais, meu único engajamento possível se dá com meus adversários. Os arquitetos estão na mesma posição sempre que trabalham para si próprios. Eu tento ao máximo possível circunscrever o problema propondo pouco, com indiferença. Espaço só pode levar ao paraíso.

#### **Existe alguma diferença entre as artes plásticas e um engajamento desinteressado?**

[Silêncio].

#### **A partir de que momento se começa a fazer uma arte indiferente?**

A partir do momento que se é menos artista, quando a necessidade de fazer põe as suas raízes na memória. Eu acredito que minhas exposições dependiam e ainda dependem de memórias de um período em que eu assumi a situação de criar de uma forma heróica e solitária. Em outras palavras, costumava ser: leia isto, olha para isto. Hoje é: permita-me apresentar. . .

**A atividade artística - deixe-me ser mais preciso: no contexto de uma circulação em galerias, coleções e museus, ou seja, sempre que outros se tornam conscientes de que isso-não é isso - terá então a altura da inautenticidade?**

Verifica-se, talvez, dadas as táticas escolhidas para participar de manobras territoriais - uma forma autêntica de pôr em questão a arte, sua circulação, etc.... e isso pode - embora não esteja claro e não importando o ponto de vista, justificar a continuidade e expansão da produção. Resta a arte como produção, como produção.

**Nessa roleta, como você faz suas apostas?**

Há outro risco, não menos interessante, de terceiro ou quarto grau. E você não tem que ficar se queimando. Seria...\*

#### 4. A FIGURA DA ÁGUIA

**Este tipo de reivindicação de abraçar formas artísticas como muito distantes umas das outras, como um objeto pode ser de uma pintura tradicional, não faz lembrar o encontro de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação?**

Um pente, uma pintura tradicional, uma máquina de costura, um guarda-chuva, uma tabela pode encontrar um lugar no museu em seções diferentes, dependendo de sua classificação. Vemos esculturas separadas em um espaço, pinturas em outra, cerâmicas e porcelanas. . . , Bichos de pelúcia. . . Cada espaço, por sua vez compartimentado, pode ser destinado a uma seção - cobras, insetos, peixes, aves - passível de ser dividida em departamentos - papagaios, gaivotas, águias.

**O Museu de Arte Moderna, em Bruxelas, em 1968, com caixas para transporte de obras de arte, com inscrições e locais de destino - não era assim a Seção do Século XIX, inaugurada com um discurso do Dr. J. Cladders de Monchengladbach?**

As andanças e transformações deste museu foram documentadas em diversas publicações. A versão em Dusseldorf 1972 definiu o seu curso. A seção de figuras e grupos de pinturas, esculturas e objetos com procedência de vários museus. Cada peça, foi acompanhada por uma etiqueta dizendo "Isto não é uma obra de arte", quer se tratasse de um vaso sumério proveniente do Louvre, um totem do Museu Britânico, ou um anúncio retirado de uma revista (cada peça com a representação da águia). "Isto não é uma obra de arte" é uma fórmula obtida pela contração de um conceito de Duchamp e um conceito antitético de Magritte. Permitiu-me decorar o urinol de Duchamp com o emblema de uma águia fumando um cachimbo. Eu acho que sublinhei o princípio da autoridade que fez do símbolo da águia, o coronel da Arte.

**Este Museu continua a não ser uma obra de arte, um cachimbo?**

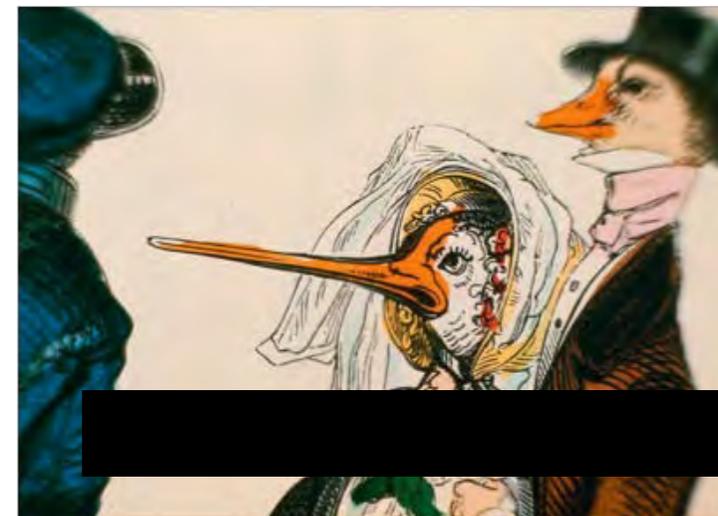
"Isto não é uma obra de arte": a fórmula é uma Figura 0. Cada peça da exposição em Dusseldorf era uma figura 1 ou figura 2. Cada nova fase do museu entra neste sistema rudimentar da mesma maneira. Vamos voltar ao que foi descrito acima, onde uma caixa de papelão torna-se o equivalente a uma máscara, etc. Um espelho decorado com uma águia – uma antiguidade do fim do século XVIII – pertencente a uma associação do museu em Ghent. Um espelho oficial, se se pode dizer, que reflete a imagem virtual das águias, cuja cabeça múltipla reconta a história das armas como um aspecto da arte. Este é o espelho do contracenários. Mesmo com a presença do mensageiro de Júpiter, é um espelho truque.

**Por fim, de que museu você é o diretor?**

De nenhum, a não ser que eu fosse capaz de definir o papel e os conteúdos de um museu cujos estatutos não podem mais ser lidos nas aventuras de *Pieds-Nickeles* de Forton ou no quadro de Bosch que descreve como as pedras foram retiradas das cabeças daqueles que sofrem de melancolia. (Hoje em dia, a ferramenta científica substituiu o martelo nas mãos dos Paracelsus do século XVI). Então o Museu de Arte Moderna será aquele do significado. Agora cabe saber se a arte existe em algum plano que não apenas o negativo

\*10.000 francos de recompensa ao leitor que reposicionar os pontos de forma conveniente.

# CRONOLOGIA



## Cronologia - um asterisco na história Marcel Broodthaers – poeta e artista

### 1924

28 de Janeiro: De pai flamengo e mãe valona, nasce em Bruxelas. Seu pai era maitre e desejava ao filho um futuro como bancário.

### 1942

Começa a faculdade de química na Universidade Livre de Bruxelas, curso que abandona durante a ocupação alemã, voltando depois da Liberação e durante os anos de 1951 à 1953. Decidido a dedicar-se à literatura, começa a freqüentar o ambiente intelectual de Bruxelas.

### 1943

Conhece o poeta Gabriel Piqueray e o escritor Théodore Koening, futuro editor da revista *Phantomes*.

### 1944

Adere ao Partido Comunista continuando membro até sua exclusão em 1951. É obrigado a viver, como tantos outros intelectuais, de forma mais ou menos clandestina durante a Ocupação na Bélgica. Está também ligado a ala de esquerda do Movimento Surrealista.

### 1945

Tem publicado seu primeiro texto: um poema simbolista no folhetim semanário *Le Ciel Bleu*, o *L'île sonnante*, de tendência surrealista. Também colabora com a revista comunista *Le Salut Public* onde a maioria de seus artigos foram escritos sob o pseudônimo Marcel Canal e eram textos que tratavam sobre a atualidade política e literária: *Le problème allemand*; *Jules Barbey d'Aurevilly ou le perte-drapeau*, entre outros. Publica unicamente um texto em seu nome, *Le Rêve d'un jeune homme malheureux ou l'anarchiste anodin*, tratando-se de uma ficção autobiográfica.

"Louis Aragon, quando você vai parar de comprometer a poesia francesa?" performance no *Palais de Beaux Arts* de Bruxelas com Christian Dotremont.

Conhece Paul Nougè, Marcel Lecomte e René Magritte, de quem recebe uma cópia de *Un coup de des jamais n'abolira le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso] de Stéphane Mallarmé.

Abre uma pequena livraria à Rua Notre-Seigneur em Bruxelas, trabalhando também no mercado de pulgas. Nesta época Marcel Broodthaers dispõe de poucos recursos financeiros.

Responde ao questionário de René Magritte:

#### RESPOSTAS AO QUESTIONÁRIO DE LE SAVOIR VIVRE. (1946)

**René Magritte : Quais são as coisas que você mais detesta?**

**Marcel Broodthaers: Aquelas coisas que vão de acordo com os "bons" provérbios populares que provêm apenas o suficiente para se viver; pobreza também.**

**RM: Quais são as coisas que você mais gosta?**

**MB: Tudo o que me for possível; longas viagens; uma casa qualquer... Eu não sei o que eu mais gosto; hoje, 12 de maio, às 10:30 da noite, é responder a este questionário... Dois dias atrás foi pensar sobre a batalha de Stalingrado: o número de coisas possíveis para se "gostar mais" parece ilimitado para mim.**

**RM: Quais são as coisas que você mais deseja?**

**MB: Certas coisas inespecíficas e comuns: dinheiro obviamente, pois que estar especialmente privado dele significa "estar embaraçado"; ser capaz de dar liberdade a todos os meus sentimentos.**

**RM: Quais são as coisas que você mais teme?**

**MB: Tédio.**

### 1947

Em 7 de junho assina o Manifesto do Grupo Surrealista Revolucionário Belga: *Pas de quartiers dans la revolution!* Em 1 de julho, em Paris, participando da Conferência Internacional do Surrealismo Revolucionário presidido por Achille Chavée, assina o panfleto *La cause est entendue* [A causa é ouvida], ambos documentos vão contra André Breton na continuidade da tensão entre Breton e Magritte. O grupo CoBrA foi formado pela dissidência à esta conferência com a redação do manifesto protesto *La Cause était entendue* [A causa era entendida]. Neste contra manifesto (1948) Christian Dotremont, artista de Bruxelas, critica o direcionamento surrealista ao misticismo e à magia, e defende uma arte experimental coletiva, voltada para formas espontâneas e com ênfase no imaginário fantástico.

#### DIÁLOGO ENTRE CHRISTIAN DOTREMONT E FREDDY DE VREE (sobre 1948)

[Christian] Dotremont contou a Freddy de Vree que, naquele tempo (1948), "estávamos sempre em contato,

éramos bons amigos, ainda que Marcel Broodthaers não tivesse nada a ver com o CoBrA [...] Broodthaers vivia no mesmo ambiente intelectual, vivia na mesma miséria." Dotremont contou sobre como o conheceu em Paris quando morava debaixo da ponte; ambos eram muito pobres, sem dinheiro ou comida. Por acaso se reencontraram no final de 1950 em um café em Paris. Broodthaers contou a ele que tinha algum dinheiro e que se Dotremont precisasse ele poderia ajudar. Dotremont respondeu que agora ele também já tinha algum. "Ah mais merde...", Broodthaers disse. Como se agora ambos tivéssemos perdido o rumo..."

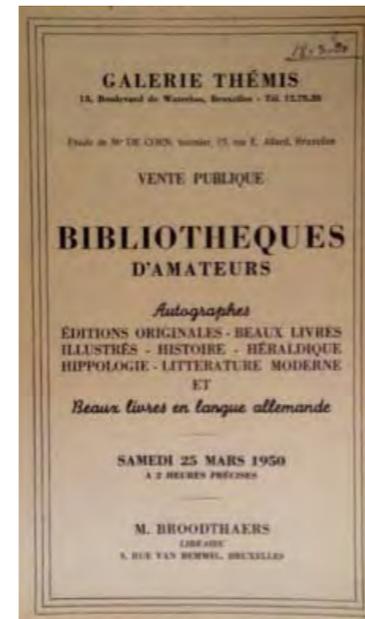
Freddy De Vree e Isy Brachot (eds.). *Marcel Broodthaers; Oeuvres 1963–1975*. Bruxelas: Galerie Isy Brachot, 1990. p.29. Em: Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers, Strategy and Dialogue*. Oxford: Peter Lang, 2007. p.28.

### 1948

Publica o poema *Projet pour un film* e *Trois poèmes de l'île desert* na única edição do jornal *Le Surréalisme Révolutionnaire*, em Paris sob a direção de Christian Dotremont.

### 1950

Organiza a venda pública de sua coleção de livros raros na Galeria Themis em Bruxelas, desfazendo-se de sua coleção de "autógrafos, primeiras edições, livros ilustrados, história, heráldica, hippologia, literatura moderna e belos livros em língua alemã".



Tem seus poemas publicados na revista *Phantomas*, Bruxelas, até 1965.

### 1957

Broodthaers começa a interessar-se por fotografia e cinema. Conhece o artista Serge Vandercam e o fotógrafo Julien Coulomnier, com quem organiza uma exposição de fotografias no *Palais de Beaux Arts* de Bruxelas, iniciando uma longa relação com esta instituição. Na exposição eles reúnem trabalhos de Kurt Dejno, Laszlo Moholy-Nagy, Otto Steinert, Raoul Hausmann, Man Ray, Serge Vandercam e Minor White.

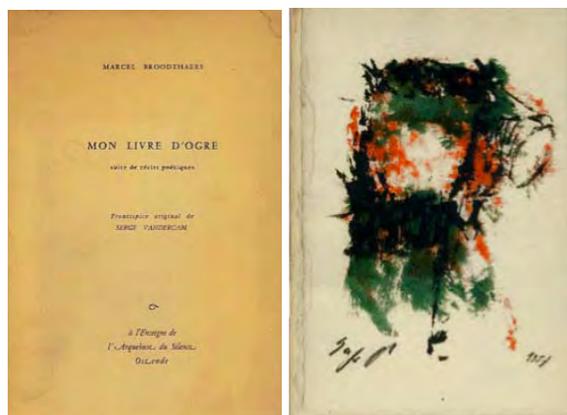


Broodthaers se faz empregar como mão de obra nos canteiros da Exposição Universal a fim de realizar uma reportagem sobre os bastidores desse evento.

Com Julien Coulomnier aprende os rudimentos da fotografia e com ele desenvolve um projeto colaborativo: *Statues de Bruxelles* com fotografias de Coulomnier e texto de Broodthaers que só virá a ser lançado em 1987.

Trabalha com o programa de filmes organizados pela ADAC (associação de artes e cultura) no *Palais de Beaux-Arts* de Bruxelas: *Exploração do Mundo* e viaja por cidades da Bélgica onde o programa é apresentado.

Realiza seu primeiro filme: *La Clef de l'Horloge* (Um poema cinematográfico em homenagem a Kurt Schwitters) [A chave do relógio (Um poema cinemático em homenagem a Kurt Schwitters)] com duração de 7 minutos em preto e branco, baseado na exposição de Schwitters no *Palais de Beaux-Arts* de Bruxelas. Publica sua primeira coleção de poemas *Mon Livre d'Ogre* com litografia de Serge Vandercam.



**L'arquebuse du silence [O arcabuz do silêncio]**

**Ó triste vô de patos selvagens  
Vô de aves no sótão das florestas  
Ó melancolia amargo castelo de águas.**

Organiza e seleciona o programa **Poesia-Cinema no Palais de Beaux-Arts** de Bruxelas.

**La Clef de l'Horloge** é exibido no Festival Internacional de Filmes Independentes em Knokke-le Zoute.

Publica o artigo **Un Autre Monde** [Um Outro Mundo] no **Le Patriote Illustré**, discutindo o **Atomium**, espécie de monumento arquitetônico construído para a Feira Internacional de 1958 realizada em Bruxelas. No texto, faz referência ao fantástico nas ilustrações de **Um Autre Monde** de J. J. Grandville (1844) e em **De La Terre à La Lune** de Jules Verne (1865).

**"Que associação singular de palavras: Ficção-Científica!" MB**



**1959**

Dá início ao filme documentário *Le chant de ma génération*, do qual se conservam somente algumas notas e uma série de imagens de eventos coetâneos.



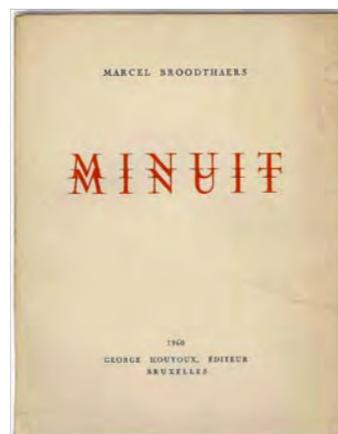
Marcel Broodthaers. Fotografia para o documentário **Le Chant de ma génération**, 1959.



Marcel Broodthaers. Claude Vermeulen (na época diretor do **Palais de Beaux-Arts de Bruxelas**) com Sophie, primeira filha de Broodthaers.

**1960**

Publica seu segundo livro: *Minuit* ilustrado com monotipias de Serge Vandercam.



Trabalha num filme sobre J. J. Grandville, projeto que será abandonado.

**1961**

Na primavera conhece Maria Gilissen.

De abril a junho em Londres, visita museus e exposições e realiza uma série de fotografias da cidade e registros de suas impressões de onde sairão a série de artigos *Um poeta em viagem... à Londres* publicados no *Le Magazine Du Temps*. O título parece ser uma paródia ao título do livro de memórias escrita pelo músico Jacques Offenbach, *Notes d'un musicien en Voyage*, de 1877, no qual relata suas experiências nos Estados Unidos.

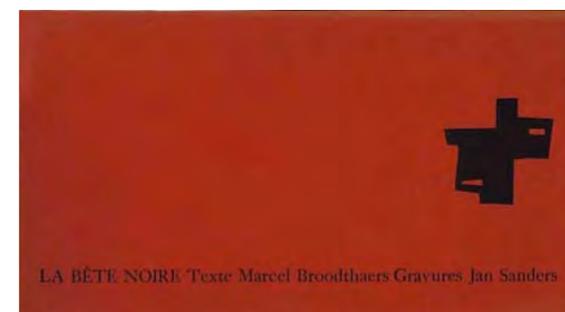
**Neste país, mais do que em qualquer outro, os poetas nunca quiseram saber o que são e, ao mesmo tempo, a sociedade os utiliza como rótulos, como um nome falso para suas mercadorias. Assustado com essa descoberta de ordem moral, dedico-me a explorar as galerias. [...] Parece que os pintores escapam ao destino dos poetas. Por outro lado, (os pintores) estão muito melhor representados no mundo dos negócios. MB**

M. Broodthaers "Un poète en voyage... à Londres". *Journal des Beaux-Arts*, 3 abril, 1961, núm. 931: p. 12]

Publica seu terceiro livro *La Bête Noire* com gravuras de Jan Sanders: um livro de poemas e prosa curta, um bestiário inspirado em Jean de La Fontaine. A forma de bestiário permite o comentário agudo da sociedade. O primeiro poema é *Le Zodiaque*:

O Zodiaco

*Perdido na solidão, eu sempre fui presa. Tal a lebre de longas orelhas, eu sou tímido. Minha sombra é imensa. Tristeza, vô de patos selvagens. Melancolia amargo castelo de águas.*



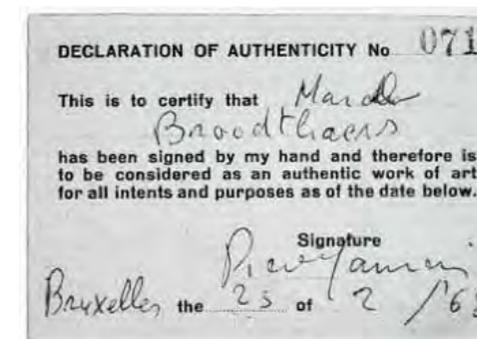
Realiza uma série de slides baseada na obra de J.J. Grandville. Passa três meses em Paris onde trabalha como ajudante de encanador e, em seguida, como guarda noturno em um hotel.

**1962**

Retorna a Bruxelas e começa a publicar regularmente no *Journal des Beaux-Arts*. Escreve artigos sobre alguns dos novos artistas belgas como Livinus e Fernand Lerin. Também publica um texto muito crítico e veemente – *Deux peintres: Paul Delvaux et Émile Salkin et un de leurs élèves: Charles Deroux* - sobre os afrescos pintados no Palácio do Congresso de Bruxelas.

Apresenta, como guia, a exposição de Mark Rothko e as fotopinturas de Livinus no *Palais de Beaux-Arts* de Bruxelas, em 20 de janeiro.

Visita a exposição de Piero Manzoni na galeria Aujourd'hui, espaço de arte contemporânea no Bozar em 23 de fevereiro. Manzoni assina o corpo de Broodthaers declarando seu estado, dali em diante, de "autêntica obra de arte" e lhe entrega um certificado de autenticidade: "Certifico por meio deste que Marcel Broodthaers foi assinado por meu próprio punho e pode ser doravante considerado, sob todos os pontos de vista, uma obra de arte autêntica a partir da data abaixo" Broodthaers virá a declarar sobre o fato:



**Nos encontramos como se fossemos dois comediantes. Este encontro com Manzoni, em 23/02/62, data do certificado que me identifica como um "objeto artístico", me permitiu perceber a distância que separa o poema de uma obra material que questiona o espaço das "belas artes". Dito de outra forma, o valor da mensagem como noção de mensagem da mercadoria como mercadoria.**

No verão, Broodthaers retorna a Paris, onde escreve, por cerca de um ano, artigos sobre arte e outros eventos para uma agência regional de distribuição de boletins semanais. Visita a exposição de George Segall na Galeria Ileana Sonnabend: **"o ponto de partida, o choque que me levou a realizar meus próprios trabalhos"**.

Marcel Broodthaers, publicado em Galerie des Beaux-Arts, Brussels, 1984. Em Deborah Schultz. Marcel Broodthaers Strategy and Dialogue.p.47

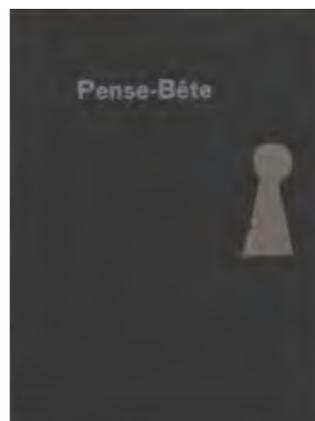
## 1963

Por ocasião de uma das primeiras exposições de Pop Art em Paris e a individual de Jim Dine na galeria Aujourd'hui do Palais des Beaux-Arts de Bruxelas, Broodthaers publica o artigo *Gare au défi! Le Pop Art, Jim Dine et l'influence de René Magritte*. Neste artigo Broodthaers interpreta o fenômeno do pop americano como o produto de um contexto mundial voltado à atualidade publicitária, à superprodução e aos horóscopos.

**Manzoni está morto, fisicamente morto. Ele morreu jovem. Existe alguma ligação entre esta morte prematura e as atitudes que ele adotou no plano artístico? Seu humor não o colocou numa posição confortável. E se esta for a causa, então teremos sérios questionamentos sobre o "mundo da arte" e sobre o mundo em geral.**



Retorna à Bruxelas onde publica seu quarto livro: *Pense-Bête*. A introdução é o *Ars poétique*:



### Arte poética

**O sabor do segredo e a prática do hermetismo para mim é um todo e um jogo favorito. Mas aqui, deixando a modéstia de lado, quero revelar minhas fontes de inspiração.**

**Obras de jurisprudência têm muitas vezes animado minha imaginação. Cada palavra tem um lugar preciso. A ambigüidade da lei é, provavelmente, interpretação de texto; vem do espírito e não da letra.**

**As palavras nos códices brilham como diamantes. Bem, eis o que me fascina desde que aprendi a ler. Paixão perigosa, uma obsessão cujos parcos resultados você tem aqui, alguns poemas desviados do estado natural de pessoas e de coisas.**

### Eis uma seleção de meu livro de cabeceira:

Publicado originalmente em *Pense-Bête*. Bruxelas: Marcel Broodthaers ed., 1963. Em Benjamin Buchloh (ed.). Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1988. p.14.

Dá início a uma produção plástica, já indicada na obliteração dos versos de *Pense-Bête* pelos pedaços coloridos de papel. Utiliza em seus primeiros objetos: cascas de mexilhão, cascas de ovos, carvão e tijolos.

## 1964

Submete quatro trabalhos ao Prêmio Jovem Escultura Belga no Palais de Beaux Arts. Entre elas *Briques* e *Monument Public n°4*, sendo premiado pelo último.



Marcel Broodthaers. *Monument Public N°4*, 1963

Produz a escultura *Pense-Bête*:

**Engessei um pacote de cinquenta cópias de um livro chamado *Pense-Bête*. O papel de embrulho é arrancado no topo da "escultura", assim você pode ver a pilha de livros (a parte de baixo está escondida pelo gesso). Aqui você não pode ler o livro sem destruir seu aspecto escultural. É um gesto concreto que passa a proibição para o espectador, pelo menos isso é o que eu pensei que iria acontecer. Mas fiquei surpreso ao descobrir que os espectadores reagiram de forma bastante diferente do que eu tinha imaginado. Todo mundo até aqui, não importa quem, percebeu o objeto ou como uma expressão artística ou como uma curiosidade. "Olha! Livros no gesso!" Ninguém teve curiosidade sobre o texto, ninguém tinha a menor idéia se isso era o enterro final da prosa ou poesia, de tristeza ou prazer. Ninguém foi afetado pela proibição. Até aquele momento eu vivia praticamente isolado do ponto de vista da comunicação, meu público era fictício. De repente, tive uma audiência real, no nível onde isso seja uma questão de espaço e conquista.**

Em. 10.000 francos de Recompensa.



Em abril inaugura sua primeira exposição individual na Galeria Saint Laurent.



Marcel Broodthaers em sua exposição na galeria Saint Laurent em Bruxelas. Fotos Georges Thiry.



Realiza "*Sophisticated Happening by Marcel Broodthaers. Peinture Sculpture Nature Critique Poésie Instinct Clarté Dada Pop Trap op Participation aux frais 50 fr. b.*" [Happening Sofisticado de Marcel Broodthaers. Pintura Escultura Natureza Crítica Poesia Instinto Claridade Dada Pop Armadilha op. Participação sob taxa 50 fr.b.] na Galeria Smith, Bruxelas no dia 23 de julho às 22h. Nesta ocasião Broodthaers leu um artigo de jornal a respeito da relação arte e dinheiro sobre o qual havia colado um quadrado negro e um par de óculos gigantes. Durante a ação levanta um pano branco que cobre uma cadeira coberta de cascas de ovos pintados de preto, amarelo e vermelho simultaneamente à execução gravada do hino nacional belga, La Brabançonne. Esta ação foi realizada três dias depois da performance *Aktion Kukei*,

akoppe -Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken [Cruz marron, Cantos de gordura, Cantos de gordura modelo] de Joseph Beuys no Festival da Nova Arte, o *Actions Agit-Pop De-Collage Happening Events Antiart l'Autrisme Art Total Refluxus* da Universidade Técnica de Aachen, Alemanha ocidental. A performance de Beuys ficou, em parte, conhecida pelo sangramento em seu nariz, resultado de um soco dado por um estudante que teve sua roupa atingida por gordura quente resultado da explosão de um forno. A performance de Broodthaers tem a mesma estrutura empregada por Beuys, menos seus pretensos poderes xamânicos e toda a balbúrdia. A música faz alusão às gravações de Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, que foram tocadas no evento de Beuys em Aachen.

Em Setembro realiza *Exposition Surprise* [Exposição Surpresa], no Parc du Mont des Arts em Bruxelas. Uma exposição improvisada, ao ar livre, acompanhada por um grupo de músicos vestidos de preto. Aqui também há uma citação a Beuys na exposição de uma "vitrine" feita com objetos utilizados na performance.



Marcel Broodthaers. *Exposição Surpresa*, 1964.

## 1965

Entrevista com Jean-Michel Vlaeminckx publicada no *Degré Zero* n. 1: **Eu tinha confundido a Pop Art e o Juke Box americano. Depois eu fiz uma revisão e passei a aceitá-la.**

Exposição *Objets de / Voorwerpen van Broodthaers*. Galeria Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts, Bruxelas:



**Durante a exibição fechada, às 18:30, haverá uma projeção de filme seguido de uma fala sobre Pop Arte Nacional, de Marcel Broodthaers, na Rotunda. Jovens e artistas plásticos são convidados para esta sessão.**



No verso do convite:

**Pop'art? Pergunte a Jean Dypreau sobre isso. Quanto a mim, como o deus que eu costumava ser, não tolero mais dúvidas. Formas e cores que saltam do brilho da minha imaginação serão postos à apreciação à partir de 02 de abril na Galerie Aujourd'hui. Eis os sonhos! Eis os esquemas! Como eu consegui isso? Simples. Tudo o que fiz foi seguir as pegadas deixadas na areia artística por René Magritte e Marcel Duchamp, e as frescas, deixadas por George Segal, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg. Fielmente, apesar dos ventos que sopravam. Eu também sou um apóstolo do silêncio. MB**

Escreve o artigo *Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, publicado no *Journal des Beaux-Arts*, Bruxelas, n° 1086, 1° de Abril 1965, p.5.

**(...) Será que eu farei com que outras pessoas caiam na armadilha? Quem sabe? Eu espero que sim.**

**Tornando-me amigo da sociedade percebi que seus inimigos são muitos, imbecis e perversos. M.B.**



É fotografado por Maria Gilissen posicionando o braço do crítico Otto Hahn como um duplo do braço da escultura de Georges Segal. Segundo Dieter Schwarz: "desse modo, ele (Broodthaers) afirma que a função de contemplação crítica é uma simples identificação com o objeto de arte, sendo a crítica, portanto, definida como tautologia. Mas, ao mesmo tempo, este arranjo fotográfico abre uma nova leitura que não é tautológica, uma vez que permite uma comparação entre o real e a figura artificial". A fotografia será publicada na revista *Phantomas* em dezembro com o título *Vulgaires Moulages* tendo a imagem de Broodthaers convertida numa silhueta.



*Vulgaires Moulages*. Marcel Broodthaers posicionando o braço do crítico de arte Otto Hahn ao lado de uma escultura de Georges Segal durante a exposição Pop Art, Nouveau Realisme, etc organizada por Pierre Restany e Jean Dypreau no Palais des Beaux-Arts, Bruxelas entre 5 de fevereiro e 1 de março. 1965. Fotografia de Maria Gilissen.

Exposição *Les Pop-Jam, Pop-Kiss et les Pop-Smile de Marcel Broodthaers* de 13 a 30 de outubro na Galeria Smith, Bruxelas.



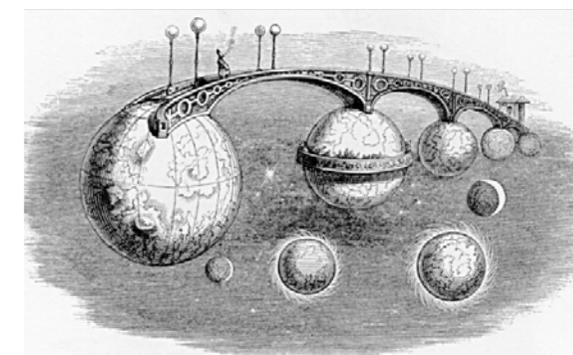
Exposição *Les Pop-Jam, Pop-Kiss et les Pop-Smile*. 1965. Fotografia Maria Gilissen

Publica o artigo *Comme du beurre dans un sandwich* [Como manteiga em um sanduíche] na revista *Phantomas*.

**Eu costumava meditar em exposições de Arte. Eu podia fazer isso em outros lugares, mas eu precisava desta desculpa. Ao final de mais ou menos dez anos nessa situação confortável, eu me transformei num amante da arte. Eu tirei benefícios de minha mãe-fê.**

Um número especial da revista *Phantomas* com tiragem de 500 cópias lhe é inteiramente dedicado. (*Phantomas* Número Especial, 13° ano, n° 62, fevereiro 1966).

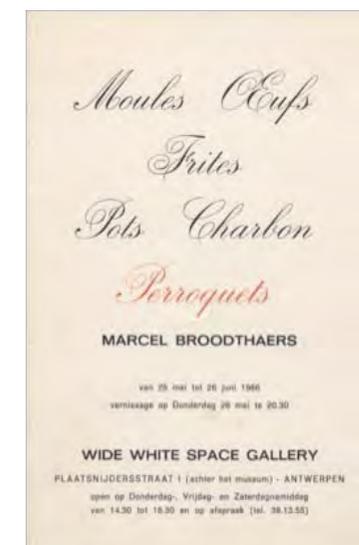
Realiza a série de slides: *Grandville & M.B.* com trabalhos dos dois artistas.

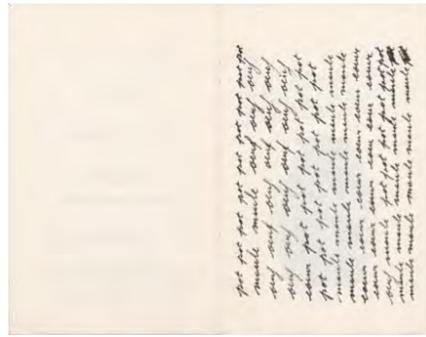


J. J. Grandville. *Um Outro Mundo*.

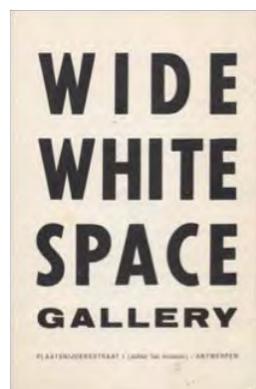
Exposição *Broodthaers*. Na Galeria "J" em Paris de 8 a 21 de março.

Exposição *Moules Oeufs Frites Pots Charbon van Marcel Broodthaers* [Mariscos Ovos Fritas Panelas Carvão Papagaios de Marcel Broodthaers], na Wide White Space Gallery, Antuérpia, de 26 de maio a 26 de junho.





Catálogo da exposição "Marcel Broodthaers. Mariscos Ovos Fritas Panelas Carvão Papagaios", galeria Wide White Space, Antuérpia. 21,5 x 13,8 cm



### Ma Rhétorique

**Eu digo eu, eu digo eu, o rei dos mexilhões. Eu, você diz você, eu tautologizo, eu continuo, eu sociologizo, eu manifesto manifestamente ao nível do mar de mexilhões. Eu perdi o tempo perdido. Eu digo eu, o rei dos mexilhões, o discurso dos mexilhões do mar de mexilhões, eu perdi o tempo perdido.**

Exposição coletiva *Le Salon Noir* [A Sala Preta], na casa de Edouard Philippe Toussaint, dono da Galerie St Laurent, entre 9 de julho e 15 de setembro em Bruxelas. Nesta exposição cada participante ocupou um cômodo da casa: Emile Christiaens: "A Escada", Remo Martin: "O Banheiro", José Goemaere "O Quarto", Annie Debbie e Camiel Van Breedam, "O Ático", Marcel Broodthaers, "A Sala Preta". Broodthaers ficcionou uma sala mortuária para poeta Marcel Lecomte, seu amigo que, ainda vivo, consentiu com o tema. Lecomte veio a falecer em novembro deste ano num restaurante próximo à galeria.

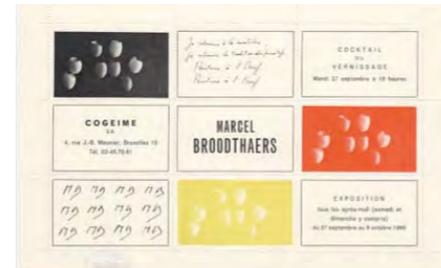


Marcel Broodthaers e Marcel Lecomte no Café Saint Jean, Bruxelas, 1964. Foto Georges Thiry

Exposição *Peinture à l'Oeuf, Peinture à l'Oeuf, Je retourne à la matière. Je retrouve la tradition des primitifs* [Pintura a Ovo, Pintura a Ovo, volto à matéria. Reencontro a tradição dos primitivos]. Curadoria Yves Gevaert. Galeria Cogeime, de 27 de Setembro a 9 de Outubro em Bruxelas.



Marcel Broodthaers em frente à galeria Cogeime, 1966



Convite da exposição na galeria Cogeime em Bruxelas. 1966. 16,5 x 25,1 cm.



Marcel Broodthaers. *Etude d'un mur*. [Estudo de uma parede], 1966



Marcel Broodthaers. *Trois oeufs* [Três ovos], 1966.

1967

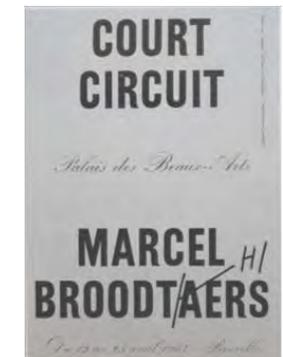


Marcel Broodthaers e René Magritte. 1967. Foto Maria Gilissen.

Primeira exposição retrospectiva *Marcel Brood(h)uers/ Court-Circuit* no Palais des Beaux-Arts entre 13 e 25 de abril. Entre as obras expostas está o *Le Système D* poema em três cartões sobre o tema: "a reprodução da reprodução de uma realidade reproduzida".



René Magritte, Marcel Broodthaers e Bernard Giron na exposição Court Circuit. Foto Maria Gilissen.



Capa do catálogo da exposição *Court Circuit*. 21x15 cm

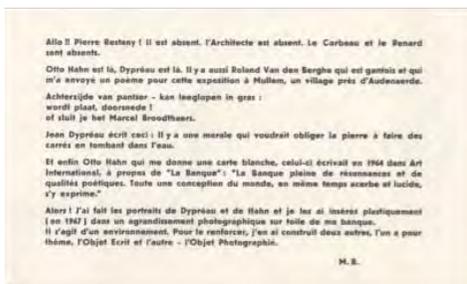
Filmagem de *Objet*. Um filme em 16mm, p/b, 10 min. Realizado a partir da desmontagem da exposição *Court-Circuit*.

Exibição de seu filme *Le Corbeau et le Renard* [O corvo e a raposa] no festival Exprmntl 4, Cinemateca Real da Bélgica, em Knokke-le Zoute.

Exposição Marcel Broodthaers na galeria Kasteelke, Mullem, Bélgica. 18 de novembro a 9 de dezembro.



Marcel Broodthaers. *Chamada para Pierre Restany*. 1967



Convite da exposição Marcel Broodthaers. Mullem Kasteelke, 1967, 10,2 x 17,4 cm.

**Alo! Pierre Restany? Ele não está. O arquiteto está ausente. Le Corbeau et le Renard estão ausentes. Otto Hahn está, Dyréau está. Há também Roland Van den Berghe de Ghent e que me enviou um poema para esta exposição em Mullem, uma vila perto de Audenaarde.**

**Achterzijde van pantser- kan leeglopen in gras: wordt plaat, doornede? of sluit jê het Marcel Broodthaers. Jean Dyréau escreveu: Existe uma moral que faria pedras desenhar quadrados ao cair na água.**

**E Otto Hahn me deu carta branca, ele escreveu em 1964 no Art International, sobre "O Banco": "O Banco pleno de ressonâncias e qualidades poéticas. Toda uma concepção do mundo, ao mesmo tempo amarga e lúcida se expressa."**

**Então? Fiz os retratos Dyréau e Hahn e eu os inseri plasticamente (1967) em uma ampliação fotográfica sobre tela do meu banco. Trata-se de um ambiente. Para reforçar, eu construí outros dois, um tema para o sujeito da escrita e o outro - o objeto fotografado.**

M.B.

**AGUARDO TUA LIGAÇÃO, MARCEL! (1967)**

**Broodthaers se pronuncia Brotars: quatro letras foneticamente inúteis na ortografia de um nome. Suficiente para inspirar uma vocação de filólogo, arquivista-paleólogo, etnógrafo-explorador. Broodthaers é tudo isso ao mesmo tempo e outras coisas também. Como Marat revisto por Sade, cultiva cuidadosamente o eczema da linguagem. Os fronteiros**

**do mundo das palavras e contrabandistas do mundo dos objetos, os traficantes de A a Z todos possuem entre si sinais secretos de reconhecimento.**

**Terça-feira 21 de março de 1967: estamos os dois, Marcel e eu, em meu escritório em Paris. Falamos pouco, por perífrases. Ele me mostra algumas fotos. E de repente a corrente passa, como um curto-circuito. O século XIX produziu um excesso de carvão. Sabemos ao que chegou em termos de transportes públicos, de aquecimento, da química do carbono. Nossa Segunda Revolução Industrial, no século XX, produziu um excesso de informação e solicitações visuais. A diferença entre poesia e artes visuais desvanece frente ao problema de imagens em excesso, que trata sobretudo de sensibilização, humanização, identificação. Imeroso até o pescoço durante quarenta e três anos neste mar de saturação de mass media, Broodthaers procura desesperadamente a sua realidade, que talvez seja a arte de outros. A arte de outros, tomada como a própria realidade, é um pouco como o tesouro de Tutancâmon revelado inesperadamente por Carter e Lord Carnarvon**

**Em 9 de março de 1967 eu estava no estúdio de Marcel em Bruxelas, na rua de la Pépinière. Um antro de liberdade, uma caverna de miséria e tranquilidade dentro de um apiário de escritórios ultramodernos e atividade frenética. Meu deus! Como pode ser doloroso o trabalho dos outros! Meus olhos cansados e castos se abaixam para a terra: eu descubro um campo de escavações inefáveis entre as camadas de poeira e esquecimento. Então a verdade sobre Broodthaers torna-se clara: realismo leva ao anonimato como eletricidade ao curto-circuito. Para ele, é uma questão de figurar plasticamente, concretamente os limites de comunicação, tão necessária e suficiente como a anarquia inevitável da linguagem. A imagem, no limite da não-imagem, se instala em nossa memória com a acuidade dos símbolos definitivos: telefone surdo, abafado pelo algodão, é um clichê da civilização.**

**Ele: Falando! Disse-se me, Marcel. Vim a ter um telefone muito tarde em minha pobre vida de pobre. Mas a partir do dia em que tive o meu telefone, nunca mais quis me separar. Durante meses fiquei admirando a campainha, ligava para os amigos por motivos triviais. Ainda acontecem dívidas urgentes que não posso quitar, mas o telefone eu pago.**

**Eu: Não deixe a vida girar em torno do telefone, meu velho Broodthaers, lá fora tem um mundo esperando por você... produtos de beleza. Olha, como você mesmo admitiu, você é atraente para homens e mulheres. Você está um pouco sujo e descuidado, mas você faz um tipo, ou seja, você tem estilo e charme, sem dúvida. Ninguém o obriga a fazer o maldito. Acontece que você ainda não aprendeu a se deixar levar pela beleza "concebida como estado de valor". Portanto seja simpático (à sua maneira), e boca fechada. Mas, como todo obcecado pelo tênue fio da comunicação, você se faz de equilibrista de**

**Zaratustra.**

**Ele: Agora eu sei o que é uma cor e o que é um volume, depois de três anos trabalhando nisso. Não acredito mais no clichê da anti-arte.**

**Eu: Ok, Marcel. Você vai poder mostrar isso para seus amigos daqui a alguns dias em Bruxelas, no Palais des Beaux-Arts. Telefona pra contar da atmosfera na abertura: o que A estava vestindo? Em que filme pensou B olhando para o teto com um ar distraído? Afinal, C conseguiu chegar de Luxemburgo? A que horas exatamente chegou a divisão da infantaria em coluna cerrada? Os dois D, o leão velho e o turquinho, o diretorial e sorridente E e depois F o nº1 emoldurado no Quadrum, o casal de museófilos G. H., o outro F benzido e não abençoado, Mestre I sempre vestido de cappuccino, o venerável J delegado a outra cultura, os enviados da embaixada de Ghent e, em seguida, todos os amigos que amam você, que nos querem bem e incluso você, Marcel Broodthaers, e eu, Pierre Restany, que optamos por estes românticos incorrigíveis que somos, levando a nossa existência residual e anacrônica, você como um artista (individual) e eu, como um crítico (de arte). Espero teu telefonema, Marcel!**

**Caro Pierre,**

**A abertura foi um sucesso. A, B, C, D, E, F, G-H, F, I, J, foram conforme você havia imaginado, os outros não vieram. Sem dúvida, houve dificuldade de comunicação. Do meu jeito eu estava bonito e fiquei calado. Não te esqueças, Pierre, agora eu já conheço o mundo do volume.**

Diálogo fictício entre Marcel Broodthaers e Pierre Restany. Primeira publicação em Marcel Brood(h)aers / Court Circuit, Palais de Beaux-Arts, Bruxelas, 1967.

## 1968

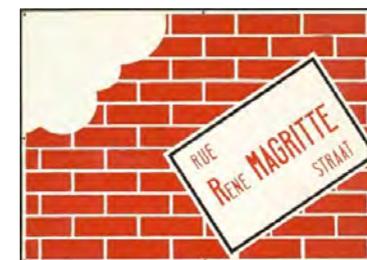
Broodthaers não participa da Documenta IV.



Marcel Broodthaers. *Il n'y a pas de Structures Primaires* [não existem Estruturas Primárias], óleo sobre tela 78 x 115 cm 1968.

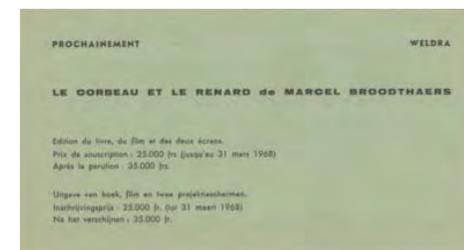
Desenvolve os *Poemas Industriais*: placas de plástico termofundidas, como "gaufres", espécie de "waffles"

belga. Broodthaers decide restringir a edição a apenas sete cópias de cada e praticamente todos são desenvolvidos sobre uma área de 85 x 120 cm com espessura ligeiramente inferior a meio centímetro. Alguns poemas são feitos em duas versões de cores, uma negativa à outra.



Rua René Magritte. Placa de plástico em relevo e pintura (poemas industriais). Edição 7 exemplares. 85 x 120cm. 1968

Exposição *Le Corbeau et le Renard* [O Corvo e a Raposa]. Na galeria Wide White Space de 7 a 24 de março. Para a abertura, Broodthaers convidou André e Yaga Siwy para a execução de um concerto de música de câmara: Vivaldi, concerto para dois violinos; Bach, Adágio da primeira sonata em sol menor para 1 violino. Esta exposição ocorre logo depois de *Eurasienstab*, de Joseph Beuys na mesma galeria.



Anúncio de edição *Le Corbeau et le Renard* [O Corvo e a Raposa] de Marcel Broodthaers, 1968. 11,2 x 21,2 cm





No catálogo Otto Hahn escreve: "Marcel Broadthaers (sic) é o mais Pop dos artistas belgas. Mas ninguém sabe o que é Pop e muito menos Arte."

**Peguei o texto de La Fontaine e o transformei no que eu chamo de escrita pessoal (poesia). Na frente do texto eu coloco objetos do cotidiano (bota, telefone, vidro de leite) cujo objetivo é entrar em uma relação estreita com os caracteres impressos. Esta é uma tentativa de negar, na medida do possível, tanto o sentido da palavra quanto da imagem. MB em entrevista à revista TREPIED, 1968.**



Participa da ocupação do Palais de Beaux Arts de Bruxelas. Maio 1968.



Estudantes da Universidade Livre em Bruxelas. Maio 1968.



Participa pela Wide White Space de Prospect 68, exposição coletiva de galerias e seus artistas, organizada por Konrad Fischer e Hans Strelow no Städtische Kunsthalle de Dusseldorf. Entre 20 e 29 de Setembro.



Marcel Broodthaers. Prospect 68, Dusseldorf. Fotografia Angelika Platen

**Funda o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias com a Seção do Século XIX em sua casa à Rua de La Pépinière em Bruxelas, em 27 de setembro. Neste ano também é fundada a Seção Literária do Museu.**

Catálogo de Le Corbeau et le Renard [O Corvo e a Raposa] de Marcel Broodthaers, na galeria Wide White Space, Antuérpia. 1968 10,6 x 16,4 cm e 17,7 x 24,4 cm. 1968



Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção do Século XIX. 1968

Série de slides Caricatures-Grandville constituída por 100 slides de caricaturas e ilustrações de Grandville, Daumier e outros artistas do século XIX, cenas da revolução francesa e a proclamação da Liberdade e imagens de fotografias de jornais das manifestações de maio e junho de 1968.

Exposição *Multipl(i)é inimitable illimité. Exposition de tirages limités et illimités de poèmes industriels, M.U.S.E.D'.A.R.T. CAB.INE.T D.E.S.E.STA.M.P.E.S. Département des Aigles* na livraria Saint-Germain-des-Près em Paris. De 9 de outubro a 19 de novembro. Na vernissage exhibe o filme *O corvo e a raposa* (1967). Este gabinete de estampas não foi incluída pelo artista em seu Museu.

**ENTREVISTA DE MARCEL BROODTHAERS A REVISTA TRÉPIED, 1968**

**Marcel Broodthaers nasceu em 28 de janeiro de 1924 em Bruxelas, publicou poemas e artigos. Em 1958, realizou La clef de l'horloge [A chave do relógio], filme de 8 minutos e 16 segundos em 16 mm sobre a obra de Kurt Schwitters. A partir de 1964, participa como artista de diversas exposições na Bélgica e no estrangeiro. Realizou em 1967 Le Corbeau et le Renard [O corvo e a raposa], filme de 7 minutos colorido que foi apresentado no Knokke, apesar de recusado pelo júri de seleção.**

**TRÉPIED: Marcel Broodthaers, seu currículo mostra que você não está exclusivamente dedicado ao cinema. Então, o que representa o filme para você?**

**MB: Antes de responder a sua pergunta, gostaria de dizer que eu não sou cineasta. Para mim, o filme é uma extensão da linguagem. Comecei na poesia e depois a plástica e, finalmente, o cinema, que reúne vários elementos da arte. Ou seja, a escrita (poesia), o objeto (plástico) e a imagem (filme). A coisa mais difícil é, obviamente, a harmonia entre todos estes elementos.**

**Como você conseguiu obter harmonia em Le Corbeau et le Renard?**

**Peguei o texto de La Fontaine e transformei no que chamo escrita pessoal (poesia). Contra a tipografia do texto, coloco objetos do cotidiano (botas, telefone, garrafa de leite), cujo destino é o de estabelecer uma relação estreita com os caracteres impressos. É uma tentativa de negar, tanto quanto possível, o significado da palavra e da imagem. No final das filmagens, percebi que a projeção na tela normal, ou seja, o pano branco simples, não reflete exatamente a imagem que desejo compor. O objeto estava muito estranho ao texto. Para integrar o texto e objeto, a tela levaria os mesmos caracteres tipográficos que formam o filme. Meu filme é um rebus que solicita o desejo para ser decifrado. É um exercício de leitura.**

**Portanto, não é um filme clássico ou comercial, mas um breve filme experimental. Poderia ser um anti-filme?**

**Sim e não, porque anti-filme continua a ser um filme, assim como um anti-romance nunca escapa totalmente do formato do livro e da escrita. Mas o meu filme vai além da estrutura de um filme comum. Em princípio, não se destina a cinemas, ou pelo menos não exclusivamente; para ver e compreender todo o trabalho que tentei realizar, além da projeção na tela preparada é necessário que o espectador tenha o texto impresso. Podemos dizer que o filme se aproxima da Pop Art. Para colocá-lo de outra forma, é um desses "múltiplos" de que se fala ultimamente como meio de difusão de arte. É por isso que ele será, em breve, exposto em uma galeria, com tiragem de quarenta cópias, mais as telas e os livros. Então, tudo será explorado como uma obra de arte em que cada cópia vai incluir um filme, duas telas e um livro gigante. É um environnement.**

**Então você não está visando o grande público. Como você concebe o papel do artista?**

**Atualmente, consciente ou inconscientemente, os artistas estão engajados. O problema... está em ser engajado conscientemente... autenticamente... não ser objeto do engajamento dos outros. O engajamento aparente me incomoda, como o de um Godard e outros. Na Europa, o artista não tem uma função definida que possa aceitar ou provocar. Seu sucesso ou fracasso depende do acaso. Ele é excêntrico à sociedade. Isso é particularmente percebido na Bélgica: é como se ela o desprezasse. Em todo caso, ela nunca oferece qualquer ajuda eficaz, ajuda que permitiria desafiar o acaso.**

**Onde você gostaria de viver?**

**Nos Estados Unidos, o país mais industrializado, o país de onde veio, entre outras coisas, o Living Theater, e que, na minha opinião, vai influenciar todas as iniciativas artísticas, ou de qualquer tipo. Mas, claro, trata-se da escolha do artista e não do homem político.**

**Quais são seus projetos futuros?**

**Introduzir mais realidade em meu trabalho e fazer um filme sobre o Vietnã baseado no uso do signe d'écriture. Em Knokke não houve nada nessa linha.**

**Você considera que o filme tem um futuro ainda?**

**Eu não acredito em filmes, não mais do que em qualquer outra arte. Não acredito em artista individual ou em trabalho individual. Eu acredito nos fenômenos e nos homens que reúnem as ideias.**



Exposição Broodthaers na Galeria Gerda Bassange, Berlim. Março – Abril de 1969.

Cartaz da exposição Broodthaers, Berlim, Galeria Gerda Bessenge. 1969. 72 x 52 cm.

Marcel Broodthaers e Benjamin Katz, galeria Gerda Bassenge, Berlim.



Filma *Un Voyage à Waterloo* (Napoléon 1769-1969) [Uma Viagem à Waterloo (Napoleão 1769-1969)].

**“Julho 1969. O Departamento das Águias do Museu de Arte Moderna seguiu o caminho até a cidade de Waterloo por ocasião do 200 aniversário de Napoleão. O resultado é um filme que esperamos exibir futuramente.”.**

Excerto da Carta Aberta a Jacques Charlier.



Broodthaers em cena de *Uma Viagem à Waterloo* (Napoleão 1769-1969). 16 mm p/b. 13 min. 1969.

#### ENTREVISTA COM MARCEL BROODTHAERS POR FREDDY DE VREE (1969)

**FREDDY DE VREE** Marcel você pretende sempre ser ansioso e tenso quando diante de um microfone. Por quê?

**MARCEL BROODTHAERS** - Porque eu sei que o que eu digo será reproduzido e que eu não o poderei esconder... (risos)

**FDV** - Isso tem relação com as rasuras de seus textos e quadros, com as silhuetas e o vazio de seus objetos?

**MB**- Isso deve ser algo de outra ordem. No fim das contas, sim, eu não considero que haja muita diferença entre um microfone, uma folha de papel em branco ou uma superfície que se quer mostrar a alguém.

**FDV** - De onde vem essa hesitação em mostrar aos outros as coisas que você fez?

**MB** - Ela provém provavelmente de uma contradição. Eu creio que tenho uma tendência, seguida a uma consciência política do mundo, a querer dar somente informações objetivas sobre o mundo. De outra parte, tenho uma tendência natural ao narcisismo, à subjetividade, a me exprimir por mim mesmo... e é isso que quero esconder.

**FDV** - Pode indicar como essa dualidade aparece desde o começo em suas obras plásticas?

**MB** - Eu poderia, talvez, esclarecer o que eu acabei de dizer a propósito de minha tendência à objetividade, a partir da escolha desse material, o plástico, um material familiar, que todo mundo conhece, e que permite compreender que se trata de uma mensagem sobre o mundo material de hoje em dia. Essa mensagem, essa imagem, esse texto, é subjetivo – pelo menos uma a cada duas vezes. Essa imagem pode ser a representação de um poema, uma alusão à história da arte, tanto o passado, quanto algo que me tocou – Magritte, por exemplo.

**FDV** - As placas de plástico com um pedaço de céu, uma parte de um muro com a inscrição “Rue Magritte”... placas com um cachimbo de onde sobe a fumaça, ou um equivalente tipográfico, uma vírgula... em que consiste essa ligação com Magritte?

**MB** - Refleti muito sobre a arte atual e descobri que a obra de Magritte é uma das fontes principais da arte plástica contemporânea. Em Magritte pode-se encontrar a mensagem de Mallarmé... isso até onde se pode falar de mensagem. O que eu igualmente notei é que Magritte começa agora a gozar de uma celebridade póstuma imensa. Essa celebridade é particularmente suspeita, pois é essencialmente ligada à alta dos preços das suas pinturas, de tal modo que sua arte é, de fato, obscurecida por essa glória. De saída, sua arte foi obscurecida pela ignorância, o desprezo, o desconhecimento. Hoje se pode falar do contrário absoluto: ele é tão extraordinariamente célebre que poucas pessoas tiveram a oportunidade de ver realmente um Magritte. Não creio que eu tenha me servido de sua linguagem. Pelo contrário, em suas placas de plástico com os cachimbos e a inscrição de seu nome, eu tentei desenvolver sua linguagem. Utilizo, se quisermos, os mesmos elementos, mas eu lhes dou uma outra orientação, uma orientação realista. Eu não estou ligado a ideias de poesia e Mistério, me servi, antes, dessa distorção do grande e do pequeno, do objeto e de sua representação, para fazer aparecer a realidade sociológica.

**FDV** - Como você vê atualmente, a partir desse ponto de vista, suas primeiras exposições, essas acumulações de conchas de mexilhão, de ovos, de olhos?

**MB** - Sim, era um início. Não renego nada. Já à época, tentei, pelo viés de objetos banais, cotidianos, constituir

uma ligação entre o objeto e a imagem desse objeto... e inserir essa dupla idéia, espaço plano e volume, em uma mesma entidade.

**FDV** - Eu não sei se posso falar de acumulações na obra de Arman, mas é uma imagem que me vem à mente quando falo dessas conchas de mexilhão e desses olhos... mas Arman, me parece, usa qualquer objeto. Você usa sempre objetos que, em um sentido psiquiátrico, têm certas ressonâncias mais subjetivas. Nas suas placas de plástico, você faz referência à dualidade do sonho (Magritte) e do real. Quando você retranscreve tudo isso em uma só fórmula, subsiste sempre, apesar de toda essa ferida, a ruptura entre o objeto banal e a significação profunda?

**MB** - Sim. Mas eu não fiz isso de maneira consciente. Trabalhando com esses conceitos, me dei conta de que minha produção se encaixaria bem em uma perspectiva clínica, digamos. No início eu estava muito descontente com isso, estava realmente irritado, até o momento em que comecei a sentir o contrário. Cheguei à conclusão de que era importante para o artista, na verdade para a arte em geral, que este aspecto clínico – que constitui talvez o verdadeiro assunto da arte – não estivesse escondido. Como pessoa tem-se naturalmente sempre a tendência de ocultá-lo, no fim das contas não se deseja ser visto como um doente mental... e entretanto... essa análise da arte de um ponto de vista clínico é necessária. Ela conduziria a outra forma de desmistificação, mas isso permanece uma questão muito delicada. Não se trata, com efeito, de fazer declarações do gênero “é a consequência de um problema mental”, “é uma demência”, “a sociedade não tem nada a ver com isso”, mas isso nos permitiria talvez, pelo contrário, restabelecer o equilíbrio rompido que existiu entre a sociedade e o louco. Entendendo que considero este último como um elemento positivo da sociedade.

**FDV** - Você fala de desmistificação e é precisamente o que você quer atingir com o Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias. Você instalou esse museu durante um ano em sua casa. Hoje ele desapareceu. Qual era de fato o fim dessa iniciativa? Trata-se de um empreendimento ou é antes um simples...

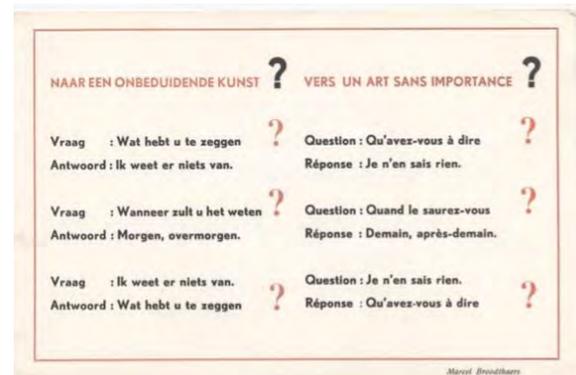
**MB** - O mais simples seria, talvez, voltar ao início. Em 1968, depois da onda de contestação por que passamos, alguns amigos – artistas, colecionadores, gente de galeria – e eu nos reunimos para tentar analisar o que não funcionava no mundo artístico belga, para analisar as relações Arte-Sociedade. Conversamos e depois decidimos por uma reunião em meu ateliê. Falamos com as pessoas à nossa volta e esperávamos pelo menos sessenta a setenta pessoas. Ora, meu ateliê é bem vazio, tem apenas duas ou três cadeiras... onde essas pessoas deveriam se sentar? Ocorreu-me então a idéia de telefonar a uma empresa de transporte, Menkès – muito conhecida em Bruxelas – e alugar algumas caixas para que os visitantes pudessem se sentar. Parecia-me completamente lógico fazê-los ocupar o lugar sobre esses “signos” que fazem

referência ao fato de servirem para embalar arte, caixas nas quais se transporta pinturas e esculturas. Eu recebi essas caixas e as instalei aqui de uma maneira finalmente muito particular, de fato como se elas fossem obras de arte. Então eu me disse: mas no fundo é isso, o museu é isso. Aqui está a noção de museu. Reuni cartões postais e criei esse décor de obras do século XIX. O fiz, em parte, como provocação, e em parte para criar um contraste com as placas de plástico que fiz a partir desse momento, e, logo, para indicar uma distância. Em seguida, escrevi a palavra "Museu" sobre as janelas, "Seção Século XIX" sobre a porta que dá para o jardim e "Departamento das Águias" sobre o muro no fundo do jardim. Foi assim o nascimento desse Museu... não de um conceito, mas de uma circunstância; o conceito veio depois. Como Marcel Duchamp dizia: "Isto é um objeto de arte", basicamente, eu disse: "Isso é um Museu". Há uma diferença: depois de um ano eu acondicionei todo esse material e o Museu se desenvolveu. De fato, estabeleci uma relação entre o vazio – que não emprego como conceito pejorativo – da pintura, entre a ausência de uma significação e o vazio das caixas, o vazio das reproduções. O Museu comportava, evidentemente, também uma crítica ao Estado Belga e à sua política de museus, às suas instâncias culturais. Mas o essencial – em nosso país, antes de qualquer coisa – é o problema da linguagem dessa crítica, da formulação, da exposição dos diversos problemas e conceitos – a noção de pintura, a noção histórica de museu.

Tradução Walter Menon

Exposição Marcel Broodthaers na Galeria Richard Foncke, Gand. Agosto a setembro, 1969.

Convite da exposição Marcel Broodthaers, na galeria Richard Foncke, Gand. 1969. 16,8 x 26 cm. 1969



Em agosto realiza a Seção Documentos do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias na praia de Le Coq em Ostende. Em setembro o Museu é transferido para a Antuérpia com a inauguração da Seção Século XVII no espaço A379089 entre 27 de setembro e 4 de outubro.



Seção Documental do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. 1969

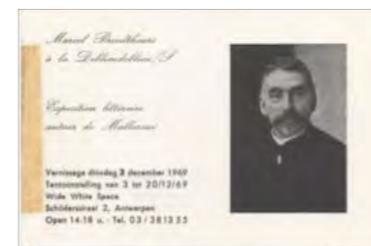
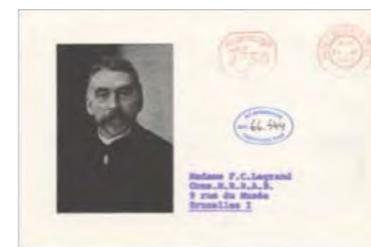


Seção Século XVII Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. Antuérpia. 1969

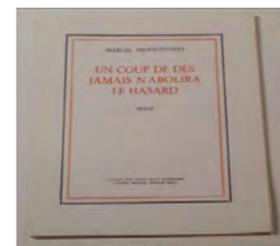
Afilia-se ao círculo em torno Lucien Goldmann, discípulo de Georg Lukács, referindo-se a um de seus livros

como resultante de sua participação no seminário de Goldmann: Charles Baudelaire: Je hais le mouvement qui de'place les lignes, 1973. "Este livro tem sua origem em um seminário de Lucien Goldmann sobre Baudelaire, que teve lugar em Bruxelas, durante o inverno de 1969-1970 e para a qual fui convidado a participar como artista."

Exposição Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S. Exhibition littéraire autour de Mallarmé [Marcel Broodthaers na Duplovêduplovê/S. Exposição literária sobre Mallarmé] na galeria Wide White Space, Antuérpia, de 2 a 20 de dezembro. Na ocasião expõe seu *Un coup de des jamais n'abolira le hasard*. Image [Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Imagem], livro de artista baseado em *Un coup de des jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. A primeira edição consistiu em dez cópias impressas em alumínio anodizado, 300 cópias em papel branco e 90 em papel transparente. Na mesma noite, imediatamente após a vernissage, ocorre na A379089 uma leitura e debate com Pierre Verstraeten sobre "L'analyse du rapport entre lês plaques Mallarméennes de Broodthaers et Le Coup de dês Mallarméen" junto à distribuição da Carta Aberta de 2 de dezembro de 1969, de Antuérpia endereçada a "Chers amis".



Convite para a Marcel Broodthaers na Duplovêduplovê/S. Exposição literária sobre Mallarmé, galeria Wide White Space, Antuérpia, 1969. 11,7 x 16,1 cm. 1969



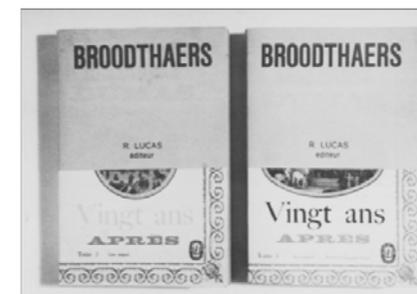
Marcel Broodthaers. *Un coup de des jamais n'abolira le hasard*. Image. 32.4 x 25 cm. 1969



Marcel Broodthaers. *Un coup de des jamais n'abolira le hasard*. Image. (1/12). Alumínio anodizado. 32.4 x 49.7 x 0,3 cm. 1969

Realiza os filmes: *La Pluie* (Projet pour um texte); *Ceci ne serait pas une pipe* (Um Film de Musée d'Art Moderne); *Défense de Fumer* e *Un Voyage à Waterloo* (Napoléon 1769-1969).

Exposição coletiva *An 12 ou Vingt Ans Après* na galeria New Smith, Bruxelas. 8 a 26 de outubro. Broodthaers republica os dois volumes de *Vingt Ans Après* [Vinte anos depois], sequência que Alexandre Dumas dá, a partir de 1845, ao romance histórico *Os Três Mosqueteiros*. Edição de bolso, as únicas alterações nos dois volumes originais são a adição de uma capa protetora impresso seu nome (Broodthaers) e o nome do editor (R. Lucas) e uma folha ao final dos livros com um diálogo entre Broodthaers e seu editor, Richard Lucas. Na exposição participação de Arman, Alechinsky, Broodthaers, DuVillier, Messagier, Mathieu, entre outros.



Segundo Cristina Freire, Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, visita o Museu de Broodthaers neste ano, o que vai influenciá-lo quanto ao uso do espaço museológico como espaço de criação.

## 1970

Exposição 1. *Exposition littéraire et musicale autour de Mallarmé*. 2. *Carte poétique du Monde*. Galeria Michael Werner em Colônia entre 22 de janeiro e 20 de fevereiro.

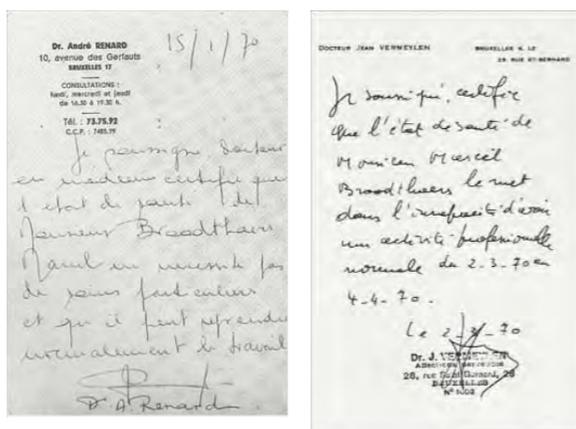
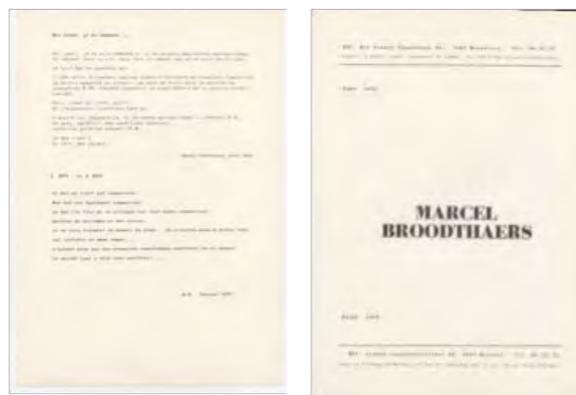
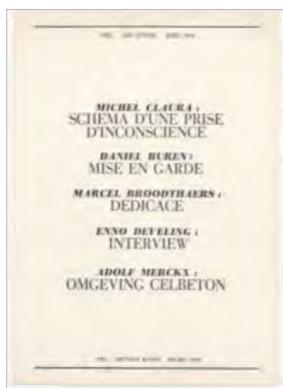
**Inauguração do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Século XIX (bis). Between 4. Exposição coletiva no Stadische Kunsthalle de Dusseldorf entre os dias 14 e 15 de fevereiro.**



Cartaz da Seção Século XIX (bis) do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. 1970. 59,3 x 41,5 cm

Exposição coletiva Art Actuel na galeria MTL em Bruxelas. Broodthaers participa com *Dedicace: A MTL ou à BCD*. Galeria MTL em Bruxelas de 13 de março a 10 de abril. Curadoria de Fernand Spillemaeckers. Uma exposição de manuscritos e textos alterados, sobre o processo de trabalho, seus estágios de desenvolvimento e acumulação de idéias. De um dos textos expostos: ***Mallarmé é a fonte da arte contemporânea... inconscientemente ele inventou o espaço moderno (...). Um lance de dados. Um tratado em arte. O mais recente, o de Leonardo da Vinci, perdeu sua consequência pois deu muita importância às Artes Visuais e, percebe-se hoje, a seus mestres (os Médici?)***.

Folheto sobre a exposição coletiva Art Actuel na galeria MTL em Bruxelas. 1970. 29,5 x 21 cm



*Eu, abaixo assinado, doutor de medicina, certifico que o atual estado de saúde do Sr. Marcel Broodthaers não exige nenhuma atenção médica especial e que ele pode começar um trabalho normal novamente. Bruxelas, 15-1-70. Dr. A. Renard*

*Eu, abaixo assinado, declaro que devido às suas condições de saúde Marcel Broodthaers está impossibilitado de exercer qualquer atividade profissional normal entre os dias 2-4-70 e 4-4-70. Bruxelas, 2 de março de 1970.*

Exposição 18 Paris IV.70, curadoria de Michel Claura e Seth Siegelaub. Em abril. Artistas participantes: Michel Claura, Robert Barry, Marcel Broodthaers, Stanley Broun, Daniel Buren, Jan Dibbets, Jean-Pierre Djian, Gilbert & George, François Guinochet, Douglas Huebler, On Kawara, David Lamelas, Sol LeWitt, Richard Long, Edward Ruscha, Robert Ryman, Seth Siegelaub, Niele Toroni, Lawrence Weiner, Ian Wilson.

**Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Folclórica / Gabinete de Curiosidades. Zeeuws Museum, Dusseldorf.**

Exposição *Modèle / M. Broodthaers*. 4 a 5 de setembro. Galeria Michael Werner, Colônia.

Filma *Seconde d'Eternité de Marcel Broodthaers d'après une idée de Charles Baudelaire* [Segundo de eternidade de Marcel Broodthaers de uma idéia de Charles Baudelaire] "o filme mais curto do mundo". O filme participa de uma mostra na galeria Folker Skulima de Berlin entre 28 de setembro e 7 de novembro. O filme mostra num

segundo a realização da assinatura de Broodthaers e a exposição trata do confronto entre imagem estática e imagem em movimento. Broodthaers exibe o filme projetado em looping à velocidade de 24 imagens por segundo e uma reprodução em placa plástica da 24ª imagem.

Muda-se com a esposa Maria e a filha Marie-Puck para Dusseldorf onde aluga um porão no centro histórico da cidade. Burgplatz 12. Lá o Cinema Modele é inaugurado dia 15 de novembro.

## 1971

Cinema Modèle na rua Burgplatz, 12 em Dusseldorf.

**Inauguração do Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Cinema. No porão de sua casa à Burgplatz 12 em Dusseldorf.**

Exposição *Fig.1. Projection d'un film du Musée d'Art Moderne et exposition de 40 dessins* na Galeria Michael Werner em Colônia entre 16 de janeiro e 15 de fevereiro.

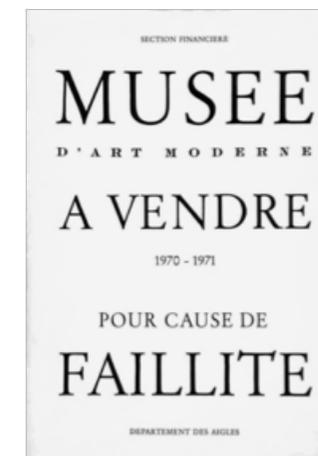


Broodthaers é modelo para a campanha publicitária das camisas "van Laack", para a revista Der Spiegel de Hamburgo. Sobre a imagem Broodthaers irá escrever: **"O que devemos pensar sobre as relações que ligam arte, publicidade e comércio? M.B. (o diretor).**



Marcel Broodthaers. Publicidade das camisas "van Laack" na revista Der Spiegel, Vol 25, nº13, pg.166. 22 de março de 1971. 28 x 21 cm

**Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção Financeira. Galeria Michel Werner, Feira de Arte de Colônia entre 5 a 10 de outubro 1971. A Vendre pour Cause de Faillite [À Venda por Conta de Falência].** Outra obra, Ma Collection [Minha Coleção] também participa da feira, pela galeria Wide White Space.



Exposição *Figures anciennes et modernes* [Figuras antigas e modernas]. Galeria Wide White Space na Antuérpia entre 27 de setembro e 27 de outubro.



Exposição *Film als Objekt. Objekt als Film* [Filme como Objeto. Objeto como Filme]. Städtisches Museum de Mönchengladbach entre 22 de outubro e 7 de novembro.

Exposição *Section Financière. Musée d'Art Moderne. Département des Aigles*. 1970 - 1971. *A Vendre pour Cause de Faillite* na galeria Michael Werner em Colonia entre 8 e 13 de novembro.

Exposição *Au delà de cette limite vos billets ne sont plus valables*. Na galeria Yvon Lambert em Paris. A partir de 15 de dezembro. No convite: **"No limite ... O self ... O sujeito. No limite de uma teoria de pássaros, de couves, de estacas. No limite da paixão, da loucura, do internamento. O velho? O novo? No limite de objetos idênticos. Deste lado. Adiante"**.

Exposição *Five Belgian Artists: Beekman, Broodthaers, Landuyt, Roquet, Van Hecke*. Galeria Gardner Centre em Brighton.

## DEPARTAMENTO DAS ÁGUIAS. TEORIA .... (1971)

### Departamento das Águias

#### TEORIA

##### Museu no tempo presente

*Eu sou a Águia  
Tu és a Águia  
Ele é a Águia  
Nós somos a Águia  
Vós sois a Águia*

*Elas são cruéis e covardes,  
Inteligentes e impulsivas como  
Leões, como raposas, como  
Ratos...*

#### M.B.

Marcel Broodthaers. De um rascunho aparentemente endereçado a Jurgen Harten. Publicado originalmente em Gloria Moure (ed.), Marcel Broodthaers: collected Writings, Barcelona: Polígrafa, 2012. p.331.

## ENTREVISTA COM FREDDY DE VREE II (1971)

**FDV:** Marcel Broodthaers, você pode nos descrever o Museu que você tem aqui em Düsseldorf, e explicar algumas coisas sobre a sua função?

**MB:** Neste momento, o Museu está diante de seus olhos e preferia que começássemos pela sua impressão, já que é uma estrutura de ficção e não tenho idéia de como ele funciona para os outros. Eu vivo a aventura do museu, essa ficção, à minha própria maneira, subjetivamente. Isso começou há três, quatro anos no meu estúdio em Bruxelas. Eu criei um museu fictício com caixas de transporte vazias, reproduções de obras de arte em cartões postais e inscrições indicando que se estava em um museu. Aqui eu posso rever esta situação, mas com outros elementos, outras formas e outras idéias. Enfim, eu não estou totalmente certo, porém, se o visitante vai experimentar a sensação de estar em um museu, ou seja, em um lugar como um hospital, uma prisão e, ao mesmo tempo, numa ficção...

**FDV:** Mas como você interpreta essa obsessão com o Museu? É a obsessão de uma fuga de um passado romântico sem abandonar a idéia de que a arte está sempre ligada à própria vida?

**MB:** Posso responder por mim, pessoalmente: para mim o Museu sempre foi um lugar onde eu gostava de ir na minha juventude porque nunca tinha uma alma viva.

**FDV:** Você quer reconstruir esta solidão ou transmiti-la para o visitante?

**MB:** Mais que tudo romper essa solidão, mas isso não

*funciona, pois não há exatamente uma multidão aqui. Então, de repente, acho que é difícil dar uma resposta teórica à sua pergunta sobre o visitante. Digamos assim: eu vou sempre estar feliz em ver os amigos e receber os visitantes que eu conheço porque o contato direto pode ser aviado. Mas eu também gosto dos visitantes ocasionais, mas estes é provável que venham a conselho de um amigo ou de um conhecido. Minha relação com o visitante é uma relação pessoal, mas eu me pergunto se é devido a contatos pessoais que o Museu pode continuar a existir. Se graças à boa vontade dos visitantes que simplesmente aceitam a minha ficção. E o que me inquieta é a possível reação de alguém que se encontre inteiramente além desta rede pessoal. Agora, será que você consegue abstrair a nossa comunicação verbal e começar a olhar? Então lhe pergunto: o que você está vendo? Um Museu ou uma ficção? Algum objetivo foi alcançado?*

**FDV:** É difícil! Eu vejo um museu dedicado ao tema "cinema". Há a ausência de algumas figuras marcadas e uma redução de figuras a símbolos. Este simbolismo vago está distribuído por todo o espaço e evoca uma classificação própria de um museu. O porão tem alguma coisa de angustiante para mim, pois sou compelido - ao encontrar-me mais ou menos confortável, no sentido psicológico - a usar a minha imaginação e pensar em outra coisa além dos pequenos elementos que estão presentes neste museu.

**MB:** Sim, mas isto é definitivamente determinado por nosso relacionamento pessoal. Eu acho que eu posso terminar esta aventura objetivando a ficção, e foi por este aspecto que aceitei expor meu Museu de ficção dentro de um Museu de verdade, aqui no Kunsthalle Düsseldorf. Eu acho que isso vai acabar com a interferência de contatos pessoais e impressões subjetivas e que isso desaparecerá, assim como a minha e a tua impressão, e acho que poderia ser interessante se essa aventura romântica terminasse em um fracasso romântico...

**FDV:** Marcel Broodthaers, uma questão totalmente diferente: Você está expondo em uma individual na galeria Wide White Space na Antuérpia e em outras duas galerias em Colônia. Qual é a sua atitude para uma feira onde se vende arte?

**MB:** Ah, eu me sinto muito mais confortável na feira em Colônia do que no meu próprio Museu, porque na feira de arte estamos completamente imersos na realidade da sociedade contemporânea, no coração do sistema, que se revela basicamente comercial.

**FDV:** E por que é mais confortável?

**MB:** Porque é a vida que levamos, a existência de praticamente todos os artistas, diretores de museu e galeristas. De base comercial - eu não quero com isso dizer que todas essas pessoas são odiosas ou vis, mas que a arte lá é vendida como em qualquer reles mercado.

**FDV:** Você se sente como mercadoria nesta tipo de feira artística ou você é da opinião que, pela sua natureza, seu trabalho escapa a esta espécie de comércio?

**MB:** Eu tentei, particularmente nas obras expostas aqui e na feira em Colônia, apresentar alguns aspectos que incluem a negação dessa situação, uma situação que eu esperava. Há dois ou três objetos que poderiam acontecer como uma simples mercadoria, mas espero que, pela sua estrutura ou através de palavras que os cercam, avisando: "Eu estou aqui, não é minha culpa...", espero que não seja eu a dizer isso, mas que isso seja indicado pelo próprio objeto.

**FDV:** Você está presente no Prospekt, na seção cinematográfica da feira, com um filme - a projeção de um ciclo em que se inscrevem as suas iniciais.

**MB:** É um filme bem curto, de um segundo, cujo título é *Une seconde d'éternité [Um segundo de eternidade]*. Eu quero capturar uma certa realidade artística de uma forma artística. O importante não é que seja a minha assinatura ou de outra pessoa: o fato mais importante é a assinatura. Acredito que a criação artística baseia-se num impulso narcisista. *Une seconde d'éternité* é mais ou menos baseado em Charles Baudelaire. Foi um grande prazer fazer esse filme: os gráficos que não duram mais do que um segundo constituem eles mesmo uma ficção. A assinatura do autor - pintor, poeta, cineasta... - me parece ser o princípio de um sistema de mentiras, o sistema de que qualquer poeta, todo artista tenta se defender... contra o que exatamente, eu ignoro.

## NO QUE ME DIZ RESPEITO... (1971)

*(...) No que me diz respeito, isso é uma questão, em poucas palavras, de esvaziar a noção de museu e... de símbolo (como a águia) que tanto serviu para estabelecê-lo. De maneira geral, eu rejeito o valor artístico como um valor exaustivamente baseado numa linguagem "diferente", quando, de fato, a definição de atividade artística ocorre, antes de tudo, no campo de distribuição...*

fragmento de uma carta para Herbert Distel. Excerto publicado pela primeira vez em October, p. 168.

## SOAR O APITO SOBRE TODA IDEOLOGIA... 1971

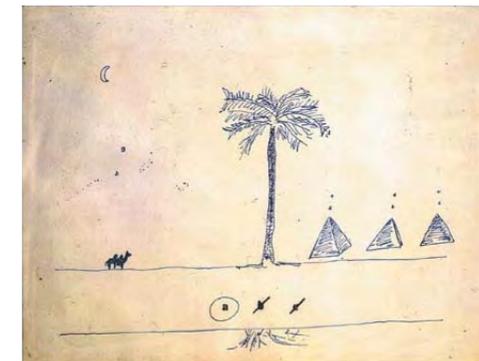
**1-Soar o apito sobre toda ideologia que pode se desenvolver em torno a um símbolo (é falso)**

**2-Estudar estes símbolos (águias), objetiva e particularmente sua aplicação na representação artística (águias são úteis).**

**3-Usar as descobertas da arte conceitual para trazer à luz objetos e pinturas antigas.**  
**Conclusão: A águia é um pássaro.**

**Museu de Arte Moderna  
Departamento das Águias  
Curador: Marcel Broodthaers**

Marcel Broodthaers, texto não publicado. Em: Gloria Moure (ed.), Marcel Broodthaers: Collected Writings, Barcelona: Polígrafa, 2012. p.330.



Marcel Broodthaers, sem título, 1971

## 1972

Exposição Marcel Broodthaers. Programme de Films

Fig. 1 Fig. 2 Fig 0 Fig 12. Modern Art Agency em

Napoles a partir de 18 de março.

Exposição "Marcel Broodthaers." "Au delà de cette limite..." "film de 16 mm." na galeria Française

Lambert em Milão. 19 de abril.

Exposição Marcel Broodthaers. Zeichnungen, Dias,

Filme. Galeria Heiner Friedrich em Munique. 6 a 25 de maio. Lista de filmes apresentados: *Histoires d'Amour* - 1970; *Chère Petite Soeur* - 1972; *Tour Eiffel*- 1971; *MTL* 1970; *Um Filme De Charles Baudelaire*- 1970; *La Pipe*; *Le Poisson* - 1971; *La Pluie*- 1970; *Le Corbeau et le Renard*- 1967.

**Exposição Musée d'Art Modern Département des Aigles, Section des Figures (der Adler vom Oligizän bis heute)[Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Seção das Figuras(A Águia, do Oligoceno até nossos dias)]no Städtischen Kunsthalle de Dusseldorf com estreita cooperação de Jurgen Harten que afirmou: "um título tolo, mas com uma ressonância acadêmica que nos divertiu". Entre 16 de maio e 9 de julho.**

FRAGMENTO DE ENTREVISTA DE JÜRGEN HARTEN E KATARINA SCHMIDT COM MARCEL BROODTHAERS (1972)

**JH:** ...viver com o acaso, apesar de tudo?

**MB:** Sim, ir ao seu encontro... porque ele pode escapar num instante! Mas não se deve limitar-se a ele, nunca. O acaso é, no final, a única coisa, o único brilho de esperança que existe em uma aventura como esta, que tem um efeito libertador e permite que você se libere simultaneamente e se torne consciente de quem assumiu do que assumiu uma forma muito particular...

**JH:** E como é que você vê a relação entre o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias fundado em 1968 e um museu tradicional?

**MB:** Vou vê-la melhor depois que ela chegar a um termo, no momento a coisa toda ainda está muito viva. No entanto, tenho as minhas ideias sobre o assunto, mas não são totalmente claras, porque a experiência ainda não terminou. Ainda assim, não haveria nenhum problema em entender esta relação. Em primeiro lugar, é uma relação estreita, uma vez que o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias foi, no começo, um simples arrangement [doravante instalação] composto por caixas, cartões postais e inscrições. Esta invenção - uma mistura de nada - estava, por sua natureza, ligada aos eventos de 1968, àqueles acontecimentos políticos que ocorreram em todos os países.

**JH:** E a implicação disso?

**MB:** Pode ser percebida como uma grande mudança na consciência, especialmente dos jovens, que, inevitavelmente, teve um impacto sobre o campo da arte. Esta mudança deu origem à pergunta: o que é arte e qual o papel do artista na sociedade? Eu trouxe um pouco de reflexão aumentando ainda mais a questão: qual é, em geral, o papel daquilo que representa a vida artística em uma sociedade - ou seja, um museu? Importava, no início, fazer um balanço da situação. Então havia essa instalação de que falei como um lugar para a discussão, troca de ideias, mas, em seguida, a coisa evoluiu rapidamente e se desatou deste contexto imediato (não é a definição mais apropriada), sociológico (é melhor), para viver de uma forma autônoma. Abreviando, este é um fenômeno típico em arte. Você inventa alguma coisa, algo que acredita que está intimamente ligado a um evento específico ocorrido na sociedade para, em seguida, as coisas começam a levar uma vida de uma forma cada vez mais independente, começando a desenvolver e produzir suas próprias células. Depois disso, desencadeia-se na arte uma espécie de biologia que o artista só controla com grande dificuldade. Em minha opinião, este processo é controlado, mas durante um curto espaço de tempo e em termos muito gerais, depois a coisa escapa. Ideias começam a se desenvolver como células vivas.

O aspecto "ficção", o ficcional, tomou uma forma muito particular com aquilo que começou se chamando Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. O lado irreal, aquela instalação, que inicialmente era apenas um simples décor, foi sendo gradualmente institucionalizada para mim e para as pessoas próximas a mim. Este museu se tornou uma realidade em meu círculo de relacionamentos em Bruxelas - amigos, pessoas envolvidas em arte e pessoas próximas que vinham do exterior, que tinham ouvido falar e queriam visitá-lo. Sobre o novo Museu de Arte Moderna Departamento das Águias começou a brotar todo um novo sistema de relações, apesar de sua natureza efêmera. A instalação perdeu seu significado decorativo, ela se tornou o símbolo de um museu fictício, ou seja: os cartões postais, pelo próprio fato de sua relação com esta situação especial, adquiriram um valor simbólico. Surge a pergunta sobre o que nos diz respeito, as águias, existe um tipo de acaso intervindo! Eu estava até agora falando de uma ficção baseada no simbolismo das caixas e do ponto de vista da representação através de cartões postais. Agora, eu falo de ficção em relação às águias que se apresentam sob a mesma bandeira, Museu de Arte Moderna Departamento das Águias. O que acontece? Bem, a própria águia é, desde o início, uma ficção... uma ficção cujos conteúdos políticos e sociológicos são cada vez mais difíceis de entender à medida que voltamos na história. Como explicar totalmente o nascimento do símbolo e do mito da águia sem todo o conhecimento arqueológico que temos a respeito? Eu acho que a exposição traz à evidência o fato de que a águia e sua representação é uma ficção em si. Duas ficções vão ficar opostas aqui, isto deve ter algum efeito provocador. É essencial para esta exposição que a gente consiga - graças ao encontro dessas duas ficções - chegar a uma consciência mais vigorosa da realidade, da realidade de uma ideia, claro.

**JH:** É, em última análise, a relação entre uma consciência transformada e os objetos que existem realmente. Se considerarmos os objetos com uma consciência transformada, estes parecem mudar de natureza, mas como objetos continuam a ter uma existência independente. Por exemplo, os objetos sumérios ou medievais foram coletados como parte de um museu. No entanto, este quadro mudou seu significado sociológico e eu acho graças a um método - e agora começamos a tomar consciência deste processo.

**MB:** Você fala de método. Eu prefiro me basear na situação que eu criei. A dinâmica de mudança, o que talvez se realize nesta exposição, é possível mais por uma situação ficcional do que pela determinação de um método.

**JH:** Falando claramente, você ainda está esperando para ver como vai se desenvolver a exposição.

**MB:** Obviamente. Eu não tenho certeza do que vai começar aqui. No entanto, afirmo que uma ficção encontra outra. Para começar, é apenas uma ideia.

**KS:** Mas, em todo caso, você considera esta exposição como um lugar de debate, como quando fundou o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias?

**MB:** Sim, mas um debate totalmente diferente. No sentido de que a discussão, no momento, não pode acontecer tão livremente. O visitante é interpelado, mas ele não tem mais participação direta na discussão. Isso não se encaixa na ideia de um debate, não é? Todos participam em um debate, envolvem-se, fazendo avançar os argumentos. Para ser mais preciso, a exposição tornou-se a proposição de uma discussão. E agora me incomoda a ideia de que meu convite possa ser interpretado como uma tomada de posições.

Publicado originalmente como parte do dossier distribuído à imprensa durante a exposição Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute), Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972. Em: Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers par lui-même. Gent: Ludion-Flammarion, 1998. p.80-83.

**Participação na Documenta 5: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, Seção Publicidade. Neue Galerie em Kassel de 16 de maio a 8 de outubro. Exposta no contexto "Museus de Artistas".**



Marcel Broodthaers e Marie-Puck em Kassel. 1972. Fotografia: Benjamin Katz.

Exposição *Tractatus Logico Catalogus (ou l'art de vendre)*. Galeria MTL, Bruxelas. De 18 de maio a 17 de junho

Exposição *Chère petite soeur*. 27.08.1901, M.B. M.B. M.B... Galeria Michael Werner em Colonia. De 15 de junho a 4 de julho. "Dear little sister this, to give you an idea of the sea, during the storm, which we had yesterday. Will give details about this. Happy new year, see you soon, Marcel."

**Participação na Documenta 5: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, Seção de Arte Moderna Neue Galerie em Kassel de 30 de junho a 15 de agosto. Fazia parte da seção Mitologias Individuais.**

Exposição *Le Corbeau et le Renard (1967 - 1972)* Wide White Space Gallery, Antuérpia entre 17 e 30 de junho.

**Museu de Arte Antiga Departamento das Águias, Galeria do Seculo XX Neue Galerie em Kassel de 15 de agosto a 8 de outubro. Substituiu a Sessão de Arte Moderna.**

*Marcel Broodthaers zeigt Filme*. Palestra na Academia Estadual de Belas Artes de Karlsruhe. 19 de outubro.

Exposição *Marcel Broodthaers. La signature de l'artiste*. Galeria Grafikmeyer, Karlsruhe. 20 de outubro a 15 de novembro.

Exposição *Marcel Broodthaers*. Jack Wendler Gallery em Londres. De 1 a 22 de dezembro.



*A Railway Robbery*. 84 x 55 cm - 1972



Marcel Broodthaers: *Films*. No Palais des Beaux-Arts em Bruxelas. 7 de dezembro. **Os termos "complemento essencial ao seu trabalho visual" ou "filmes experimentais" tem aparecido nas notícias desta sessão. Para mim tais termos não parecem apropriados para qualificar os filmes que desejo mostrar... Isto não é arte cinematográfica, isto é... Nada mais que um objeto e um objeto de discussão, tanto quanto uma pintura de Meissonier ou de Mondrian, são filmes... Marcel Broodthaers.**

## 1973

Muda-se com família para Londres.

MEU CARO HERBIG (1973)

**Londres, 20 de maio de 1973**

**Meu caro Herbig,**

**Tenho me preparado durante os longos dias (Inglês) para lhe escrever uma longa carta. Ah, recebi os 20 catálogos de sua coleção após enérgicas exigências.**

**As coisas por aqui são feitas muito lentamente. A primeira aula que dei em Slade, consistindo na projeção de filmes, foi celebrada. Um modo de eu mesmo ser memorável. O diretor de Slade estava presente, mal recuperado de uma gripe. Fiquei muito comovido pelo esforço que ele fez. Mas ele caiu no sono. Os trinta ou quarenta estudantes quase não reagiram. Eles pareciam tolos, ou ao menos estranhos. Acho que perdi meu emprego. Mas talvez eu faça um filme neste famoso edifício. Um dos fundadores desta instituição, Sir ... ?\* morreu em 1832. Ele legou seu esqueleto à escola. O esqueleto serviu como a ossatura (Ha! Ha!), para construir uma figura de cera representando esta personalidade eminente, em tamanho natural. Vestindo os trajes cotidianos do falecido, com um chapéu de palha imitando uma cartola, a figura está sentada em uma cadeira em um armário iluminado, e observa com seus olhos azuis as inocentes idas e vindas da nova geração. De fato, aqui está um bom tema científico para um filme universitário.**

**Para ser breve, farei um filme se conseguir acordar... Recebi uma carta de Berlim, convidando-me a residir por algum tempo naquela cidade. As condições mudaram. Os organizadores gostariam de instalar os artistas estrangeiros e os berlinenses em um centro. E a meta seria, se entendi corretamente, a animação de um distrito ordinário. E isto sob a direção de um animador de que posso adivinhar a identidade, Michael Herter (não confundir com Werner), a quem sou muito afeiçoado mas cujos pontos de vista compartilho muito pouco. Respondi a Ruhrberg, implorando-lhe que me encontre um local solitário, distante do feroz (e talvez sangrento)**

**combate que os artistas travarão entre si pela edificação das pessoas que, suponho, habitam aquele distrito ordinário. Sugeri fazer um filme sobre os porões dos museus de Dahlem, os jardins de Charlottenburg e a Ilha dos Pavões. Uma espécie de filme oficial que seria um excesso de zelo.**

**Desde que Picasso morreu, tenho telefonado a H. Bastians para cancelar minha participação. Basicamente, isso é senso de negócios. Estou convencido de que só poderia estar feliz de que Picasso morreu a tempo, antes da publicação. O que mais gera lucro em arte, descobri, é moralidade. Telefonarei para você em meados de junho.**

**Amor para todos vocês,**

**M. Broodthaers**

Exposição *Fig. 1. Programme*. Galeria Wide White Space Gallery na Antuérpia de 13 a 28 de janeiro.

Exposição *Fumer - Boire - Copier - Parler - Ecrire - Peindre - Filmer*. Galeria Françoise Lambert em Milão a partir de 16 de janeiro.

Exposição *Marcel Broodthaers*. Galeria Art & Project em Amsterdam entre 17 de março e 14 de abril.

Exposição *Petrus Paulus Rubens*. Galeria MTL em Bruxelas a partir de 20 de março.

Exposição *Marcel Broodthaers*. Galeria Seriaal em Amsterdam entre 22 de março e 14 de abril.

Exposição coletiva *Bilde - Objekte - Filme - Konzepte*. Galeria Städtische im Lenbachhaus em Munique entre 3 de abril e 13 de maio. "***Théorie générale de l'art et de la collection***"

Exposição coletiva *Broodthaers, M.; J. Charlier, J.; Geys, J.; Lohaus, B.; Mees, G.; Panamarenko, Roquet, M.* Palais des Beaux-Arts em Bruxelas. De 25 de maio a 24 de junho.

Participação na conferência em Deurle 11/7/73, *Arte e seu Contexto Cultural*, organizado por Fernand Spillemaeckers da galeria MTL. Participaram Sol Le Witt, Laurence Weiner, Carl André, Daniel Buren, Hans Haacke, Art & Language, Andre Cadere e John Latham. De sua parte, Broodthaers não fez nenhuma fala, restringindo sua participação a exibição de seu filme *La Pipe*, de 1969.

Exposição *A, B, C, Paysage d'Automne*. Galeria Yvon Lambert em Paris de 14 a 20 de junho.

Exposição *Peintures Littéraires 1972 - 1973*. Galeria Rudolf Zwirner em Colonia a partir de 7 de setembro.



Cartaz da exposição "*Programme Marcel Broodthaers. Séance de projections - Films - Dias*", galeria Wide White Space. 65 x 50 cm. 1973.

Exposição *Jeter du poisson sur le marché de Cologne*. Galeria Michael Werner em Colonia entre 7 de setembro e 10 de outubro.

Apresentação de *Fig. 1 Fig. 2 Fig. 0 Fig. 12 Fig. A, Filme von Marcel Broodthaers*. Galeria René Block no Arsenal em Berlim. 13 e 14 de outubro.

Exposição *M.B. Filme*. Galeria Loehr em Frankfurt em 15 de outubro.

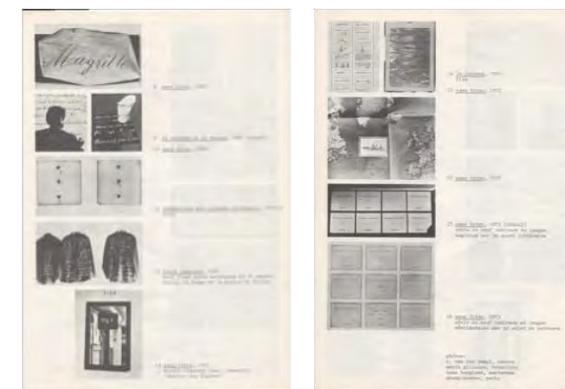
Exposição *Analyse d'une Peinture*. Galeria Rudolf Zwirner em Colonia em 29 de outubro.

Exposição *Deux Films de Marcel Broodthaers*. Galeria Yvon Lambert em Paris a partir de 6 de novembro. "**1. Uma pintura de um adorador descoberta em uma loja de curiosidades. 7 min. 16 mm colorido. 2. O mesmo filme, revisto após o exercício da crítica. 5 min. 16 mm colorido**".

Exposição *Marcel Broodthaers. Oeuvres importantes depuis 1963*. Galeria New Smith em Bruxelas entre 8 de novembro e 1 de dezembro.

Realização de *Speakers Corner*.

Rétrospectiva (outubro 1963-mars 1973), in *Art & Project*, Amsterdam, bulletin 66.



Publicação do livro *Magie. Art et Politique*. "*Originalmente eu tinha um outro título para 'Magie'. Era: 'Fume, e do belga'. This expression could have been an allusion to Belgian and French chauvinism and upset cherished ways of thinking. It is difficult to translate into German and English without too lengthy explanation*". 29,7 x 21 cm



## 1974

Passa 6 meses em Berlim. Visita os EUA. Realização do filme e livro *A Voyage on the Nord Sea*, lançado em 28 de janeiro. "*A voyage on the North Sea. A book suggesting image as function. A book suggesting the text as function. More than a theory, the subject of this proposition reflects a simple image of the frustration that rules the social condition of today, for example this year. Perhaps I should add that le sujet brille.*"

ENTREVISTA COM FREDDY DE VREE III (1974)

**Freddy De Vree: Marcel Broodthaers, nessa exposição em Bruxelas dedicada a aspectos da vanguarda nas artes plásticas, vemos por exemplo uma obra bastante sóbria que ocupa toda uma sala. Eu não falo da sua sala, mas daquela da Cruz de areia de Richard Long. O que pensa você desse gênero de obras de arte?**

**Marcel Broodthaers: Eu realmente gosto muito dessa**

obra de Richard Long, mas nunca teria tido a idéia de chamá-la uma cruz, ainda que seja uma cruz, evidentemente, ou um signo de multiplicação. Eu vejo simplesmente algo de poético que se exprime por meio do material vegetal e nada além disso. Uma poesia natural de um alto grau de intensidade. Eu prefiro Richard Long a muitos outros artistas, suas obras me tocam mais que aquelas de outros porque elas são menos acessíveis. Não se pode explicar sua obra, a não ser em uma relação pessoal com ela mesma, no interior de um sistema fechado.

**FDV:** E no interior de um museu.

**MB:** Eu estou convencido de que Richard Long não tem consciência desse problema. Realizar uma tal obra deve lhe parecer tão natural e evidente, quanto mostrá-la aqui. Richard Long não tem questões políticas, a não ser essa única indireta: o que faz a poesia em nosso mundo?

**FDV:** O que você crê que ela faz?

**MB:** Eu creio que ela confunde os códigos com os quais se elaboram explicações. Na medida em que a poesia permanece inexplicável, ela perturba os hábitos em vigor em um mundo no qual tentamos explicar tudo, e onde queremos sempre e em tudo colocar ordem.

**FDV:** Você instalou aqui um jardim de inverno, repleto de plantas tropicais e, entretanto, minha primeira ideia foi como uma associação: isso evoca um deserto.

**MB:** Sim, a imagem de um deserto. Esse gênero de imagem suplementar me alegra, pois ela não se encontra no que se mostra – palmeiras, cadeiras, reproduções...- e, entretanto, é, com efeito, a ideia fundamental: o deserto...

**FDV:** A ausência...

**MB:** A ausência, e a ausência do deserto. Um deserto por sua vez real e simbólico, uma ilustração – ao revés – da situação política e econômica atual, mas, mais ainda, a predominância do deserto, o deserto da sociedade, o deserto dos lazeres, o deserto, finalmente, do mundo da arte...

**FDV:** Você escreveu um texto que acompanha a obra.

**MB:** Sim, um pequeno texto:

#### UM JARDIM DE INVERNO

ISSO SERÁ UM A B C D E F DO ENTRETENIMENTO,  
UMA ARTE DO ENTRETENIMENTO.

GHIJ KLMN O PQRSTU VWXYZ

PARA ESQUECER. PARA DORMIR, SERENO, BEM  
PENSANTE.

NOVOS HORIZONTES SE DELINEIAM.

EU FAÇO VIR A MIM NOVOS HORIZONTES E A

#### ESPERANÇA DE UM OUTRO ALFABETO (VER CATÁLOGO)

É portanto um texto pelo qual eu quero me opor a uma série de ideias e de teorias que estão atualmente em voga no mundo da arte, mas é um texto bastante difícil do ponto de vista da “comunicação”. Tudo parece se desenrolar em círculos e eu devo precisar que concordo com o que está exposto aqui – o tapete de cobre de Carl Andre, o baldaquino de Buren, a escultura plana de Richard Long, o alfabeto cromático de Gerhard Richter, etc. – quando eu comparo este conjunto com toda a arte tradicional tal qual ela se manifesta neste país (e nele é encorajada). Nessa ótica, se apagam as nuances entre aqueles que expõem aqui e o “monumento do deixa rolar” que toda a sociedade erige com a arte que ela assimila. Ela faz disso um pilar do Estado e, assim, se torna semelhante às prisões e aos hospitais. Mas as nuances de que falo em meu texto... se endereçam às nuances de outros artistas no seio deste mundo extremamente estreito da vanguarda. Entretanto, mais este mundo é estreito, mais ele me parece ser uma verdadeira caixa de ressonância dos eventos que se desenrolam numa escala mundial. É paradoxal, mas este microcosmo funciona de maneira muito eficaz.

**FDV:** Eu gostaria, de meu ponto de vista, de reformular as coisas como se segue: seria menos uma manifestação de simpatia em relação à arte conceitual que a formação parcial de um front contra a tendência ao hiperrealismo.

**MB:** Evidentemente! O hiperrealismo não significa somente a consagração de todas as concepções reacionárias. A mensagem do hiperrealismo compreende a ideia de conforto, ausência absoluta de mudança, a exaltação do dinheiro no seio de um mundo que dissimulou todos os seus problemas.

**FDV:** O hiperrealismo – e eu saio, talvez, de seu jardim de inverno, Marcel – permite pela primeira vez ao burguês de hoje em dia encontrar igualmente uma ordem, uma identidade na arte contemporânea. São pinturas feitas a partir de fotografia, a partir de uma carteira de identidade, portanto.

**MB:** Sim, mas quando penso no hiperrealismo, eu penso também em Meissonier, é um pouco a mesma coisa, salvo que a liberdade que existia ainda na época de Meissonier desapareceu. Em nossa época, toda tentativa artística equivale a uma ordem: é necessário fazer isso, fazer aquilo e não outra coisa. Na época de Meissonier, podia-se pelo menos ter ainda ideias divergentes e representar outra coisa. Essa liberdade de expressão que se encontra esculpida no frontão de todas as nossas instituições é hoje puramente formal. Enquanto que antes existia uma liberdade, fosse ela pequena, em um domínio mais geral. Você não se distanciou muito do jardim de inverno, pois é neste tipo de estufa que eu pensava, quando o concebi.

**FDV:** Uma limpeza pelo vazio? Como a rasura do texto no

poema de Mallarmé?

**MB:** Sim, algo do gênero. No pequeno livro sobre Mallarmé, eu opero uma separação entre o texto e a imagem do texto, a tipografia. Eu reimprimi o texto como uma introdução à imagem do texto. Hoje, a linguagem de Mallarmé é utilizada igualmente fora da arte, por exemplo em psicanálise, por Jacques Lacan. Sua obra Escritos compreende a linguagem de Mallarmé, mas centrada sobre o real, a psicanálise, que apaixona Lacan e seus leitores.

**FDV:** Você quer dizer algo sobre os filmes sobre os quais trabalha nesse momento?

**MB:** Eu trabalho sobre *The last voyage*, uma série de diapositivos do fim do século precedente [XIX]. Não são diapositivos de fato, mas fotos coloridas à mão, muito belas por sinal. Um pai morto em um décor particularmente burguês, ele morre, rodeado por sua filha e seu genro... e ele mostra, em um gesto eterno, o barco que passa e que carregará sua alma. É a primeira parte do filme. Na segunda parte, vemos Nova Iorque atual sob a forma do Tempo, do Tempo e da Morte.

**FDV:** Marcel, o que me perturba agora é que você coloca freqüentemente seus personagens em relação com a morte. Eu penso igualmente em sua série de gravuras com o barco que afunda e a jovem que escreve: “Cara irmãzinha...”

**MB:** Sim, mas eu estou doente, sofro de uma doença longa e dolorosa, que pode ter apenas uma saída fatal. Mas em um tempo longo, eu creio, pois me curo muito bem... e gostaria de dizer aos leitores que têm interesse por minha existência...enfim... não ha muito que se possa fazer!

Exposição coletiva: Carl André, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long e Gerhard Richter, no Palais des Beaux-Arts em Bruxelas de 9 de janeiro a 3 de fevereiro. Broodthaers expoe *Un jardin d’hiver. Poème écrit à l’occasion d’une exposition collective au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles*. [Um jardim de inverno. Poema escrito por ocasião de uma exposição coletiva no Palais des Beaux-Arts em Bruxelas.]

Projeção de *L’Image d’Epinal et l’Image Théorique. Diapositives sur un matériel du XIXe siècle (illustration de livres, lithographies, etc...)* et un matériel prisé dans l’art immédiatement contemporain. [Imagem d’Epinal e Imagens Theoréticas. Slides sobre um material do século XIX (ilustrações, litografias, etc...) e um material apreciado pela arte imediatamente contemporânea]. Palais des Beaux-Arts em Bruxelas, 28 de março.

Exposição *Zeichnungen* [Desenhos]. Galeria Michael Werner, Colonia entre 1 e 30 de julho.



Marcel Broodthaers. *Um jardim de inverno*. Poema escrito por ocasião de uma exposição coletiva no Palais des Beaux-Arts em Bruxelas. 1974

Exposição *Perroquets*. “Ne dites pas que je ne l’ai pas dit. Le Perroquet. Zeg niet dat ik het niet gezegd heb. De Papegaai.”. [Papagaios. “Não diga que eu não disse. O Papagaio] Galeria Wide White Space, Antuérpia entre 19 de setembro e 3 de novembro. “Justification of edition: This brochure by Marcel Broodthaers is the exact repetition, as regards the black typography, of that published by the gallery in 1966. Therefore it still bears the first address of the gallery. This new edition occurs in September 1974, at the exact moment that the gallery occupies a new space, located at Molenstraat 81/83. (The author regrets that it is not Mosselenstraat (Mussel Street). 1000 copies printed. “

Exposição *Marcel Broodthaers*. Galeria Wide White Space em Bruxelas. De 25 de setembro a 3 de novembro.

Exposição *Culture Internationale*. [Cultura Internacional]. Galeria MTL, Bruxelas entre 27 de setembro e 24 de outubro.

Publicação de Marcel BROODTHAERS: *Fausse clés pour les Arts. Une politique des expositions: opter pour la difficulté et l’action*. 1974. Facsimile of the cover of the magazine: “Clés pour les Arts”, September 1974, #45, “Supplément”.



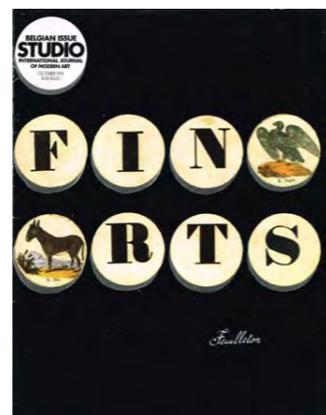
Marcel Broodthaers, *Fausse clés pour les Arts*. 29,8 x 21 cm, 1974.

Exposição Coletiva dos artistas: *Marcel Broodthaers, Cadere, Narrative Art (David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean le Gac and Roger Welch), Robert Ryman e Dan Van Severen*. No Palais des Beaux-Arts em Bruxelas. Entre 27 de setembro e 3 de novembro. Broodthaers expoe *Catalogue-Catalogus*.

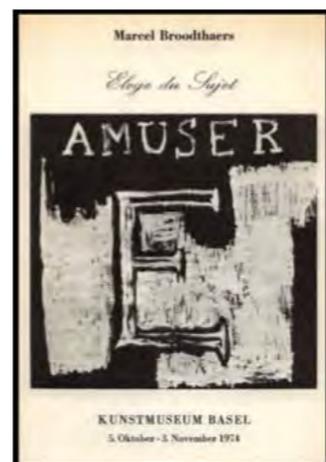


Cartaz da exposição "*Marcel Broodthaers. Catalogue*", Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 65 x 88 cm, 1974.

Realização da capa da revista *Studio International* de Outubro. For it, the artist reproduced a number of round disks from a 19th-century alphabet game, which was designed to wrap around the back of the publication. The result was a kind of rebus that read 'Fine Arts', with the 'A' indicated by an image of an ass.



Exposição *Eloge du sujet* [Elogio do sujeito]. Kunstmuseum em Basel entre 5 de outubro e 3 de novembro.



Cartazes da exposição "*Marcel Broodthaers. Eloge du Sujet. Filme, Dias, Objekte, Bilder*", Basel, Kunstmuseum, 80 x 63 cm, 1974.

Exposição 1833/1974 - *Marcel Broodthaers. Das Manuskript in der Flasche. The Manuscript found in a bottle. Le manuscrit trouvé dans une bouteille* [O manuscrito encontrado na garrafa]. Galeria René Block, Berlin. De 12 de outubro a 2 de novembro

Publicação Marcel Broodthaers. *C'était comme Une Semaine de Bonté. Roman* [Marcel Broodthaers. Foi como uma semana de bondade. Romance]. Galerie Thomas Borgmann, Colonia.

Realização do filme *New York*. 16mm 3min. parte 1: montada por MB, parte 2: montada por Maria Gilissen, parte 3: destruída no laboratório.

## 1975

Exposição *Invitation pour une exposition bourgeoise*. [Convite para uma exposição burguesa]. National Galerie, Berlin. De 25 de fevereiro a 6 de abril.



Catalogo da exposição *Marcel Broodthaers. Convite para uma exposição burguesa*, Berlin, Nationalgalerie, 1975. 15 x 21 cm

Exposição *Le Privilège de l'Art* [O Privilégio da Arte]. Museu de Arte Moderna. Oxford. Entre 26 de abril e 1 de junho.



Cartaz da exposição *Marcel Broodthaers. Le privilège de l'Art 1949\*-1975. Objetos, fotografias e slides. Filmes em preto e branco e a cores*, Oxford, Museum of Modern Art, 26.04 - 01.06.1975 62,5 x 42 cm

SER UM PENSADOR OU NÃO SER. SER CEGO. (1975)

**O que é Arte? Desde o século XIX, esta questão vem sendo colocada incessantemente tanto para o artista quanto para o diretor de museu ou para o diletaante. Eu duvido que, de fato, seja possível definir seriamente a Arte, a menos que se examine a questão em termos de uma constante, a saber, a transformação da Arte em mercadoria. Este processo se acelera em nossos dias a ponto de sobrepor valores artísticos e comerciais. Se tratamos do fenômeno de reificação, então a Arte é uma representação singular deste fenômeno, uma forma de tautologia. Ela se justificaria, então, como afirmação e, ao mesmo tempo, como existência duvidosa. Resta-nos considerar se essa definição valerá a pena. Uma coisa é certa: comentários sobre arte seguem as mudanças econômicas. E parece incerto que esses comentários possam ser descritos como políticos. Prisioneira de seus fantasmas e de sua função como magia, a Arte páira sobre as nossas paredes burguesas como um signo de poder. Ela oscila ao longo das peripécias da nossa história como um teatro de sombras – mas será isso artístico? Ler tudo o que está escrito e que se escreve sobre os bizantinos faz-nos pensar no sexo dos anjos, Rabelais, ou nos debates na Sorbonne. No momento, pesquisas lingüísticas intempestivas acabam em uma mesma camada brilhosa, que seus autores gostam de chamar crítica. Arte e literatura. . . qual das faces da lua está escondida? Quantas nuvens e imagens efêmeras...**

**Aqui não descobri nada, nem mesmo a América. Escolho considerar Arte como um trabalho inútil, apolítico e de pouca moral. Uma inspiração ignóbil me pressiona, confesso que experimentaria uma espécie de prazer por estar errado. Um prazer culpado, uma vez que seria às custas das vítimas, os que achavam que eu tinha razão. Monsieur de la Palice é um dos meus clientes. Ele adora novidades, e ele, que faz outras pessoas rirem, encontra no meu alfabeto um pretexto para sua própria risada. Meu alfabeto é pintado.**

**Tudo isso é muito obscuro, os leitores são convidados a entrar nesta noite e decifrar uma teoria ou a experimentar sentimentos de fraternidade, aqueles sentimentos que unem todos os homens, e particularmente os cegos.**

Monsieur de la Palice é a personagem de uma canção popular francesa que pronuncia truismos. Uma de suas frases típicas seria "Duas horas antes de sua morte, ele ainda estava vivo."

«Être bien pensant ou NE pas être. Être aveugle»  
Publicado originalmente em *Le privilège de l'Art*. Oxford: Museum of Modern Art, 1975, n.p. Em: Marcel Broodthaers. *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gent: Ludion-Flammarion, 1998. p.122-123.

Exposição *Editions: Lithographies, Films, Objets, Livres, Plaques relief de Marcel Broodthaers* [Edições: Litografias, Filmes, Objetos, Livros Placas e Relevos de Marcel Broodthaers]. Galeria Premier Etage, Liège. De 22 de maio a 14 de junho.

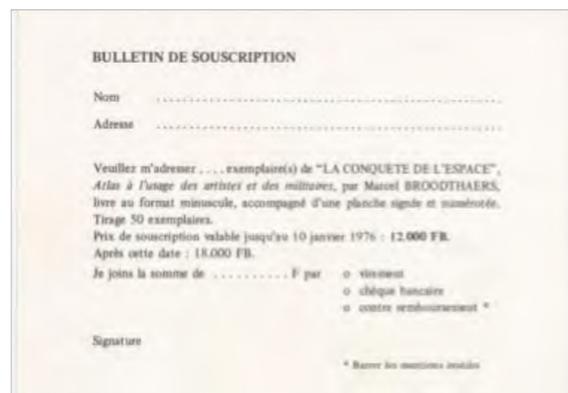
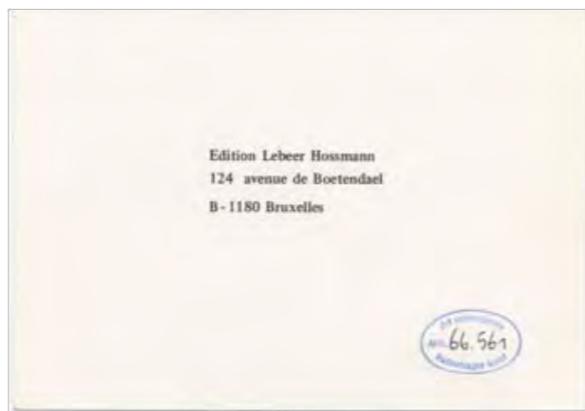
Exposição *Films, Dias et Fotos. Une contradiction entre le mouvement et le statisme de l'image*. [Filmes, Slides e Fotos. A contradição entre o movimento e a estática da imagem]. Städtische Kunsthalle de Dusseldorf. Dias 23, 24, 25 de maio.

Exposição *Décor. A conquest by Marcel Broodthaers* [Décor. Uma conquista por Marcel Broodthaers]. I.C.A. New Gallery, Londres. Entre 11 de junho e 6 de julho.

Exposição *Voyages autour de la mode* [Viagens pela moda]. Galeria Grafikmeyer, Karlsruhe. Entre 15 de junho e 31 de julho.

Exposição *Ceci Cela ou Rien. This, That or... During six months*. Galeria Nigel Greenwood, Londres. Entre julho de 1975 e janeiro de 1976.

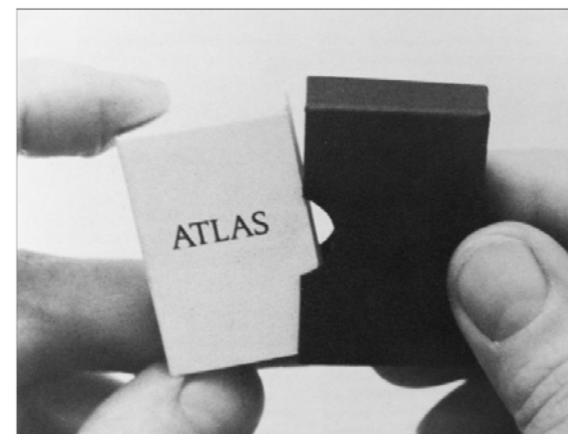
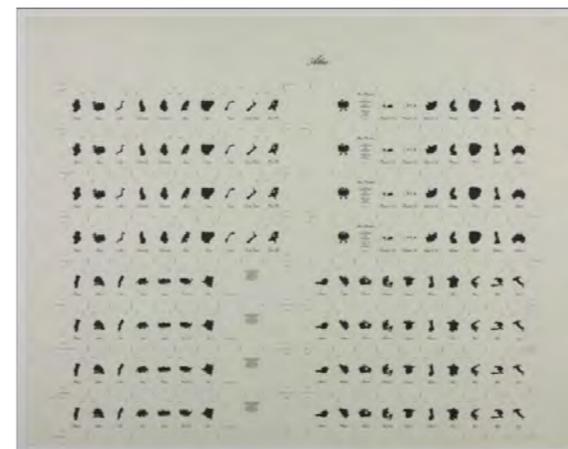
Exposição *L'Angelus de Daumier* [O Angelus de Daumier]. Museu Nacional de Arte Moderna. Centro Nacional de Arte Contemporânea. Paris. De 3 de outubro a 10 de novembro.



Exposição *Les Poissons - De Vissen*. [Peixes - De Vissen]. Galeria MTL, Bruxelas. De 4 a 20 de dezembro.

Marcel Broodthaers. Cartao de apresentação de . 10,5 x 14,9 cm, 1975.

Publicação *La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et militaires*. [A Conquista do espaço. Atlas para uso de artistas e militares]. Editora Lebeer-Hossmann, Bruxelas. De 4 de dezembro a 10 de janeiro.



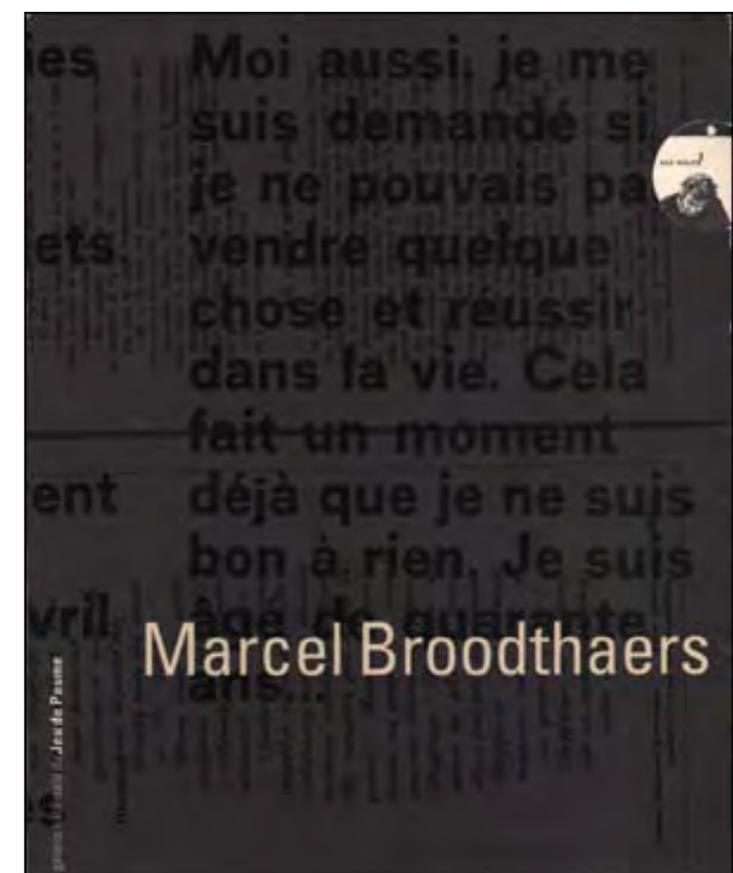
Marcel Broodthaers. *Atlas*, 1975.

Projeção de *Figures of Wax* [Figuras de Cera]. Com leitura de C.F.A. Marmoy. The Slade School of Fine Arts.

**1976**

Marcel Broodthaers falece a 28 de janeiro em Colônia.

## BIBLIOGRAFIA



## REFERÊNCIAS

### CATÁLOGOS

BORJA-VILLEL, Manuel J.; COMPTON, Michael. **Marcel Broodthaers Cinéma**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

BUCHLOH, Benjamin; GILISSEN, Maria. **Marcel Broodthaers Section Publicité**. New York: Marian Goodman Gallery, 1995.

COMPTON, Michael. **Marcel Broodthaers**. London: Tate Gallery, 1980.

DAVID, Catherine; CHEVRIER, Jean-François (org.). **Politics/Poetics**: Documenta X – The Book. Ostfildern: Cantz, 1997.

DAVID, Catherine; DABIN, Véronique (ed.). **Marcel Broodthaers**. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (org.). **27ª Bienal de São Paulo**: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

### LIVROS ESPECÍFICOS SOBRE A OBRA DE MARCEL BROODTHAERS.

BUCHLOH, Benjamin H.D. (ed.). **Broodthaers**: Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, MA: The MIT Press, 1988.

GILISSEN, Maria; BORGEMEISTER, Reiner (ed.). **Marcel Broodthaers - Ceci Est Une Pipe**: Section Littéraire du Musée d'Art Moderne Département des Aigles. Bruxelas: Merz, 2001.

HAIDU, Rachel. **The absence of work**: Marcel Broodthaers, 1964-1976. London: The MIT Press, 2010.

HAKKENS, Anna (ed.). **Marcel Broodthaers par lui-même**. Gent: Ludion-Flammarion, 1998.

MOURE, Gloria (org.). **Marcel Broodthaers**: Collected Writings and Works. Barcelona: Polígrafa, 2012.

SCHULTZ, Deborah. **Marcel Broodthaers**: Strategy and Dialogue. Bern: Peter Lang, 2007.

SCHWARTZ, Dieter; GILISSEN, Maria. **Marcel Broodthaers**: Cinéma Modele 1970. Bruxelas: Département des Aigles du Musée d'Art Moderne, 2012.

### OUTROS LIVROS REFERIDOS

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BUCHLOH, Benjamin H.D. **Neo-Avantgarde and Culture Industry**. London: The MIT Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Formalismo e Historicidad**: Modelos y Métodos en el Arte del Siglo XX. Madrid: Akal, 2004.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea**: Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson, 2000.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura**. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Petrópolis: Vozes, 1997.

### ARTIGOS

BUCHLOH, Benjamin H.D. Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Gard. **Artforum** 18, n. 9, May 1980, p. 52-59.

DEVILLEZ, Virginie. To be in or behind the museum? Les arts visuels dans les années 68. **Cahiers d'histoire du temps présent**, n. 18, 2007, p. 19-58. Disponível em: <[http://www.journalbelgianhistory.be/fr/system/files/article\\_pdf/chtp18\\_002\\_Devillez.pdf](http://www.journalbelgianhistory.be/fr/system/files/article_pdf/chtp18_002_Devillez.pdf)>. Acesso em: 27 mar 2014.

DRAGUET, Michel. Le passeur mélancolique: L'objet et le musée. **Arts Antiques Auctions**, nº spécial Broodthaers, 2001.

FRANÇA, Patrícia. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 19-26, maio 1998. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

GOOSEN, Moosje. Collected Works. **Frieze**, n. 145, March 2012. Disponível em: <<https://www.frieze.com/issue/review/collected-works/>>. Acesso em: 27 mar. 2014.

HOLMES, Brian. Face Value: Currencies of the Signature in Contemporary Art. In: **Worthless (Invaluable)**. Galerija Moderna, Ljubljana, 2000. Disponível em: <http://brianholmes.wordpress.com/2007/10/23/face-value/>. Acesso em: 15 mar. 2014.

JESUS, Tiago Machado de. O "Efeito Beaubourg" na perspectiva de Daniel Buren. **Revista Angelus Novus**, n. 2, jul. 2011, p. 142-161. Disponível em: [http://www.usp.br/ran/ojs/index.php/angelusnovus/article/viewFile/75/pdf\\_17](http://www.usp.br/ran/ojs/index.php/angelusnovus/article/viewFile/75/pdf_17). Acesso em: 23 dez. 2013.

NOBRE, Marcos. Desordem do mundo. **Folha de São Paulo**, 8 ago. 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08089911.htm>. Acesso em: 12 out. 2013.

REISE, Barbara. 'Incredible' Belgium: Impressions. **Studio International Journal of Modern Art**, October 1974. Disponível em: <[http://www.welcometosalon.be/datas/rearview/ra-131218-barbarareise/text/Studio\\_International\\_Journal\\_October\\_1974.pdf](http://www.welcometosalon.be/datas/rearview/ra-131218-barbarareise/text/Studio_International_Journal_October_1974.pdf)>. Acesso em: 14 jan. 2013.

THEYS, Hans. De A à Z. D'une ville sans voitures à une auto-ecole exposee: À propos de quelques mouvements artistiques des années soixante et septante. Disponível em: <[http://www.hanstheys.be/about\\_theys/essays/luc\\_deleu\\_mouvements\\_artistiques\\_des\\_annees\\_soixante\\_et\\_sept.htm](http://www.hanstheys.be/about_theys/essays/luc_deleu_mouvements_artistiques_des_annees_soixante_et_sept.htm)>. Acesso em: 16 jul. 2013.

## ENTREVISTAS

CORNELIS, Jef. Entrevista a Koen Brams e Dirk Pültau. 2006. Disponível em: <[http://jefcornelis.janvaneyck.nl/interview\\_03.php](http://jefcornelis.janvaneyck.nl/interview_03.php)> Acesso em: 09 abr. 2013.

DALED, Herman. Pourquoi j'ai vendu au MoMA. Entrevista a Guy Duplat, 16 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.lalibre.be/culture/arts/herman-daled-pourquoi-jai-vendu-au-moma-51b8d4dfe4b0de6db9c1bdb8>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

DALED, Herman. Quatre questions à Herman Daled. **Newspaper Galerie Jan Mot**, November-December 2001, p. 5-6. Disponível em: <http://www.kunstonline.info/levelone/php/general/bibliotext.php?biblioid=8414&functionid=2&section=persons>. Acesso em: 11 jun. 2013.

NICOLSON, Fay. **Outside the frame**: an interview with David Lamelas. 08 July 2009. Disponível em: <<http://www.nottinghamvisualarts.net/articles/200907/outside-frameinterview-david-lamelas>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

## TESES

ALEMÁN, Tanya Angulo. **La utopia pervinguda**: el model d'autoria de Marcel Broodthaers. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004. Disponível em: <<http://riunet.upv.es/handle/10251/15573>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

DOSSIN, Catherine Julie Marie. **Stories of the Western Artworld, 1936-1986**: From the "Fall of Paris" to the "Invasion of New York". Ph.D Dissertation. Austin: The University of Texas at Austin, 2008. Disponível em: <<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18306/dossind60812.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

## VÍDEOS

CORNELIS, Jef. **Marcel Broodthaers**: Museum voor de 17de Eeuwse Kunst. 16mm, p/b, 4 min. 52 seg., 1969. Disponível em: <http://www.cobra.be/cm/cobra/videozone/archief/archief/archief-expo/1.680697>. Acesso em: 8 maio 2013.

LESS is more: pictures, objects, concepts from the collection and the archives of Herman and Nicole Daled, 1966-78. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ion6HcHxMcA>. Acesso em: 21 jun. 2013.

MARCEL 30. Seminários da 27ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://wms.emm.usp.br:7070/eca/>

[forumpermanente/bienal2006/27jan2006/marcel30-001.wmv](http://forumpermanente/bienal2006/27jan2006/marcel30-001.wmv)>. Acesso em: 01 abr. 2013.

NYS, Sophie. **A Buster Keaton**: Galeria de Michael Werner na feira de arte de Colônia em 1971. KKM' 71 -. 10 min, 2009. Disponível em: <<http://vimeo.com/42408411>> Acesso em: 13 jan. 2014.

VERTIGE, Catherine; KOPER, Kosten. **Sad in Country**. Parte I, Dv, Super-8, 16mm, H8, colorido e p/b, 52 min., Bruxelas, 2007. Disponível em: <http://welcometosalon.be/?rearview=XX&id=93>. Acesso em: 01 abr. 2013.

# ANEXOS

## ART POÉTIQUE (1963)

### Art Poétique

Le goût du secret et la pratique de l'hermétisme, c'est tout un et pour moi, un jeu favori. Mais ici, je veux dévolier les sources de mon inspiration, cette fois, abandonnant toute pudeur.

Les ouvrages juridique, souvent, excitèrent mon imagination. La place que le mot y occupe est une place nette. L'ambiguïté du Doit tient sans doute à l'interprétation du texte; à l'esprit et non à la lettre.

Le mot dans les codes bilingues comme un solitaire. En bien, voilà qui me passionna depuis que je sus lire. Passion dangereuse, passion obsédante dont voici un résultat maigre, quelques poèmes détournés de leur nature de gens et de choses.

Voici un extrait de mon livre de chevet.

## J'ATTENDS TON COUP DE FIL, MARCEL! (1967)

J'attends ton coup de fil, Marcel!

Broodthaers se prononce Brotars: quatre lettres phonétiquement inutiles dans l'orthographe du nom. Il y a de quoi inspirer une vocation de philologue, d'archiviste-paléographe, d'ethnographe-explorateur. Broodthaers est tout cela à la fois, et quelque chose d'autre. Comme Marat revu par Sade, il cultive soigneusement l'eczéma du langage. Les frontaliers du monde des mots et les contrebandiers du monde des objets, les passeurs clandestins de l'en-soi au pour-soi ont entre eux des signes de reconnaissance.

Mardi 21 mars 1967: nous sommes tous les deux, Marcel et moi, dans mon bureau à Paris. Nous parlons peu, par périphrases. Il me montre quelques photos. Et voilà que le courant passe, jusqu'au court-circuit. Le dix-neuvième siècle produisit un excès de charbon. On sait ce ça a donné, sur le plan des transports en commun, du chauffage, de la chimie du carbone. Notre Seconde Révolution Industrielle au vingtième siècle produit un excès d'information et de sollicitations visuelles. La différence entre poésie et arts plastiques s'estompe devant le problème de cet excès d'images, qu'il s'agit avant tout de sensibiliser, d'humaniser, d'individualiser. Plongé jusqu'au fond depuis 43 ans dans ce bain de saturation des mass media, Broodthaers cherche désespérément sa réalité, qui est peut-être, finalement, l'art des autres. L'art des autres conçu comme la réalité en soi, c'est un peu le trésor de Tout-Anch-Amon soudainement révélé à Carter et à Lord Carnarvon.

Le 9 mars 1967 j'étais dans l'atelier de Marcel à Bruxelles, rue de la Pépinière. Un antre de liberté, une caverne de crasse et de repos au sein d'une ruche de bureaux ultra-moderne et bourdonnante d'activité. Dieu! Que le labeur des autres est pénible à supporter! Mes yeux, pudiques et lassés, se baissent a terre: j'y découvre un champ de fouilles ineffable, entre deux couches de poussière et d'oubli. Ainsi se dégage la vérité de Broodthaers: le réalisme melle à l'anonymat, aussi sûrement que l'électricité au court-circuit. Il s'agit pour lui de figurer plastiquement, tangiblement les limites de la communication, nécessaires et suffisantes tout comme l'inévitable anarchie du langage. L'image à la limite de la non-image, s'inscrit dans notre mémoire avec l'acuité des symboles définitifs: le téléphone sourd obstrué par le coton est un cliché de la civilisation.

Lui: Tu parles! me dit Marcel. Je n'ai eu le téléphone que très tard dans ma pauvre vie de pauvre. Mais depuis le jour

où j'ai eu mon téléphone, je n'ai plus voulu m'en séparer. Pendant des mois je guettais la sonnerie, je téléphonais aux amis pour des motifs futiles. Maintenant encore, je laisse courir toutes les dettes pressantes auxquelles je ne puis faire face, mais je paie le téléphone.

Moi: On ne passe pas sa vie au téléphone, mon vieux Broodthaers, et tu es plongé dans un monde qui attend de toi... des produits de beauté. Remarque, comme tu en conviens d'ailleurs toi-même, tu plais assez aux hommes et aux femmes. Tu es un peu sale et débraillé mais tu as un genre, c'est-à-dire du style et sans doute du charme. Personne ne te force à jouer le maudit. Seulement tu n'as pas appris à donner dans le beau conçu à l'état de valeur. Sois donc beau (à ta façon) et tais-toi. Mais comme tous les obsédés du fil tenu de la communication, tu te prends pour le danseur de corde de Zarathoustra.

Lui: Je sais maintenant ce que c'est qu'une couleur et un volume, depuis trois ans que je m'y suis mis. Je ne crois plus au cliché de l'anti-art.

Moi: Eh bien Marcel, tu vas en donner la preuve à tes amis dans quelques jours, à Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts. Téléphone-moi pour me décrire l'ambiance du vernissage: quelle robe portait A? A quel film pensait B en contemplant le plafond d'un air absent? Est-ce que C est rentrée à temps du Luxembourg? A quelle heure exacte a fait son entrée le peloton de tête, en cohorte serrée: les deux D, le vieux lion et le jeune Turc, le directorial et souriant E et puis F n° 1 encadré dans Quadrum, la paire muséarde G. H., l'autre F bénit et non benoit, Maître I éternellement déguisé en capucin, le vénérable Je délégué à l'autre culture, les envoyés de l'ambassade gantoise et puis tous les amis qui t'aiment, qui nous aiment bien et parmi lesquels toi Marcel Broodthaers et moi Pierre Restany nous avons choisi, incorrigibles romantiques que nous sommes, de mener jusqu'au bout notre existence résiduelle et anachronique, toi d'artiste (individuel) et moi de critique (d'art). J'attends ton coup de fil, Marcel!

Mon cher Pierre, Ce vernissage était réussi. A, B, C, D, E, F, G-H, F, I, J, se sont conformés à ta vision, les autres étaient absents. Les communications étaient sans doute défectueuses. J'étais beau à ma façon et je me suis tu. Souviens-toi, Pierre, je connais à présent le monde du volume.

## TREPIED ENTRETIEN AVEC MARCEL BROODTHAERS (1968)

### **Votre curriculum vitae nous indique, Marcel Broodthaers, que vous ne vous occupez pas exclusivement du cinéma. Que représente alors le film pour vous?**

Avant de répondre à votre question je voudrais dire que je ne suis pas cinéaste. Le film pour moi, c'est le prolongement du langage. J'ai commencé par la poésie, puis la plastique et finalement le cinéma qui réunit plusieurs éléments de l'art. C'est-à-dire: l'écriture (la poésie), l'objet (la plastique) et l'image (le film). La grande difficulté, c'est évidemment l'harmonie entre ces éléments.

### **Comment avez-vous obtenu cette harmonie dans Le Corbeau et le Renard?**

J'ai repris le texte de La Fontaine et je l'ai transformé en ce que j'appelle une écriture personnelle (poésie). Devant la typographie de ce texte, j'ai placé des objets quotidiens (bottes, téléphone, bouteille de lait) dont la destination est d'entrer dans un rapport étroit avec les caractères imprimés. C'est un essai pour nier autant que possible le sens du mot comme celui de l'image. Le tournage terminé, je me suis aperçu que la projection sur l'écran normal, c'est-à-dire la simple toile blanche, ne reflétait pas exactement l'image que je voulais composer. L'objet restait trop extérieur au texte. Il fallait pour intégrer texte et objet que l'écran soit impressionné par les mêmes caractères typographiques que ceux du film. Mon film est un rébus qu'il faut avoir le désir de déchiffrer. C'est un exercice de lecture.

### **Alors ce n'est pas un film classique ou commercial, mais plutôt un film expérimental. Peut-être même un film "anti-film"?**

Oui et non, car anti-film reste quand même film, comme l'anti-roman ne peut échapper complètement au cadre du livre et de l'écriture; mais mon film élargit le cadre d'un film "ordinaire". Il n'est pas principalement ou du moins pas exclusivement destiné aux salles de cinéma. Car pour voir et pouvoir comprendre l'oeuvre totale que j'ai voulu réaliser, il faut non seulement que le film soit projeté sur l'écran imprimé mais encore que le spectateur possède aussi le texte. Ce film se rapproche si vous voulez du "Pop-art". C'est l'un de ces "Multiples" dont on parle depuis quelques temps comme moyen de diffusion de l'art. C'est pourquoi il va être exposé prochainement dans une galerie qui en fait tirer 40 exemplaires plus les écrans et les livres. Il sera donc exploité comme objet d'art, dont chaque exemplaire comporte un film, deux écrans, et un livre géant. C'est un environnement.

### **Vous ne vous adressez donc pas au grand public, comment concevez-vous le rôle de l'artiste?**

Aujourd'hui consciemment ou inconsciemment l'artiste est engagé. Le problème... c'est d'être engagé consciemment... authentiquement... ne pas être l'objet de l'engagement des autres. L'engagement apparent m'agace comme celui d'un Godard et de bien d'autres. L'artiste n'a plus en Europe, une fonction définie qu'il peut accepter ou défier. Son succès ou son échec dépend du hasard. Il est excentrique à la société. C'est particulièrement vrai pour la Belgique; c'est tout juste si elle ne lui méprise pas. En tout cas, elle ne lui apporte aucune aide efficace, c'est-à-dire une aide qui lui permettrait de déjouer le hasard.

### **Où voudriez-vous vivre?**

Aux Etats-Unis, le pays le plus industrialisé, le pays d'où est venu entre autres le Living Theater, qui à mon avis influencera toute tentative artistique quelle qu'elle soit. C'est là, bien sûr, le choix de l'artiste et non de l'homme politique.

### **Quels sont vos projets d'avenir?**

Introduire plus de réel dans mes efforts et réaliser un film sur le Vietnam, basé sur l'emploi du signe d'écriture. Récemment, à Knokke, rien n'a été présenté dans ce domaine.

### **Croyez-vous que le cinéma ait encore un avenir?**

Je ne crois pas au cinéma, pas plus qu'à un autre art. Je ne crois pas non plus en l'artiste unique ou à l'oeuvre unique. Je crois à des phénomènes et des hommes qui réunissent des idées. aussi le texte. Ce film se rapproche si vous voulez du "Pop-art". C'est l'un de ces "Multiples" dont on parle depuis quelques temps comme moyen de diffusion de l'art. C'est pourquoi il va être exposé prochainement dans une galerie qui en fait tirer 40 exemplaires plus les écrans et les livres. Il sera donc exploité comme objet d'art, dont chaque exemplaire comporte un film, deux écrans, et un livre géant. C'est un environnement.

### **Vous ne vous adressez donc pas au grand public, comment concevez-vous le rôle de l'artiste?**

Aujourd'hui consciemment ou inconsciemment l'artiste est engagé. Le problème... c'est d'être engagé consciemment... authentiquement... ne pas être l'objet de l'engagement des autres. L'engagement apparent

m'agace comme celui d'un Godard et de bien d'autres. L'artiste n'a plus en Europe, une fonction définie qu'il peut accepter ou défier. Son succès ou son échec dépend du hasard. Il est excentrique à la société. C'est particulièrement vrai pour la Belgique; c'est tout juste si elle ne lui méprise pas. En tout cas, elle ne lui apporte aucune aide efficace, c'est-à-dire une aide qui lui permettrait de déjouer le hasard.

### **Où voudriez-vous vivre?**

Aux Etats-Unis, le pays le plus industrialisé, le pays d'où est venu entre autres le Living Theater, qui à mon avis influencera toute tentative artistique quelle qu'elle soit. C'est là, bien sûr, le choix de l'artiste et non de l'homme politique.

### **Quels sont vos projets d'avenir?**

Introduire plus de réel dans mes efforts et réaliser un film sur le Vietnam, basé sur l'emploi du signe d'écriture. Récemment, à Knokke, rien n'a été présenté dans ce domaine.

### **Croyez-vous que le cinéma ait encore un avenir?**

Je ne crois pas au cinéma, pas plus qu'à un autre art. Je ne crois pas non plus en l'artiste unique ou à l'oeuvre unique. Je crois à des phénomènes et des hommes qui réunissent des idées.

## FREDDY DE VREE ENTRETIEN AVEC MARCEL BROODTHAERS I (1969)

**Marcel, vous prétendez toujours être anxieux et tendu quand on vous présente un microphone. Pourquoi?**  
Parce que je sais que ce que je dis sera reproduit et que je ne pourrai plus le cacher... (éclate de rire)

**Est-ce que cela à un rapport avec ces ratures de vos textes et tableaux, avec les silhouettes et le vide de vos objets?**

Ça doit être quelque chose du même ordre. En fin de compte, oui, je ne pense pas qu'il y ait une différence entre un micro, une feuille de papier blanche ou une surface qu'on veut montrer à quelqu'un...

**D'où vient cette hésitation à montrer à d'autres les choses que vous avez faites?**

Elle provient probablement d'une contradiction. Je crois que j'ai tendance, suite à une conscience politique du monde, à ne vouloir donner que des informations objectives sur le monde. D'autre part, j'ai une tendance naturelle au narcissisme, à la subjectivité, à m'exprimer moi-même..., et c'est cela que j'entends cacher.

**Pouvez-vous indiquer comment cette dualité apparaît des le départ dans vos oeuvres plastiques?**

Je pourrais peut-être clarifier ce que je viens de dire à propos de ma tendance à l'objectivité à partir du choix de ce matériau, du plastique, un matériau familier, que tout le monde connaît, et qui permet de comprendre qu'il s'agit d'un message sur le monde matériel d'aujourd'hui. Ce message, cette image, ce texte, est subjectif - du moins une fois sur deux. Cette image peut être la représentation d'un poème, une allusion à l'histoire de l'art - aussi bien le passé que quelque chose qui m'a touché - Magritte par exemple.

**Des plaques de plastique avec un morceau de ciel, un pan de mur avec l'inscription «Rue Magritte»... Des plaques avec une pipe d'où monte de la fumée, ou un équivalent typographique, une virgule... en quoi consiste ce lien avec Magritte ?**

J'ai beaucoup réfléchi à l'art actuel, et découvert que l'oeuvre de Magritte est l'une des sources principales de l'art plastique contemporain. Dans Magritte on peut retrouver à son tour le message de Mallarmé... pour autant qu'on puisse parler de message. Ce que j'ai également remarqué, c'est que Magritte commence maintenant à jouir d'une célébrité posthume immense. Cette célébrité est particulièrement suspecte, car elle est essentiellement liée à la flambée des prix de ses tableaux, si bien que son art est en fait obscurci par cette gloire. D'abord son art à été obscurci par l'ignorance, le mépris, la méconnaissance. Aujourd'hui on peut parler du contraire absolu: il est si extraordinairement célèbre que peu de gens ont eu l'occasion de voir réellement un Magritte. Je ne crois pas que je me sois servi de son langage. Au contraire, dans ces plaques de plastique avec des pipes et l'inscription de son nom, j'ai essayé de déployer son langage. J'utilise si l'on veut les mêmes éléments mais je leur donne une autre orientation, une orientation réaliste. Je ne me suis pas attaché aux idées de poésie et de Mystère, je me suis plutôt servi de cette distorsion du grand et du petit, de l'objet et de sa représentation, pour faire apparaître la réalité sociologique.

**Comment voyez-vous aujourd'hui, à partir de ce point de vue, vos premières expositions, ces accumulations de coquilles de moules, d'oeufs, d'yeux?**

Oui, c'était un début. Je ne veux rien en renier. Déjà alors, j'ai essayé, par le biais d'objets banals, quotidiens, de constituer une liaison entre l'objet et l'image de cet objet... et d'insérer cette double idée, donc espace plane et volume, dans une même entité. Je ne sais pas si je peux parler d'accumulations comme dans l'oeuvre d'Arman, mais c'est une image qui me vient à l'esprit lorsque je parle de ces coquilles de moules et de ces yeux... mais Arman, me semble-t-il, prend n'importe quel objet. Vous, vous prenez toujours des objets qui, au sens psychiatrique, ont certaines résonances plus subjectives. Dans vos plaques de plastique, vous faites référence à la dualité du rêve (Magritte) et du réel.

**Quand vous retranscrivez tout cela en une seule formule, subsiste toujours malgré tout cette blessure, cette rupture entre l'objet banal et la signification profonde?**

Oui. Mais je n'ai évidemment pas fait cela consciemment. Tout en travaillant avec ces concepts, je me suis rendu compte que ma production cadrerait très bien dans une perspective clinique, disons. J'en ai d'abord été très mécontent, j'étais vraiment fâché, jusqu'au moment où j'ai commencé à ressentir plutôt le contraire. Je suis arrivé à la conclusion qu'il était important pour l'artiste, en fait pour l'art en général, que cet aspect clinique - qui constitue peut-être le véritable sujet de l'art - ne soit pas caché. En tant que personne, on a naturellement toujours tendance à l'occulter, en fin de compte on n'a pas envie de passer pour un malade mental... et cependant... cette analyse de l'art d'un point de vue clinique est nécessaire. Elle conduirait à une autre forme de démythification, mais cela reste une question très délicate. Il ne s'agit pas en effet de faire des déclarations du genre «c'est la conséquence d'un trouble mental», «c'est de la démence», «la société n'a rien

à voir là-dedans», mais cela nous permettrait peut-être au contraire de rétablir l'équilibre rompu qui a existé entre la société et le fou, étant entendu que je considère ce dernier comme un élément positif de la société.

**Vous parlez de démythification et c'est précisément ce que vous vouliez atteindre avec le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Vous avez installé ce musée pendant une année chez vous. Aujourd'hui il a disparu. Quel était en fait le but de cette entreprise?**

S'agit-il d'ailleurs d'une entreprise ou est-ce plutôt un simple...

Le plus simple serait peut-être bien de remonter au tout début. En 1968, après cette vague de contestation que nous avons connue, quelques amis - artistes, collectionneurs, gens de galerie - et moi nous sommes réunis pour tenter d'analyser ce qui n'allait pas dans le monde artistique belge, pour analyser les rapports Art-Société. Nous avons bavardé puis nous avons finalement convenu d'une réunion dans mon atelier. On en a beaucoup parlé autour de nous et j'attendais au moins soixante à soixante-dix personnes. Or, mon atelier est assez vide, il n'y a que deux ou trois chaises... ou ces gens devaient-ils s'asseoir?

L'idée m'est alors venue de téléphoner à une entreprise de transport, Menkes - assez connue à Bruxelles - et de louer quelques caisses pour que les visiteurs puissent s'asseoir. Cela me paraissait tout à fait logique de les faire prendre place sur ces «signes» qui font référence au fait d'emballer de l'art, caisses dans lesquelles on transporte des peintures et des sculptures. J'ai réceptionné ces caisses et je les ai installées ici d'une manière finalement assez particulière, en fait comme si elles étaient elles-mêmes des oeuvres d'art. Alors je me suis dit: mais au fond c'est ça, le musée c'est ça. Voilà donc pour la notion de musée. J'ai ajouté les cartes postales et orné ce décor d'oeuvres du dix-neuvième siècle. Je l'ai fait en partie par provocation, et en partie pour créer un contraste avec ces plaques de plastique que j'ai faites à partir de ce moment-là, et donc pour indiquer une distance. Ensuite, j'ai écrit le mot «Musée» sur les fenêtres, «Section XIXème siècle» sur la porte donnant sur le jardin et «Département des Aigles» sur le mur au fond du jardin. C'est ainsi que ce Musée est né... non pas d'un concept, mais d'une circonstance; le concept est venu après. Comme Marcel Duchamp disait: «Ceci est un objet d'art». au fond, j'ai dit: «Ceci est un musée». Il y a une différence: après un na j'ai remballé tout ce matériel, et le Musée s'est développé. En fait, j'établissais un rapport entre le vide - ce que je n'emploie pas nécessairement comme un concept péjoratif - de la peinture, entre l'absence d'une signification et le vide des caisses, le vide des reproductions. Le Musée comportait évidemment aussi une critique de l'Etat belge et de sa politique des musées, de ses instances culturelles. Mais l'essentiel - dans notre pays avant toute autre chose - c'est le problème du langage de cette critique, de la formulation, de l'exposition de divers problèmes et concepts - la notion de peinture, la notion historique de musée.

## FREDDY DE VREE ENTRETIEN AVEC MARCEL BROODTHAERS II (1971)

### **Marcel Broodthaers, pouvez-vous décrire le Musée que vous avez ici à Düsseldorf et donner quelques explications quant à sa fonction ?**

Vous avez en ce moment le Musée sous les yeux et je préférerais que vous commenciez par me donner votre impression, car il s'agit en fait d'une structure de fiction et je n'ai aucune idée de la façon dont cela fonctionne chez les autres. Je vis cette aventure du musée, cette fiction, à ma propre manière, subjectivement. Il y a trois quatre ans, cela a commencé dans mon atelier-habitation à Bruxelles, où j'ai créé un musée fictif avec des caisses de transport vides et des reproductions d'œuvres d'art sur des cartes postales, et avec des inscriptions indiquant qu'on se trouvait dans un musée. Je revis cette situation ici, mais avec d'autres éléments, d'autres formes, d'autres idées. Je ne suis toutefois pas tout à fait sûr que le visiteur éprouve également la sensation de se trouver dans un musée, je veux dire dans un endroit qui ressemble à un hôpital, à une prison, et en même temps dans une fiction...

### **Mais comment interprétez-vous vous-même cette obsession du Musée? Cette obsession aussi de la façon d'échapper à un passé romantique sans abandonner l'idée que l'art reste toujours lié à la vie même?**

Au niveau personnel, je peux répondre: le Musée à toujours été pour moi un lieu où j'aimais aller durant ma jeunesse parce qu'il n'y avait jamais âme qui vive.

### **Et est-ce que vous voulez reconstruire cette solitude, ou la transmettre au visiteur?**

Je voudrais plutôt rompre cette solitude, mais ça ne marche pas, car il n'y a pas foule ici. Et il m'est difficile de donner au pied levé une réponse théorique à votre question sur le visiteur. Disons ceci: je suis toujours heureux de voir arriver ici des amis ou des visiteurs que je connais, car il naît toujours un contact direct. Mais j'aime aussi le visiteur de hasard, bien qu'il vienne le plus souvent sur le conseil d'un ami ou d'une connaissance. Mon rapport au visiteur est un rapport personnel, mais je me demande si ce n'est pas grâce à ces contacts personnels que ce Musée peut continuer à exister, grâce à la bonne volonté des visiteurs qui acceptent tout simplement ma fiction. Et ce qui m'inquiète, c'est la réaction possible de quelqu'un qui se trouve entièrement en dehors de ce réseau personnel.

### **Pouvez-vous faire abstraction de notre communication verbale et vous mettre à regarder? Ensuite, je vous demande: Que voyez-vous? Est-ce un Musée, est-ce une fiction? Est-ce qu'un but est atteint?**

Pas facile! Je vois un musée consacré au thème «cinéma». Il y a une absence nette de certaines figures, et des réductions de figures à des symboles. Ce symbolisme vague est distribué dans tout l'espace et évoque la classification propre à un musée. La cave à quelque chose d'angoissant pour moi parce que je suis contraint - pour me sentir plus moi parce que je suis contraint - pour me sentir plus ou moins à l'aise ici, au sens psychologique - de faire appel à mon imagination et d'imaginer plus que les éléments réduits qui sont présentés dans ce Musée. Oui, mais cela tient sans doute à notre relation personnelle. Je crois que je peux terminer cette aventure en objectivant la fiction, et c'est dans ce sens que j'ai accepté d'exposer mon Musée de fiction à l'intérieur du véritable Musée, ici à la Kunsthalle de Düsseldorf. Je crois que nous mettrons fin ainsi aux interférences des contacts personnels et des impressions subjectives et qu'elles disparaîtront, la vôtre comme la mienne, et je crois que cela peut devenir intéressant si cette aventure romantique se solde par un échec romantique...

### **Marcel Broodthaers, une question tout à fait différente: vous avez également une exposition personnelle à la WideWhite Space Gallery à Anvers et dans deux galeries de Cologne. Quelle est votre attitude à l'égard d'une foire ou l'on vend de l'art?**

Ah, mais je me sens bien plus à l'aise à la foire de Cologne que dans mon propre Musée, car sur le Kunstmarkt nous nous trouvons en plein dans la réalité de la société contemporaine, au beau milieu de son système, qui se révèle être basement commercial.

### **Et pourquoi vous y sentez-vous plus à l'aise?**

Parce que c'est la vie de chacun, l'existence de pratiquement tous les artistes, des directeurs de musée et des galeristes. Basement commerciale - je ne veux pas dire que tous ces gens sont odieux, ou vils, mais que l'art est vendu la comme une marchandise méprisable.

### **Est-ce que vous vous sentez marchandé sur un tel Kunstmarkt ou êtes-vous d'avis que, par sa nature même, votre œuvre échappe à cette sorte de commerce?**

J'essaie, particulièrement dans les œuvres qui sont montrées ici à la foire de Cologne, d'introduire quelque

chose qui comprenne la négation de cette situation, une situation à laquelle je m'attendais. Il y a ici deux ou trois objets qui peuvent passer pour une marchandise méprisable, mais j'espère que, par leur structure ou par les mots qui les entourent, ils contiennent un avertissement qui indique: «Je suis là, ce n'est pas de ma faute»... j'espère que ce n'est pas moi qui le dis, j'espère que l'objet lui-même l'indique. Vous êtes présent dans Prospekt, la section cinématographique de la Foire, avec un film - la projection d'une «boucle» sur laquelle sont inscrites vos initiales. C'est un film très court, une seconde, le titre est d'ailleurs Une seconde d'éternité. Je veux, de façon artistique, témoigner une certaine réalité artistique. L'important n'est pas qu'il s'agisse de ma signature ou de celle d'un autre: c'est le fait même de la signature. Je crois que la création artistique repose sur une impulsion narcissique. Une seconde d'éternité s'inspire plus ou moins de Charles Baudelaire. J'ai pris plaisir à faire ce film; le graphisme qui ne dure qu'une seconde constitue en même temps une fiction. La signature de l'auteur - peintre, poète, cinéaste... - m'apparaît être le début d'un système de mensonges, le système de chaque poète, chaque artiste essaie d'établir pour se défendre... contre quoi exactement, je l'ignore.

## JURGEN HARTEN ET KATARINA SCHMIDT FRAGMENT D'UN ENTRETIEN AVEC MARCEL BROODTHAERS (1972)

### **J. H: ... vivre avec le hasard, malgré tout ?**

Oui, aller au devant du hasard, car il vous file entre les doigts dans l'instant même! On ne peut pas baliser le hasard, pas le hasard. Finalement le hasard est la seule, la seule lueur dans une entreprise cornme celle-ci. Il vous libère et fait qu'on continue son chemin dans la direction empruntée, de sorte qu'on devient conscient, d'une façon tout à fait particulière, de ce qu'on a entamé.

### **J. H: Et comment voyez-vous la relation entre votre Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, qui a été fondé en 1968, et un musée traditionnel?**

Je verrai cette relation plus clairement lorsque l'entreprise sera parvenue à son terme, actuellement elle est encore bien vivante. J'ai sans doute mon idée à ce sujet, mais ce n'est pas encore tout à fait clair parce que l'expérience n'est pas terminée. Pourtant, je n'aurais pas de difficulté à situer cette relation. En premier lieu, il s'agit d'une relation étroite, car l'invention du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles - au début un simple arrangement de caisses, cartes postales et inscriptions: trois fois rien - était liée aux événements de 1968, c'est-à-dire à l'espèce d'événements politiques qui se produisaient à ce moment-là dans tous les pays.

### **J. H.: Qu'est-ce que cela implique?**

Il faut se représenter un grand changement des consciences, surtout chez les jeunes, et ce changement s'est inévitablement prolongé aussi dans le domaine de l'art. Une question surgissait à nouveau: Qu'est-ce que l'art? Quel rôle l'artiste joue-t-il dans la société? J'ai fait encore un pas supplémentaire en posant la question: Quel est à la limite le rôle de ce qui dans notre société représente la vie artistique, c'est-à-dire: quel est le rôle du musée? Il importait en premier lieu de faire un relevé de la situation. Et ces arrangements dont j'ai parlé étaient pour moi un lieu où discuter et échanger des idées. Mais toute l'entreprise a évolué rapidement et s'est dégagée de ce contexte immédiat ou plutôt: sociologique, et a commencé à vivre d'une vie autonome. Bref, c'est le phénomène classique de l'art. Vous concevez quelque chose, une chose dont vous croyez qu'elle est en rapport étroit avec un événement déterminé qui se produit dans la société, et puis cela se met tout à coup à vivre sa propre vie, à grandir et à produire des cellules. A ce moment-là naît dans l'art une sorte de biologie sur laquelle l'artiste lui-même n'a pratiquement plus aucun contrôle. D'après moi, l'artiste ne peut contrôler ce processus que pendant un temps bref et de plus, de façon très générale. Ensuite, il perd son emprise. Les idées commencent à se multiplier cornme des cellules vivantes.

L'aspect «fiction», le fictif, s'est détaché de façon très particulière de l'entreprise portant le nom de Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Le côté irréel, l'arrangement, qui n'était rien de plus au départ qu'un simple décor, s'est progressivement institutionnalisé à mes yeux et à ceux de mon entourage immédiat. Ce musée est devenu réalité pour mes connaissances bruxelloises - mes amis, des personnes qui s'occupaient d'art - et ensuite des personnes qui venaient de l'étranger pour voir, parce qu'ils en avaient entendu parler. C'est ainsi qu'a germé autour de ce Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, malgré son caractère fugitif, un système de relations entièrement nouveau. L'arrangement cessait d'avoir une fonction de décor, il devenait le symbole d'un musée fictif, c'est-à-dire: les cartes postales prenaient une valeur symbolique précisément par leur relation avec cette situation spéciale. Pour ce qui est de la question qui se pose par rapport à ce qui nous occupe, les aigles, là, il y a une sorte de hasard qui intervient! J'ai parlé d'une fiction basée sur le symbolisme des caisses et dont le point de vue était rendu par les cartes postales. Maintenant je parle de fiction en rapport avec les aigles que j'expose sous la même étiquette Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Que se passe-t-il? Il apparaît en fin de compte que l'aigle est lui-même, dès le début, de la fiction... fiction dont le contenu sociologique et politique est de plus en plus difficile à comprendre au fur et à mesure qu'on remonte dans le passé.

Comment peut-on expliquer pleinement la naissance du symbole et du mythe de l'aigle sans la connaissance archéologique que nous avons à ce sujet? Je crois que cette exposition peut faire comprendre que l'aigle et la façon dont il est représenté relèvent de la fiction. Deux fictions vont ici s'opposer, ce qui a certainement un effet de provocation. Il est essentiel pour cette exposition que nous acquérions, grâce à cette confrontation des fictions, une conscience plus vigoureuse de la réalité, de la réalité d'une idée, bien entendu.

**J. H: Il s'agit finalement d'une relation entre une conscience modifiée et des objets qui existent réellement. Si l'on regarde ces objets avec cette conscience modifiée, on a l'impression qu'ils changent de nature, mais en tant qu'objets ils mènent une vie autonome. Par exemple, des objets sumériens, médiévaux, étaient exposés les uns à côté des autres avec un musée comme contexte. Ce contexte toutefois changeait sa signification sociologique et je crois que grâce à votre méthode - la «méthode fiction» - nous devenons maintenant conscients de ce processus.**

Vous parlez de méthode. Je préférerais peut-être me baser sur la situation que j'ai créée. L'impulsion au

changement qui émane peut-être également de cette exposition d'aigles vient plutôt de cette «situation de fiction» que d'une méthode déterminée.

### **JH: En termes concrets: Vous attendez encore de voir comment l'exposition se présentera.**

Evidemment. Je ne suis pas du tout sûr du résultat. Pourtant j'ai affirmé qu'on en arrivera à une confrontation de fictions. Pour l'instant, ce n'est qu'une façon de se représenter les choses.

### **K. S.: En tout cas, voyez-vous cette exposition comme un lieu de discussion, tout comme précédemment, lorsque vous avez fondé le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles ?**

Oui, mais une discussion d'un caractère totalement différent. En ce sens que cette fois le débat ne peut pas se développer en toute liberté. Le visiteur est interpellé, mais il ne prend pas une part directe à la discussion. Donc, cela ne correspond pas à ce que nous entendons par discussion. Quand il y a discussion, tout le monde participe, intervient, avance des arguments. Pour être précis: cette exposition est donc en fait une proposition de discussion. Pendant que je pense à ces choses, je m'inquiète à l'idée que mon invitation pourrait être interprétée cornme une prise de position.

## AIGLE. IDÉOLOGIE. PUBLIC (1972)

Dans quelle mesure les informations sur l'art contemporain ont-elles fait leur chemin dans la conscience du public? Le public, c'est vous, c'est moi, ce sont les autres. Le public est confronté aux objets d'art suivants: différentes sortes d'aigles dont une partie est lourdement chargée de notions symboliques et historiques. Le caractère de cette confrontation est déterminé par l'inscription négative: "Ceci n'est pas... ceci n'est pas une oeuvre d'art". Ce qui ne signifie rien d'autre que: public, comme tu es aveugle! Ainsi d'une façon ou d'une autre: ou bien l'information à joué un rôle effectif sur ce qu'on appelle l'art moderne, alors tout Aigle est purement et simplement intégré à une méthode; ou bien l'inscription apparaît comme un pur non sens - c'est-à-dire qu'elle n'est pas au niveau de la discussion sur la validité des idées, par exemple, de Duchamp et de Magritte - dans ce cas l'exposition obéit de nouveau aux principes classiques: l'Aigle dans l'art, en histoire, en ethnologie, dans le folklore... Je ne serais sans aucun doute pas plus chanceux avec le serpent, le lion, le taureau.

MARCEL BROODTHAERS

## SECTION DES FIGURES (1972)

### Figure 1

Si on n'attribuait pas à l'aigle, dans l'idée qu'on s'en fait, une force magique, suffisante pour propulser un dieu ou un vaisseau spatial (Appolo 11), personne ne s'intéresserait à lui. De l'oiseau lui-même on se fait une idée erronée. La plupart des naturalistes le décrivent avec des mots pathétiques. Konrad Lorenz fait exception. L'aigle est bête, dit-il en substance. Il a peur même d'une bicyclette.

### Figure 0

De telles représentations sont dangereuses. Elles vous plongent parfois dans une sorte d'anesthésie dont il est impossible de se réveiller. Être très profondément effrayé. Ne pas savoir. Finalement admirer sans réserve. La représentation majestueuse de l'art et la représentation majestueuse de l'aigle. Tout cela très sublime - de l'oligocène jusqu'à nos jours. Pourquoi l'oligocène? Le rapport direct entre le fossile de l'aigle trouvé lors de fouilles effectuées dans les couches du tertiaire et les différentes formes sous lesquelles se présente le symbole est peut-être faible, à supposer qu'il existe seulement. Mais la "géologie" devrait se faire entendre dans le titre (sensationnel), lui ajouter une pointe de fausse scientificité qui révèle que le symbole Aigle a été repris sans réflexion, sans avoir été soumis à discussion. L'aigle n'est pas une carotte; mais l'objectif de cette exposition est de l'arracher de ce ciel imaginaire où il tourne depuis des siècles, nous menaçant de ses éclairs- qu'il soit de pierre, de bois cerclé d'or ou en acier inoxydable.

### Figure 2

Suivre ses traces à travers la forêt des images nous amènera à envisager différents points de vue: quant à la signification du symbole, à la signification toujours identique quel que soit le niveau considéré - analogue aux cercles que décrit l'oiseau: grandeur, autorité, puissance. Esprit divin. Esprit de conquête. Impérialisme.

### Figure 2

L'aigle est, comme le tigre de papier, un monstre chétif. Il niche dans les musées publics. Cela se reflète aussi dans mon musée fictif que j'ai fondé en 1968 et auquel j'ai donné le nom de "Département des Aigles". L'aigle de papier a un caractère double. D'une part il joue le rôle d'une parodie sociale des productions artistiques, d'autre part celui d'une parodie artistique de faits sociaux. Les musées publics, comme d'ailleurs toutes les institutions culturelles, ne font rien d'autre. Je crois qu'un musée fictif comme le mien permet d'avoir prise sur la réalité comme sur ce qu'elle cache. La "Section des Figures", telle qu'elle est montrée à l'exposition de Düsseldorf, accomplit ce déplacement de l'objectif. Processus de déni. Processus plein de contradictions - comment est-il représenté dans la Kunsthalle? On voit bien ici qu'il n'y a pas de différences capitales entre mes intentions et leur réalisation dans l'exposition. La méthode choisie invite à reconnaître l'efficacité des idées de Duchamp et de Magritte. Elle met à mon avis l'accent sur un problème - comme toute manifestation artistique qui s'annonce comme telle - et elle est à cet égard menacée par sa propre insuffisance de pertinence sociale. C'est pourquoi j'ajoute en-dessous un texte de Michael Oppitz portant le titre Aigle Pipe Urinoir, qui approfondit dit ma méthode d'un point de vue théorique.

### Figure 0

Le projet de l'exposition se base sur l'identité de l'Aigle en tant qu'idée et de l'art comme idée. L'objectif est de proposer une réflexion critique sur la présentation de l'art en public. Pour ce qui est de la perception de l'art par le public, je constate que les habitudes et les fixations personnelles empêchent une "lecture" sans préjugés. Malgré tout, la plaquette portant l'inscription "Ceci n'est pas une oeuvre d'art" joue un certain rôle. Elle perturbe la projection narcissique du visiteur sur l'objet qu'il contemple, mais elle n'atteint pas sa conscience.

### Figure 1

Des oeuvres d'art sumériennes aux oeuvres actuelles, l'Aigle parle le langage stylistique de chaque époque. Les diapositives d'images publicitaires projetées dans l'exposition font ressortir un manque d'harmonie. La langue de la publicité a pour cible l'inconscient du spectateur- consommateur; par là l'Aigle magique se voit restituer toute sa puissance. Michael Oppitz abonde dans mon sens quand il écrit que j'ai arraché quelques plumes à l'aigle mythique. Mais dans la publicité il s'en sort indemne, aussi agressive soit-elle. L'objet d'art ne peut être saisi ici car il est représenté hors des conventions qui structurent la vie artistique. Dans la publicité, l'art est utilisé et reçoit un énorme succès. Il règne sur des horizons radieux. Il incarne le rêve de l'homme.

MARCEL BROODTHAERS

## LE MUSÉE D'ART MODERNE DÉPARTEMENT DES AIGLES EST TOUT SIMPLEMENT UN MESONGE (1972)

Le "Musée d' Art Moderne Département des Aigles" est tout simplement un mensonge, une tromperie. Mais il survit depuis déjà quatre ans au sein de manifestations les plus diverses; dans des publications, des entretiens, des cartes postales, de véritables objets d'art, des tableaux, des sculptures et dans des publicity objects. Parler de mon musée équivaut à parler de l'art et la manière, à analyser la tromperie. Le musée normal et ses représentations mettent simplement en scène une forme de vérité. Parler de ce musée équivaut à discourir sur les conditions de cette vérité.

Il y a une vérité du mensonge. C'est elle qui détermine ma conscience. Quand une oeuvre d'art trouve sa condition dans le mensonge ou la tromperie, est-ce alors encore une oeuvre d'art? Je n'ai pas de réponse. Un musée qui est une tromperie à quelque chose à cacher. Le mensonge personnel à un aspect freudien. Mais ce que le musée personnel veut cacher, c'est le vrai musée. La motivation de tout artiste est à vrai dire le narcissisme, peut-être aussi la "volonté de puissance" (Nietzsche). Mais pour moi la motivation est beaucoup moins intéressante que le thème lui-même. Le musée fictif essaie de piller le musée authentique, officiel, pour donner davantage de puissance et de vraisemblance à son mensonge. Il est également important de découvrir si le musée fictif jette un jour nouveau sur les mécanismes de l'art, du monde et de la vie de l'art. Avec mon musée je pose la question. C'est pourquoi je n'ai pas besoin de donner la réponse.

J'aurais déjà pu vendre mon musée. Mais ça ne m'est pas possible pour l'instant. Tant que j'y trouve refuge et que je m'identifie à lui, je ne le puis pas. C'est du moins ce que je pense pour le moment.

Je ne me laisserai pas attraper. Je me replie dans la cachette du musée. En ce sens le musée est un prétexte. Peut-être la seule possibilité pour moi d'être un artiste est-elle d'être un menteur, parce qu'en fin de compte tous les produits économiques, le commerce, la communication sont des mensonges. La plupart des artistes ajustent leur production au marché, comme si c'étaient des marchandises industrielles.

MARCEL BROODTHAERS

## CE MUSÉE EST UN MUSÉE FICTIVE (1973)

[Ce musée est un musée fictif. Il joue une fois le rôle d'une parodie politique des manifestations artistiques, une autre fois celui d'une parodie artistique des événements politiques. Ce que font d'ailleurs les musées officiels et les organes comme la Documenta. Avec toutefois la différence qu'une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache. Fondé en 1968 à Bruxelles, sous la pression des vues politiques du moment, ce musée ferme ses portes avec la Documenta. Il sera passé d'une forme héroïque et solitaire à une forme voisine de la consécration grâce à l'aide de la Kunsthalle de Düsseldorf et celle de la Documenta. Il est donc logique qu'à présent il se rige dans l'ennui. Certes, voilà un point de vue romantique; mais qu'y puis-je? Qu'il s'agisse de saint Jean l'Évangéliste ou de Walt Disney, le symbole de l'aigle au niveau de l'écrit pèse d'un poids singulier. Or, j'écris ces lignes, c'est-à-dire que j'entends le romantisme comme une nostalgie de Dieu.] Constatons donc combien il est difficile de garder le dieu à distance dès qu'il s'agit d'art, aussi difficile que d'échapper aux pièges des galeries et des institutions officielles. [J'essaye de réunir quelques textes et des interviews contradictoires concernant les différentes sections du Département des Aigles. Déjà on pourra lire plus loin une interview du Dr. J. Cladders à propos de la Section Art Moderne et un texte théorique de M. Oppitz sur l'exposition des Figures à Düsseldorf. Signalons qu'un catalogue avec une introduction de J. Harten a été édité à cette occasion (les traductions en langue française suivront).

Il est un peu tôt pour décrire les intentions qui m'ont guidé dans la réalisation de la Section Publicité. Comme l'image de celle-ci coïncide avec celle parue dans la partie publicitaire du catalogue de la Documenta, elle me dis- pensera de longs discours. A s'occuper d'art, on ne tombe jamais que d'un catalogue à l'autre]. Dans ces conditions, la culture est-elle encore importante? A mon avis, oui, d'autant plus si elle incorpore la pensée dans un cadre de référence

qui peut vous aider à vous défendre contre les images et les textes véhiculés par les médias et par la publicité qui déterminent nos règles de comportement et notre idéologie.

Ce musée fictif prend pour point de départ l'identité de l'art et de l'Aigle..., il allait de soi d'estampiller l'Urinoir de Duchamp (1917) du signe de l' Aigle, plus exactement, la photo de l'objet sanctifié par l'histoire de l'art, montrée ici avec beaucoup d'autres documents. Publicité pour l'art et pour l'art de la publicité. Mais qui remarque l'action magique exercée par des artistes anonymes (grâce au symbole de l'autorité), au service de la diffusion des produits de

l'industrie? Ceux qui vivent dans le contexte de l'art et considèrent ainsi l'art en tant qu'art. Et seuls ceux à qui importe le contexte social de ces productions. Mais que voit le public, le grand public et tous ceux qui regardent des matchs de football?

MARCEL BROODTHAERS

## LE DEGRÉ ZERO (1973)

La présentation d'une exposition dépend de l'opinion que l'exposant officiel se fait de l'art. La présentation officielle adopte les normes "modernisées" de tout institut d'exposition. C'est-à-dire qu'un mode d'exposition toujours hiérarchique constitue avec les institutions exposantes (musées) et les autres institutions (hôpitaux, prisons, etc.) la société officielle. De ce fait, tout travail d'exposition est la plupart du temps entrepris sur la base d'un compromis (exemple: la Documenta 5 et H. Szeeman). Nous constatons donc que la mise en scène des objets et des images est rarement adéquate mais qu'il y a, pour toute exposition, tendance à la manipulation. J'ai montré pour ma part l'été dernier l'exposition "L'Aigle de l'oligocène jusqu'à nos jours" à la Kunsthalle de Düsseldorf. Comme artiste, cela veut dire, avec une signification aussi peu déterminée et aussi mal définie, mes actions ne pouvant être situées que dans les formations marginales du comportement social. Il est aisément constatable que je voulais neutraliser la valeur d'usage du symbole de l'Aigle et la réduire à son degré zéro pour introduire des dimensions critiques dans l'histoire et l'usage de ce symbole.

MARCEL BROODTHAERS

## FREDDY DE VREE ENTRETIEN AVEC MARCEL BROODTHAERS III (1974)

**Marcel Broodthaers, dans cette exposition bruxelloise consacrée à des aspects de l'avant-garde dans les arts plastiques, on voit par exemple une oeuvre assez sobre qui à elle seule remplit toute une salle. Je ne parle pas de votre salle, mais de la Croix de sable de Richard Long. Que trouvez-vous de ce genre d'oeuvres d'art?**

J'aime vraiment beaucoup cette oeuvre de Richard Long, mais jamais l'idée ne me serait venue de l'appeler une croix, bien que ce soit une croix, évidemment, ou un signe de multiplication. J'y vais tout simplement quelque chose de poétique qui s'exprime à travers le matériau végétal, et rien de plus. Une poésie naturelle d'un haut degré d'intensité. Je préfère Richard Long à beaucoup d'autres artistes, ses oeuvres me touchent plus que celles de certains autres parce qu'elles sont moins accessibles. On ne peut pas expliquer son oeuvre, sinon dans un rapport personnel à elle-même, à l'intérieur d'un système clos.

**Et à l'intérieur d'un musée.**

Je suis convaincu que Richard Long n'est pas conscient de ce problème. Ça doit lui paraître aussi naturel et évident de réaliser une telle oeuvre que de la montrer ici. Richard Long ne pose pas de questions politiques, sinon cette seule question indirecte: que vient faire la poésie dans notre monde?

**Que croyez-vous qu'elle vient faire?**

Je crois qu'elle trouble les codes avec lesquels on élabore des explications. Dans la mesure où la poésie reste inexplicable, elle dérange les habitudes en vigueur dans un monde où l'on essaie toujours de tout expliquer et où l'on veut toujours et partout mettre de l'ordre.

**Vous avez installé ici un Jardin d'hiver, plein de plantes tropicales, et pourtant ma première idée a été, comme une association: ceci évoque un désert.**

Oui, l'image d'un désert. Ce genre d'image supplémentaire me réjouit, car elle ne se trouve pas dans ce qui est montré - palmiers, chaises, reproductions... - et pourtant c'est, en effet, l'idée fondamentale: le désert...

**L'absence...**

L'absence, et l'absence du désert. Un désert à la fois réel et symbolique, une illustration – a contrario – de la situation politique et économique actuelle, mais plus encore, la prédominance du désert, le désert de la société, le désert des loisirs, le désert, finalement, du monde de l'art...

**Vous avez écrit un texte d'accompagnement.**

Oui. Un petit texte:

Un jardin d'hiver

Ce serait un A B C D E F du divertissement,  
un art du divertissement.

G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Pour oublier. Pour dormir, serein, bien pensant.

De nouveaux horizons se dessinent.

Je vais venir à moi de nouveaux horizons et l'espoir d'un autre alphabet (voir catalogue)

C'est donc un texte par lequel je veux m'opposer à une série d'idées et de théories qui sont actuellement en vogue dans le monde de l'art, mais c'est un texte assez difficile au point de vue «communication». Tout semble se dérouler en cercles, et je tiens à préciser que je suis d'accord avec ce qui est exposé ici – le tapis de cuivre de Carl Andre, le baldaquin de Buren, la sculpture plane de Richard Long, l'alphabet chromatique de Gerhard Richter, etc. – lorsque je compare cet ensemble avec tout l'art traditionnel tel qu'il se manifeste dans ce pays (et y est encouragé). Dans cette optique, les nuances s'effacent entre ceux qui exposent ici et le «monument du laissez-aller» que toute société érige avec l'art qu'elle assimile. Elle en fait un pilier de l'Etat et l'assimile ainsi aux prisons et aux hôpitaux. Mais les nuances dont je parle dans mon texte... s'adressent aux nuances des autres artistes au sein de ce monde extrêmement étroit de l'avant-garde. Mais plus ce monde

est étroit, plus il me paraît être une caisse de résonance véritable des événements qui se déroulent à l'échelle du monde. C'est paradoxal, mais ce microcosme fonctionne de façon très efficace.

**Je voudrais, de mon point de vue à moi, reformuler les choses comme suit: ce serait moins une mani.Jestation de sympathie à l'égard de l'art conceptuel que la formation partielle d'un front contre la tendance à l'hypperréalisme.**

Evidemment! L'hypperréalisme ne signifie pas seulement la consé- cration d'une certaine idée de la peinture a l'intérieur de l'ensemble de l'art, mais également la consécration de toutes les conceptions réactionnaires. Le message de l'hypperréalisme comprend l'idée de confort, l'absence absolue de changement, l'exaltation de l'argent au sein d'un monde qui a dissimulé tous ses problèmes.

**L'hypperréalisme – et je quitte peut-être votre Jardin d'hiver, Marcel – permet pour la première fois au bourgeois d'aujourd'hui de trouver également un ordre, une identité dans l'art contemporain. Ce sont des peintures faites d'après une photographie, d'après une pièce d'identité donc.**

Oui, mais lorsque je pense à l'hypperréalisme, je pense aussi à Meissonier, c'est à peu près la même chose, sauf que la liberté qui existait encore à l'époque de Meissonier a disparu. A notre époque, toute tentative artistique équivaut à un ordre: il faut faire ceci, faire cela et pas autre chose. A l'époque de Meissonier, on pouvait au moins encore avoir des idées divergentes et représenter autre chose. Cette liberté d'expression qui est sculptée au fronton de toutes nos institutions est aujourd'hui purement formelle. Tandis qu 'autrefois, il existait quand même encore une liberté, fût-elle étroite, dans un domaine plus général. Vous ne vous êtes pas tellement éloigné du Jardin d'hiver, cal c'est à cette sorte de serre que je pensais, lorsque je l'ai conçu.

**Un nettoyage par le vide? Comme le raturage du texte dans le poème de Mallarmé?**

Oui, quelque chose de ce genre. Dans ce petit livre sur Mallarmé, j'opère une séparation entre le texte et l'image du texte, la typographie. J'ai réimprimé le texte comme une introduction à l'image du texte. Aujourd'hui, le langage de Mallarmé est utilisé également en dehors de l'art, par exemple en psychanalyse, par Jacques Lacan. Son ouvrage *Ecrits* comprend le langage de Mallarmé, mais centré sur le réel, la psychanalyse, qui passionne Lacan et ses lecteurs.

**Voulez-vous dire un mot également des films sur lesquels vous travaillez en ce moment?**

Je travaille sur *The last voyage*, une série de diapositives de la fin du siècle précédent [XIX]. Ce ne sont en fait pas des diapositives mais des photos colorisées à la main, très belles d'ailleurs. Un père meurt dans un décor particulièrement bourgeois, il meurt, entouré de sa fille et de son beau-fils... et il montre, dans un geste éternel, le bateau qui passe et qui emportera son âme. C'est la première partie du film. Dans la seconde partie, on voit le New York actuel, sous la forme du Temps, du Temps et de la Mort.

**Marcel, ce qui me frappe maintenant, c'est que vous mettez si souvent vos personnages en rapport avec la mort. Je pense également à votre série de gravures avec le bateau qui sombre et la jeune fille qui écrit: «Chère petite soeur... »**

Oui mais, je suis malade. Je souffre d'une maladie longue et pénible, qui ne peut avoir qu'une issue fatale. Mais dans très longtemps, je crois, car je me soigne très bien... et je voudrais dire aux lecteurs qui prennent intérêt à mon existence... enfin... de ne pas trop s'en faire!

## DIX MILLE FRANCS DE RECOMPENSE (1974)

### 1. OBJETS

**Les objets fonctionnent-ils, chez vous, comme des mots?**

J'utilise l'objet comme un mot zéro.

**Ce n'étaient pas d'abord des objets littéraires?**

On pourrait les nommer comme cela, alors que les objets plus récents échappent à cette dénomination qui a réputation péjorative (je me demande bien pourquoi?). Ces objets récents portent, à la manière sensationnelle, les marques d'un langage. Mots, numérotations, signes inscrits sur l'objet lui-même.

**Au début de votre activité vous avez suivi une direction aussi précise?**

J'étais hanté par une certaine peinture de Magritte, celle-là où figurent des mots. Chez Magritte, il y a contradiction entre le mot peint et l'objet peint, subversion du signe du langage et de la peinture au bénéfice d'un resserrement de la notion de sujet.

**Y a-t-il des objets auxquels vous tenez encore?**

Oui, quelques-uns. Ils sont poétiques, c'est-à - dire coupables dans "L'Art comme langage" et innocents dans le langage comme Art. Par exemple, ceux que je vais vous décrire. Un fémur tricolore, Fémur d'homme belge. Et un vieux portrait de général ramassé dans je ne sais plus quel marché aux puces. J'ai fait un petit trou à la place de la bouche pincée du général pour y introduire un mégot de cigare. Dans cet objet-portrait, il y a une heureuse harmonie de tons. La peinture est brune, assez pisseuse, le mégot également. N'importe quel cigare n'irait pas dans n'importe quelle bouche de général... le calibre du cigare, le format de la bouche.

**Est-ce cela l'art du portrait?**

Je préfère croire qu'il s'agit d'un objet pédagogique. Il est nécessaire de dévoiler – quand il se peut – le secret de l'art, le général mort fume un cigare éteint. J'ai fait ainsi, avec le fémur, deux objets utiles. J'aurais voulu en faire d'autres qui m'eussent donné autant de satisfaction. Mais jê me suis méfié du genre. Le portrait et le fémur me paraissent avoir la vertu de ronger la falsification inhérente à la culture. Avec le fémur, nationalité et structure de l'être humain sont réunies. Le soldat n'est pas loin.

**Il y a beaucoup de coquilles, de moules et d'oeufs dans votre production. Des accumulations?**

Le sujet est davantage le rapport qui s'installe entre les coquilles et l'objet qui les supporte. Table, chaise ou casserole. C'est sur une table que l'on sert un oeuf. Mais sur ma table où il y a trop d'oeufs il y manque le couteau, la fourchette et l'assiette. Absences nécessaires pour faire parler l'oeuf à table ou pour que le spectateur ait une idée originale de la poule.

**Et les moules, un rêve sur la mer du Nord?**

Une moule cache un volume. Le débordement des moules de la casserole ne suit pas les lois de l'ébullition, il suit les règles de l'artifice pour aboutir à la construction d'une forme abstraite.

**Donc, vous êtes proche d'un système académique?**

D'une rhétorique se nourrissant au nouveau dictionnaire des idées reçues. Plus que d'objets et d'idées, j'organise la rencontre de fonctions différentes qui renvoient au même monde: la table et l'oeuf, la moule et la casserole à la table et à l'art, à la moule et à la poule.

**Le monde de l'imaginaire?**

Ou celui de la réalité sociologique. C'est ce que Magritte ne manquait pas de me reprocher. Il me trouvait plus sociologique qu'artiste.

### 2. SIGNALISATIONS INDUSTRIELLES

**Les plaques en matière plastique correspondentelles à cette réalité sociologique?**

J'ai cru que la matière plastique me libérait du passé, alors que cette matière n'existait pas. Cette idée m'avait tant plu que j'oubliai que ce matériau fut déjà "ennobli" par son apparition aux cimaises des galeries et des musées sous la signature des Nouveaux Réalistes et des Pop américains. Ce qui m'intéressait, c'était le gauchissement que le matériau apportait à la représentation.

### **Elles étaient éditées à 7 exemplaires?**

J'ai défini moi-même leur tirage car aucune galerie ne voulait assumer à ce moment-là le risque d'édition. Pour le faire, je fus aidé par le secteur privé.

### **Et le langage de ces plaques?**

Disons des rébus. Et le sujet, une spéculation sur une difficulté de lecture entraînée par l'emploi de ce matériau. Sachez que l'on fabrique ces plaques comme des gaufres.

### **Ces plaques sont-elles si malaisées à déchiffrer?**

La lecture est contrariée par l'aspect image du texte et l'inverse. Le caractère stéréotypé du texte et de l'image est défini par la technique du plastique. Et la lecture proposée dépend d'un double niveau - appartenant chacun à une attitude négative qui me paraît être le propre de l'attitude artistique. Ne pas situer le message entièrement d'un côté, image ou texte. C'est-à-dire refuser la délivrance d'un message clair comme si ce rôle ne pouvait incomber à l'artiste et par extension à tout producteur économiquement intéressé. Il y aurait ouverture, ici, d'une polémique. À mon sens, il ne peut y avoir de rapport direct entre l'art et le message et encore moins si ce message est politique sous peine de se brûler à l'artifice. De sombrer. Je préfère signer des attrapes-nigauds sans me servir de cette caution.

### **Quel genre de nigauds attrapez-vous avec vos plaques?**

Eh bien! ceux qui prennent ces plaques pour des tableaux et les accrochent aux murs. Rien ne dit d'ailleurs que le nigaud ne soit leur auteur qui a cru être linguiste en sautant la barre de la formule Signifiant/Signifié et qui, en fait, n'aurait que joué au professeur.

## 3. LES FIGURES

### **Vous situez-vous dans une perspective surréaliste?**

Je connais ceci par coeur: "Tout porte à croire qu'il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement." J'espère n'avoir rien de cet état d'esprit. Magritte avec "Ceci n'est pas une pipe" est moins aisé. Mais encore, il était trop Magritte. C'est-à-dire qu'il n'était pas assez "Ceci n'est pas une pipe". C'est à partir de cette pipe que j'ai tenté l'aventure.

### **Un exemple?**

Vous verrez au musée de Mönchegladbach une boîte en carton, une horloge, un miroir, une pipe et aussi un masque et une bombe fumigène, l'un ou l'autre objet encore dont je ne me souviens plus, accompagnés de l'expression Fig. 1 ou Fig. 2 ou Fig. 0 peinte sur la cloison en dessous ou à côté de chacun d'eux. Si l'on se fie au sens de l'inscription, l'objet prend un caractère illustratif se référant à une sorte de roman de la société. Ces objets, le miroir et la pipe, soumis à cette même numérotation (ou la boîte en carton et l'horloge et la chaise), deviennent les éléments interchangeables sur la scène d'un théâtre. Leur destin est miné. J'obtiens, ici, une rencontre espérée de fonctions différentes. Une double assignation et une texture lisible - bois, verre, fer, tissu - les articulent moralement et matériellement. Je n'aurais pu atteindre cette complexité avec les objets technologiques dont l'unicité voue l'esprit à la monomanie: minimal art – robot – ordinateur.

### **Les numéros 1, 2, O apparaissent figuralement. Et les abréviations Fig. mal dans leur sens. Est-ce la condition pour que vous vous sentiez bien dans le vôtre?**

Ce qui me rassure, c'est l'espoir que celui qui regarde court le risque - un instant - de ne plus se trouver si bien dans le sien. Ne manquez pas de passer au musée de Mönchengladbach.

### **Mais le spectateur pourrait se méprendre et voir là une expression comparable à celle du Nouveau Réalisme des années 60?**

Mes premiers objets et images - 1964-1965 - ne pouvaient donner lieu à cette confusion. La littéralité liée à l'appropriation du réel ne me convenait pas car elle traduisait une acceptation pure et simple du progrès dans l'art et... ailleurs. Ceci dit, rien ne peut empêcher un spectateur de se méprendre, s'il y tient. Et je n'assume ni la bonne foi du spectateur ou du lecteur ni sa mauvaise foi.

### **Etes vous parti d'une vision élaborée de votre projet?**

Je ne sais ce que mon inconscient a pu fabriquer, vous ne me le ferez pas dire. J'ai fabriqué de instruments destinés à mon usage pour comprendre la mode en art, la suivre et chercher finalement une définition de la mode. Je ne suis ni peintre, ni violoniste. Ce qui m'intéresse, c'est Ingres. Ce n'est pas Cézanne et les pommes.

### **Pourquoi ne vous êtes-vous pas servi de livres ou de revues?. Il ne manque pas d'éléments d'information de ce genre?**

Il se fait que j'appréhende plus facilement les données conceptuelles ou autres par l'information que donne le produit spécifique (particulièrement le mien) que par le truchement de sa théorie. Je saisis moins facilement les choses et ce qu'elles impliquent par la lecture de livres, à ceci près que le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction. Ma toute première proposition artistique porte l'empreinte de ce maléfice. Le solde d'une édition de poèmes, par moi écrits, m'a servi de matériau pour une sculpture.

### **Un objet dans l'espace?**

J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante exemplaires d'un recueil, le "Pense-Bête". Le papier d'emballage déchiré laisse voir, dans la partie supérieure de la "sculpture", les tranches des livres (la partie inférieure étant donc cachée par le plâtre). On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique. Ce geste concret renvoyait l'interdiction au spectateur, enfin je le croyais. Mais à ma surprise, la réaction de celui-ci fût tout autre que celle que j'imaginai. Quel qu'il fût, jusqu'à présent, il perçut l'objet ou comme une expression artistique ou comme une curiosité. "Tiens; des livres dans du plâtre!" Aucun n'eut la curiosité du texte, ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. Aucun ne s'est ému de l'interdit. Jusqu'à ce moment, je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication, mon public étant fictif. Soudain, il devint réel, à ce niveau où il est question d'espace et de conquête.

### **Y a-t-il une différence entre les publics?**

Aujourd'hui, le livre de poèmes sous des formes nouvelles a trouvé une certaine audience, ce qui n'empêche pas la différence de persister. Du premier public, le second ignore la visée. Si l'espace est bien l'élément fondamental de la construction artistique (forme de langage ou forme matérielle), je ne pourrais, après cette singulière expérience, que l'opposer à la philosophie de ce qui est écrit avec un sens commun.

### **Que cache l'espace? N'est-ce pas un jeu comme celui du Loup es-tu là ?**

En effet, le loup dit chaque fois qu'il est ailleurs, et cependant il est là. Et l'on sait qu'il va se retourner et attraper quelqu'un. La recherche constante d'une définition de l'espace ne servirait qu'à cacher la structure essentielle de l'Art, un processus de réification. Chaque individu percevant une fonction de l'espace, et d'autant plus si elle est convaincante, se l'approprie mentalement ou économiquement.

### **Quelles sont vos idées politiques?**

Dès que j'ai commencé à faire de l'art, le mien, celui que j'ai copié, l'exploitation des conséquences politiques de cette activité (dont la théorie ne peut être repérée qu'en dehors de son champ) m'est apparue ambiguë, suspecte, trop angélique. Si le produit artistique est chose de la chose, la théorie devient une propriété privée.

### **Avez-vous fait de l'art engagé?**

Auparavant. Et c'était des poèmes, signes concrets d'engagement, car sans récompense. Mon travail consistait alors à en écrire le moins possible. Avec l'art plastique, je n'ai pu m'engager que chez mes adversaires. Les architectes sont dans la même situation, quand ils travaillent à leur compte. J'essaie autant qu'il m'est permis de circonscrire ce problème en proposant peu et de l'indifférent. L'espace ne peut conduire qu'au paradis.

### **Il y aurait une différence entre l'art plastique et un engagement désintéressé?**

... [Silence].

### **À partir de quel moment fait-on de l'art indifférent?**

À partir du moment où l'on est moins artiste, où la nécessité du faire ne plonge ses racines que dans le souvenir. Je crois que mes expositions ont dépendu, et dépendent encore des souvenirs de l'époque où j'assumais la situation créatrice sous une forme héroïque et solitaire. Autrement dit - Autrefois: Lisez, regardez - Aujourd'hui: Permettez-moi de vous présenter...

### **L'activité artistique - précisons: dans le contexte d'une circulation dans les galeries, les collections et les musées, c'est-à-dire quand les autres en prennent connaissance - serait le comble de l'inauthenticité?**

L'on retrouve, peut-être, dans la tactique choisie pour engager la manoeuvre sur le terrain, une forme authentique de remise en question de l'art, de sa circulation, etc. Ce qui, indistinctement à tous les points de vue, justifie la continuité et l'expansion de la production. Reste, l'art comme production.

### **À cette roulette, comment sauvez-vous la mise?**

Il y a encore un risque non moins intéressant, au 3è ou 4è degré. Et l'on n'est pas obligé de se brûler - C'est...

#### 4. LA FIGURE DE L'AIGLE

**Cette façon de prétendre embrasser des formes artistiques aussi éloignées les unes des autres qu'un objet peut l'être d'une toile traditionnelle ne fait-elle pas penser à la rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de vivisection?**

Un peigne, une toile traditionnelle, une machine à coudre, un parapluie, une table peuvent prendre place au musée dans des sections différentes selon un classement. Nous voyons les sculptures dans un espace réservé, les peintures dans un autre, les porcelaines et les faïences..., les animaux empaillés... Chaque espace, à son tour compartimenté, peut être destiné à une section- les serpents, les insectes, les poissons, les oiseaux - susceptible d'être divisée en départements -les perroquets, les oiseaux-pêcheurs, les aigles.

**Musée d'Art Moderne à Bruxelles, en 1968, avec des caisses d'emballage ayant servi au transport d'oeuvres d'art et portant les inscriptions et marques des lieux de destination - c'était la section XIX<sup>e</sup> siècle inaugurée par un discours du Dr. J. Cladders de Mönchengladbach?**

Les pérégrinations et transformations de ce musée sont documentées dans différentes publications. L'étape de Düsseldorf en 1972 163 fait le point. La section des figures y regroupait des peintures, des sculptures et des objets en provenance de nombreux musées. Chaque pièce était accompagnée de la mention: Ceci n'est pas un objet d'art - qu'il s'agisse d'un vase de Sumer en provenance du Louvre ou d'un totem du British Museum ou d'une publicité découpée dans un journal (chaque pièce représentant l'aigle).

“Ceci n'est pas un objet d'art” est une formule obtenue par la contraction d'un concept de Duchamp et d'un concept antithétique de Magritte. Ce qui m'a servi à décorer l'urinoir de Duchamp de l'insigne de l'Aigle fumant la pipe. Je crois avoir souligné le principe d'autorité qui fait du symbole de l'Aigle le colonel de l'Art.

**Ce musée continue à ne pas être un objet d'art, une pipe?**

“Ceci n'est pas un objet d'art”: la formule est une Figure 0. Chaque pièce de cette exposition de Düsseldorf est une Figure 1 ou une Figure 2. Chaque étape de ce musée entre dans ce système rudimentaire également. Reportons-nous à ce que nous avons décrit plus haut, la où une boîte en carton devient l'équivalent d'un masque, etc. Un miroir surmonté d'un aigle - antiquité de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle - est en possession d'une association muséographique gantoise. Miroir officiel, si l'on peut dire, qui renvoie l'image virtuelle de ces aigles racontant par leurs têtes multiples l'Histoire des armes le point-de-vue de l'Art. Ce miroir est celui du contresens. Bien que surmonté par le messenger de Jupiter, c'est un miroir aux alouettes.

**De quel musée êtes-vous finalement le conservateur?**

D'aucun, sauf si je pouvais définir rôle et contenu d'un musée dont le statut ne se lirait plus dans les aventures des Pieds-Nickelés de Forton ou dans cette image de Bosch décrivant comment l'on extirpait une pierre de la tête des gens souffrant de mélancolie. (Aujourd'hui, l'outil scientifique a remplacé le marteau qui était aux mains des Paracelse du XVI<sup>e</sup> siècle). Le Musée d'Art Moderne serait alors celui du sens. Il resterait alors à savoir si l'art existe ailleurs que sur un plan négatif.

10 000 francs de récompense au lecteur qui remplacera les points de suspension par une formule convenable.

#### ÊTRE BIEN PENSANT OU NE PAS ÊTRE. ÊTRE AVEUGLE (1975)

Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle

Qu'est-ce que l'Art? Depuis le xix<sup>e</sup> siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste, qu'au directeur de Musée, qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit légitime de définir l'Art et de considérer la question sérieusement, sinon au travers d'une constante, à savoir: la transformation de l'Art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de réification, l'Art serait une représentation singulière de ce phénomène, une forme de tautologie. Il se justifierait alors comme affirmation et du même coup y puiserait une existence nouvelle.

Mais cette utilité de l'Art reste à prouver et la valeur d'une telle définition. En fait, il est certain que le commentaire sur l'Art suit le mouvement économique. Il nous paraît incertain que ce commentaire puisse être politique. Prisonnier de ses fantasmes et de son usage magique, l'Art orne nos murs bourgeois comme signe de puissance - il accompagne les péripéties de notre histoire comme un jeu d'ombres artistiques, l'on s'en doute. A tire tout ce qui s'écrit de byzantin sur le sujet, on pense au sexe des anges, à Rabelais et aux débats en Sorbonne.

Actuellement “Tel Quel” et les recherches linguistiques intempestives se confondent dans une même glose que ses auteurs voudraient critiquer. Art et littérature. . . des faces de la lune, laquelle est cachée? Que de nuages et d'images éphémères. . .

Je n'ai rien, rien découvert, pas même l'Amérique. Je fais le choix de considérer l'Art comme un travail inutile, apolitique et peu moral. Une ignoble inspiration me poussant, je ne cacherai pas que si les torts sont de mon côté, j'en éprouverai une sorte de jouissance. Jouissance coupable puisqu'elle dépendrait des victimes - ceux qui ont cru que j'avais raison. Monsieur de La Palice est de mes clients. Il aime les nouveautés. Lui qui fait rire les autres prend prétexte de mon alphabet pour rire à son tour.

Mon alphabet est peint. Tout cela est obscur, les lecteurs sont invités à entrer dans cette nuit pour y lire une théorie ou éprouver des sentiments fraternels, ceux-là unissent les hommes et particulièrement les aveugles.

MARCEL BROODTHAERS





## Agradecimentos

Carlos Alberto Fajardo

Fundação Araucária  
Alberto Puppi  
Ana Carolina Mondini  
André Akamine Ribas  
Andrea Nardi  
Anna Zétola  
Bella Kern  
Chico Zelesnikar  
Daniela Castro  
Dária Jaremtchuk  
Deborah Alice Bruel  
Dora Longo Bahia  
Elen Machado  
Eloi Vieira Magalhães  
Fabio Morais  
Hiromi Kern  
Ivair Reinaldim  
Jorge Menna Barreto  
Juliano Lamb  
Julia Buenaventura  
Marco Donini  
Paulo Reis  
Regina Melim  
Ricardo Mendes  
Rubens Mano  
Rui Pitta  
Samanta Lax  
Wallace Matsuko  
Walter Menon

## Equipe de Montagem

André Akamine Ribas  
Juliano Lamb  
Keila Kern

## Traduções

Keila Kern  
Walter Menon  
Bella Kern  
Fabio Morais (participação especial).



Marcel Brothaers. Prospect 68, Dusseldorf. Fotografia Angelika Platen



Marcel Broothaers. *Chère Petite Soeur*, 1972.

