

# Académie I, Académie II, 1968

NL

*Académie I, Académie II is de eerste plaat met reliëfdruk in Broodthaers' serie van 36 onderwerpen. De toon wordt gezet door de titel, die schuurt in een tijd van weerstand tegen het academisme in de kunst en van internationale sociopolitieke protesten. Zo schipperen Broodthaers' "industriële gedichten" tussen de erfenis van een recent verleden, de context van mei '68, die getekend was door sociale oproer, en het ontstaan van kritische kunst in tijden van reclame en visuele communicatie.*

*De woorden "Académie I" en "Académie II" vallen op. Ze verwijzen naar de 18<sup>e</sup>-eeuwse Académie française en naar de drie perioden van Plato's filosofische Akademeia. De regels tekst waarmee de plaat dicht bedrukt is, zijn afkomstig van verschillende gedichten van Broodthaers en gaan over een fundamenteel denkbeeld van Plato's Oude Academie: meetkundige figuren als het oerschema van het al.*

*Het resultaat is een speelse kruisbestuiving tussen beeldende kunst, literatuur en poëzie, waarmee Broodthaers de rigiditeit afwijst van het systeemdenken dat tot serieproductie en standaardisering leidt, beide uitgangspunten van de toen trendsettende minimal art en seriële kunst. In april 1968 schreef Broodthaers: "De vormentaal moet één worden met de taal van de woorden. Primaire structuren bestaan niet."*

---

*Académie I, Académie II* est le premier motif de l'ensemble de 36 plaques en relief produites par Broodthaers. Le titre, incongru à une époque caractérisée par l'anti-académisme dans les arts et la contestation sociale sur la scène internationale, donne le ton. Il situe ces « poèmes industriels » entre l'héritage d'un « passé récent », le mouvement social de mai 68, et le développement d'une pratique artistique critique à l'âge de la publicité et de la communication visuelle.

Les mots « Académie I » et « Académie II » se détachent, renvoyant avant tout à l'Académie française du 18<sup>e</sup> siècle, celle de Voltaire et de Diderot, plutôt qu'à celle, beaucoup plus orthodoxe, du 19<sup>e</sup> siècle, et faisant allusion aux trois principales écoles de philosophie de l'Akademeia platonicienne. Le texte dense qui domine la plaque s'inspire de plusieurs poèmes de Broodthaers et met l'accent sur une préoccupation fondamentale de l'ancienne Académie de Platon : les formes géométriques comme matrices de toutes choses.

Misant sur la combinaison des arts plastiques avec la littérature et la poésie, Broodthaers rejette la rigidité de la pensée systémique, qui cède le pas aux principes de la production en série et de la standardisation, comme dans les arts minimal et sériel alors prépondérants. En avril 1968, Broodthaers écrit : « Le langage des formes doit se réunir à celui des mots. Il n'y a pas de *Structures Primaires* ».

---

***Académie I, Académie II* is the first subject of the group of 36 relief plaques produced by Broodthaers. The title, incongruous in an age defined by anti-academicism in the arts and sociopolitical protest on an international stage, sets the tone. It positions these “industrial poems” between the legacy of a “recent past”, the context of May ‘68 marked by social revolt, and the development of a critical artistic practice in the age of advertising and visual communication.**

**The words “Académie I” and “Académie II” stand out, referring above all to the 18<sup>th</sup>-century Académie française, and alluding to the three main schools of philosophy of Plato’s Akademeia. The dense lines of text dominating the plaque draw on several poems by Broodthaers, and highlight a fundamental concern of Plato’s Old Academy: geometric shapes as the matrices of all things.**

**Playfully merging the visual arts with literature and poetry, Broodthaers rejects the rigidity of the systematic thought of serial production and standardization, as in the minimal and serial art trending at that time. In April 1968, Broodthaers wrote: “The language of forms must reunite with that of words. There are no *Primary Structures*.”**

# Téléphone, 1968

*Telefoon*

**Telephone**

---

**NL**

*Téléphone is de tweede compositie van Broodthaers die vertrekt van een binaire fabricagemethode (positief/negatief) van de platen, geïnspireerd op het inversieprincipe van de drukkunst. Broodthaers was geïnteresseerd in het motief van de telefoon – een recenter communicatiemiddel, dat eerder auditief en zintuigelijk dan logisch en lineair is – als object, symbool, medium en cliché.*

*Met zijn monochrome, moeilijk leesbare tekst en aanraakbare reliëf, doet Téléphone als het ware een beroep op meerdere zintuigen. De ononderbroken tekst herinnert aan telegramstijl of brilleschrift. Net als bij het telefoneren vereist de plaat actieve deelname van de andere partij om de communicatie tot stand te brengen. Het laat zien dat perceptie, teken, en ruis door elkaar lopen.*

---

*Téléphone* est le deuxième motif conçu par Broodthaers sur la base de la méthode de fabrication positif/négatif, dont l'origine remonte au principe d'inversion de l'imprimerie. Le téléphone – medium post-impression qui mise sur une expérience auditive et sensorielle plutôt que logique et linéaire – intéresse Broodthaers comme objet, symbole, medium et cliché.

Compte tenu du texte monochrome à peine lisible et de la tactilité du relief, *Téléphone* sollicite plusieurs de nos sens. Le format continu de ce texte rappelle le style télégraphique ou l'écriture braille. Comme un véritable téléphone, la plaque nécessite la participation d'un destinataire pour établir une communication. Elle fait coïncider la perception, le signe, le signal et le bruit.

---

***Téléphone* constitutes the second subject conceived by Broodthaers on the basis of the plaques' positive/negative fabrication method, whose origin dates back to the inversion principle of printing. The motif of the telephone – a post-print medium that offers a sensorial experience rather than a logical and linear one – interests Broodthaers as an object, symbol, medium and cliché.**

**Considering the barely legible monochrome text and the tactility of relief, *Téléphone* seems to appeal to several of our senses. The text's uninterrupted format recalls telegraphic style or Braille writing. As with the actual telephone, the plaque requires the participation of an addressee to enable communication. It refers to the coincidence of perception, sign, signal and noise.**

# Le Drapeau noir (tirage illimité), 1968

*De zwarte vlag (onbeperkte oplage)*

**The black flag (unlimited edition)**

---

NL

*De eerste van de twee versies van deze plaat ontstond in juni 1968. Het bevat de namen van steden waar demonstrerende studenten een sociopolitieke protestbeweging in gang zetten. In Brussel kwamen kunstenaars, schrijvers en vertegenwoordigers van de culturele sector samen onder de naam “Assemblée Libre” [vrije vergadering]. Van 28 mei tot 10 juni 1968 bezetten ze de marmeren hal van het Paleis voor Schone Kunsten (nu Bozar). Broodthaers trad op als bemiddelaar tussen de demonstranten en de directie van het instituut, maar distantieerde zich op 7 juni van de gepolitiseerde beweging, zoals uit zijn eerste Open brief blijkt.*

*De tweede versie van de plaat met reliëfletters dateert van na mei 1969 en vermeldt nog drie extra steden als internationale uitbreiding van het protest: Praha (Praag), Mexico en Berkeley.*

*Samen vormen de elementen van de compositie een rebus, die met opzet een enigmatische dubbele betekenis behoudt. Zo kon Broodthaers op afstand blijven van dogma's, propaganda en totalitaire opvattingen van de heersende ideologieën.*

*Broodthaers noemt de vermelding “onbeperkte oplage” ook in zijn Open brief van 27 juni. Ze zinspeelt op het concept van beschikbaarheid voor een groot publiek en op Broodthaers' wens dat de plaat de “golflengte van het gedicht eindeloos [zou] voortzetten”.*

---

La première des deux versions de cette plaque a été produite en juin 1968. Elle comprend les noms des villes où des manifestations estudiantines ont déclenché un mouvement de contestation sociopolitique. À Bruxelles, artistes, écrivains et autres acteurs culturels, réunis en Assemblée Libre, occupent le Hall de Marbre du Palais des Beaux-Arts (Bozar) du 28 mai au 10 juin 1968. Broodthaers joue le rôle de médiateur entre les manifestants et le conseil d'administration de l'établissement. Mais, le 7 juin, comme précisé dans sa première Lettre ouverte, il prend ses distances par rapport à la situation politique.

La deuxième version de la plaque en relief, réalisée après mai 1969, mentionne trois villes supplémentaires: Praha (Prague), Mexico et Berkeley, témoignant de l'internationalisation de la contestation.

Les différents éléments de la composition créent un rébus, le double sens énigmatique ainsi maintenu permettant à l'artiste de se distancier des dogmatismes, de la propagande et des idéologies totalitaires.

La mention « tirage illimité », qui apparaît également dans sa Lettre ouverte datée du 27 juin, évoque le concept d'accessibilité universelle et le désir de Broodthaers de voir la plaque « propager indéfiniment la longueur d'onde du poème ».



The first of the two versions of this plaque was produced in June 1968. It includes the names of cities where student demonstrations triggered a sociopolitical protest movement. In Brussels, artists, writers and cultural agents gathered under the name “Assemblée Libre” [Free assembly], occupying the Marble Hall of the Palais des Beaux-Arts (now Bozar) from 28 May until 10 June 1968. Broodthaers acted as a mediator between the demonstrators and the board of the institution, but distanced himself from the political setting on 7 June, as recorded in his first Open letter.

The second version of the relief plaque was made after May 1969 and features three additional cities: Praha (Prague), Mexico and Berkeley, bearing witness to the international places where the protests had been crushed by armed forces.

The various elements of the composition make up a rebus, deliberately maintaining an enigmatic double meaning which enables Broodthaers to keep a distance from dogmatism, propaganda and totalitarian ideologies.

The mention “tirage illimité” [unlimited edition], also cited in his Open letter dated 27 June, reflects on the concept of mass accessibility and Broodthaers’s aspiration that the plaque would “spread indefinitely the wavelength of the poem”.

# Chez votre fournisseur (Le Vinaigre des Aigles), 1968

*Bij uw leverancier (Adelaarsazijn)*

**At your supplier (Vinegar of Eagles)**

---

NL

*De bron van deze plaat is te vinden in een fragment uit een gedicht van Broodthaers, daterend van augustus 1949: “O Tristesse envol de canards sauvages / Viol d’oiseaux au grenier des forêts / O mélancolie aigre château des aigles” [Oh treurnis opvliegende wilde eenden / Verkrachte vogels op de zolder van het bos / Oh melancholie azijnzure adelaarsburcht]. Het laatste vers werd een leitmotiv in zijn beeldende werk en leverde de symboliek die aan de basis lag van zijn Musée d’Art Moderne, Département des Aigles. Broodthaers legt uit hoe hij van “azijnzure adelaarsburcht” op “adelaarsazijn” kwam, dat ten slotte de Sectie Adelaars werd: “Dat is een literaire herinnering.”*

*“Bij uw leverancier” verwijst naar dienstverlening, bijvoorbeeld ook de levering van elektriciteit of energie, en is een typische slagzin uit de reclame van die tijd. Toen was plastic nog het nieuwste van het nieuwste, praktisch, goedkoop, glad, hygiënisch en kleurrijk: passend bij het optimisme van de consumptiemaatschappij.*

*Op de fles azijn, verzuurde wijn, is een pictogram van een bliksemschicht afgebeeld, dat misschien waarschuwt voor een elektrische schok, voor de gevaren van drankgebruik of voor “verzuring”.*

*Broodthaers’ frase “het azijn van de Imperialisten” (achter op een van de platen) is in verband te brengen met de adelaar als symbool van de Verenigde Staten van Amerika en diens imperialisme, het favoriete doelwit van toenmalige pacifistische protestbewegingen tegen de oorlog in Vietnam en voor burgerrechten.*

---

La source de cette plaque est l'extrait d'un poème de Broodthaers, daté d'août 1949 : « O Tristesse envol de canards sauvages / Viol d'oiseaux au grenier des forêts / Ô mélancolie aigre château des aigles ». Leitmotiv de son œuvre visuelle, le dernier vers exprime aussi la symbolique dans laquelle est ancré son *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Broodthaers explique comment il a transformé « aigre château des aigles » en « vinaigre des aigles », ensuite devenu Département des Aigles : « C'est un souvenir littéraire. »

« Chez votre fournisseur » évoque une prestation de première nécessité, celle du fournisseur d'électricité, d'énergie, et est caractéristique du jargon publicitaire de l'époque. Le plastique était alors considéré comme le summum de la nouveauté : pratique, bon marché, lisse, hygiénique, haut en couleurs et en phase avec l'optimisme de la société de consommation.

La bouteille de vin devenu aigre est frappée d'un pictogramme d'éclair, semblable à celui qui signale le danger d'un choc électrique, les risques liés à la consommation d'alcool, ou une situation qui peut « tourner au vinaigre ».

L'expression de Broodthaers « le vinaigre des Impérialistes » (inscrite au dos d'une plaque) doit être associée à l'aigle, symbole des États-Unis et de leur impérialisme, ciblés à l'époque par les mouvements d'opposition à la guerre du Vietnam et de défense des droits civiques.

The source for this plaque is a fragment from a Broodthaers poem dated August 1949: “O Tristesse envol de canards sauvages / Viol d’oiseaux au grenier des forêts / O mélancolie aigre château des aigles”. The last phrase became a leitmotif in his visual work, and the symbolism which he developed for the *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*. Broodthaers explains how he transformed “sour castle of eagles” into “vinegar of eagles” which then became Department of Eagles: “It is a literary memory.”

“Chez votre fournisseur” recalls a basic service – like that of electricity, or energy suppliers – and is a typical advertising slogan of the time. Plastic was considered the summit of novelty back then: practical, cheap, smooth, hygienic, colourful, befitting the optimism of consumer society.

The bottle of wine turned sour features a lightning bolt pictograph similar to that warning of the dangers of electric shock, risks related to the consumption of alcohol, or a situation that can “turn sour”.

Broodthaers’s expression “le vinaigre des Impérialistes” (inscribed on the back of a plaque) is to be associated with the eagle as a symbol of the United States and US-American imperialism, the particular target of pacifist protest movements against the Vietnam war and civil rights at the time.

# Rue René Magritte Straat, 1968

NL

*Met dit onderwerp zet Broodthaers zichzelf kernachtig neer als een kritische erfgenaam van Magritte, die hij als een van zijn “modellen” ziet. Bakstenen en stenen muren komen voortdurend terug in Broodthaers’ werk en verschijnen al in 1961 in een tekst die hij Magritte noemde: “De metselaar: ingemetseld. De letterkundige: letterknecht.” Het wolkenmotief op de plaat met reliëf doet denken aan het repoussoir-gordijnsymbool dat typisch is voor Magritte en waarover Broodthaers in april 1968 zegt: “Een onverwacht gevolg van mijn activiteit [als kunstenaar] was de herontdekking van René Magritte. Het is me gelukt om het gordijn opzij te schuiven dat door de surrealisten was geweven en de actualiteit van zijn werk verhulde.”*

*Broodthaers laat zich door Magrittes “Ceci n’est pas une pipe” inspireren om slinks een straatnaambordje af te beelden, dat geen straatnaambordje is, omdat het alleen de afbeelding van een straatnaambordje is, en van een onbestaand bordje bovendien: Magritte was immers pas een jaar dood. In een brief merkt Broodthaers op: “Het essentiële verschil tussen de René Magritte-straat en de René Magritte-straat komt erop neer dat die tweede er nog niet is. Ooit verdwijnt dat verschil, en daarmee ook de tijd van nadenken over zijn werk.”*

---

Broodthaers se présente comme l'héritier critique de Magritte, qu'il considère comme un de ses « modèles ». Les briques et le mur de briques sont des éléments récurrents dans l'œuvre de Magritte, et émergent chez Broodthaers dès 1961 dans un texte intitulé *Magritte* : « Au pied du mur, le maçon. Au pied de la lettre, l'homme de lettres ». Le nuage sur la plaque en relief rappelle le symbole de repoussoir du rideau propre à Magritte, que Broodthaers commente dans une déclaration d'avril 1968 : « 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 œuvre. »

S'inspirant de « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, Broodthaers représente avec humour une plaque de rue qui n'en est pas une, puisqu'elle n'est que l'image d'une plaque de rue, et, de surcroît, d'une plaque de rue qui n'existe pas encore, Magritte n'étant décédé que l'année précédente. Dans une lettre, Broodthaers remarque : « La différence essentielle entre la rue René Magritte et la rue René Magritte réside dans l'absence de la seconde. Elle disparaîtra et avec elle le temps d'une réflexion sur son œuvre. »

Broodthaers asserts himself as a critical heir to Magritte, whom he considers as one of his “modèles”. Bricks and the brick wall are recurrent in Broodthaers’s work, surfacing as early as 1961 in a text of his entitled *Magritte*: “The bricklayer, up against the wall. The man of letters, to the letter”. The cloud motif found on the relief plaque is similar to the curtain symbol typical of Magritte, which Broodthaers comments upon in a statement of April 1968: “One of the unexpected consequences of my activities was to rediscover René Magritte. I saw the curtain, woven by the surrealists and which hides the topical value of his work, open before my eyes.”

Drawing inspiration from Magritte’s “Ceci n’est pas une pipe”, Broodthaers wittily represents a street sign that is not a street sign, since it is only the image of a street sign, and, moreover, an image of one that does not yet exist, since Magritte had died only the year before. In a letter, Broodthaers remarked: “The essential difference between the Rue René Magritte and the Rue René Magritte lies in the absence of the latter. That difference will disappear and with it the time of a reflection on his work.”

# Museum, enfants non admis, 1968

*Museum, kinderen niet toegelaten*

**Museum, children not admitted**

NL

*“Museum is geïnspireerd door de naam van Wiertz op het fronton van het merkwaardige museum dat zijn reusachtige schilderijen bevat. De vergrote punten en komma’s komen uit een aandachtige lezing van het nulpunt van de literatuur, en ook de accenten.” Met dat “nulpunt” verwijst Broodthaers niet alleen naar Le degré zéro de l’écriture, een boek van Roland Barthes, maar ook naar de boeken van Rimbaud en Mallarmé, die hun literaire voorgangers zochten te overtroeven en het zwijgen op te leggen. Daarnaast introduceert hij de Belgische romantische schilder Antoine Wiertz (1806-1865), die een gigantisch atelier voor zichzelf liet bouwen in Brussel, dat hij het Wiertzmuseum noemde.*

*In de tekst komen de woorden “vorm”, “oppervlak” en “volume” voor, die verwijzen naar de meetkunde, naar academische vormen, techniek en discipline, maar ook naar modernistische termen voor “visuele neutraliteit”, die door Broodthaers “slaafs” worden genoemd. Het museum bestaat uit een directeur, een meid en een kassier, een paternalistische, ouderwetse en niet bepaald inclusieve organisatiestructuur. Broodthaers vond juist dat “musea mensen zouden moeten leren de tekens van het dagelijks leven te wantrouwen.”*

*Geïnspireerd door de woelige context van mei ‘68 richtte Broodthaers zijn eigen fictieve museum op, nadat hij zijn eerste “industriële gedichten” had gerealiseerd: het Musée d’Art Moderne, Département des Aigles (Museum voor Moderne Kunst, Afdeling Adelaars), waarvan hij zichzelf tot conservator uitriep. Hij kondigde de plechtige inwijding aan in zijn Open brief van 7 september en opende de eerste sectie officieel op 27 september: de Sectie 19<sup>e</sup> eeuw. Zijn museum, in de Boomkwekerijstraat 30 in Brussel, was tegelijk ook woonhuis, sociale ontmoetingsplaats, atelier en het decor voor zijn kunstprojecten, naast een ruimte voor politiek debat en discussie, voor happenings en voor het ontvangen van publiek.*



---

« *Museum* est inspiré par le nom de Wiertz qui figure au fronton du musée étrange qui contient ses tableaux gigantesques. Le grossissement des points et des virgules provient d'une lecture attentive du degré zéro de l'écriture, et des accents.» Broodthaers fait référence à l'écriture de Rimbaud et Mallarmé, un « degré zéro » qui saborde et réduit au silence la littérature du passé. Il évoque aussi le peintre romantique belge Antoine Wiertz (1806–1865) et le vaste atelier qu'il s'était construit à Bruxelles, devenu le « Musée Wiertz. »

Les mots « forme », « surface » et « volume », dans le texte, renvoient à la géométrie, aux formes académiques et à l'Académie elle-même, mais aussi aux termes modernistes de « neutralité visuelle », que Broodthaers appelle « serviles ». Constituée d'un directeur, d'une servante et d'un caissier, la structure du musée est un dispositif suranné, à la fois paternaliste et non inclusif. D'autre part, Broodthaers souligne que « le musée devrait servir à apprendre aux gens à se méfier des signes de la vie quotidienne ».

Inspiré par le contexte insurrectionnel de mai '68, et suivant la production de ses premiers « poèmes industriels », Broodthaers fonde son propre musée imaginaire, le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, dont il est le conservateur. Il en annonce l'inauguration dans sa Lettre ouverte du 7 septembre, et l'inaugure officiellement le 27 septembre, avec comme première section la *Section XIX<sup>e</sup> siècle*. Situé au 30 Rue de la Pépinière à Bruxelles, son *Musée* est à la fois une maison familiale et un espace de convivialité, le décor d'un projet, et un lieu de travail, de discussion et de débats politiques, de présentation et d'accueil du public.

---

“Museum is inspired by the name of Wiertz that features on the pediment of the strange museum that holds his gigantic paintings. The enlarging of the dots and commas comes from a close reading of the degree zero of writing, and of the accents.” With this “degree zero”, Broodthaers points not only to *Le degré zéro de l’écriture*, a book by Roland Barthes, but also to the writing of Rimbaud and Mallarmé, who scupper and reduce to silence the literature of the past. He also introduces the Belgian romantic painter Antoine Wiertz (1806–1865) and the vast studio he built for himself in Brussels and which he named the Wiertz Museum.

The words “forme”, “surface” and “volume” on the plaque refer to geometry, academic shapes and Academia itself, but also to modernist terms of “visual neutrality”, which Broodthaers calls “servile”. Consisting of a director, a maid and a cashier, the museum’s structure is both paternalistic and non-inclusive, an outdated organigramme. On the other hand, Broodthaers stated that “museums should help to teach people to distrust signs in everyday life”.

Inspired by the insurrectionary context of May ‘68, and following the production of his first “industrial poems”, Broodthaers founded his own fictive museum, the *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, of which he was the conservator. He announced its inauguration in his Open letter of 7 September and officially inaugurated it on 27 September with its first section, *Section XIX<sup>e</sup> siècle*. Located at Rue de la Pépinière 30 in Brussels, his *Musée* was at once a family home and a social meeting place, a “décor” for a project, a studio space for work, for political debate and discussion, happenings and public reception.

# **Département des Aigles (David – Ingres – Wiertz – Courbet), 1968**

**Afdeling Adelaars (David – Ingres – Wiertz – Courbet)**  
**Department of Eagles (David - Ingres - Wiertz - Courbet)**

---

**NL**

*Deze plaat verwijst naar Broodthaers' Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, dat hij in september 1968 oprichtte en leidde. Het ontstaan situeert zich rond de tijd van de plechtige opening. Broodthaers zei erover: "Ja, dit is hier al het museum." Het getuigt van een sleutelperiode in zijn werk en vormt een eerbetoon aan de bureaucratische esthetiek van de plaat, die hij met het instituut museum associeerde.*

*Centraal in zijn ietwat absurde museum staan vier vooraanstaande romantische schilders uit de 19<sup>e</sup> eeuw die voor Broodthaers de opkomst van nieuwe wegen in de kunst belichamen: "Ik geloof dat wij tegenwoordig niets nieuws meer kunnen verzinnen. Ik heb de indruk dat alle beeldtalen al bestaan: mensen als Ingres, Wiertz en Courbet vonden in hun tijd nog echt een nieuwe uitdrukking uit. Volgens mij passen wij tegenwoordig alleen nog maar toe wat al bestaat."*

*Bezoekers van het museum, gelokt door de chique plaat en de belofte van meesterwerken, kwamen van een koude kermis thuis. Het ironische museum toonde namelijk geen originele werken, maar lege transportkisten en ansichtkaarten met reproducties van 19<sup>e</sup>-eeuwse schilderijen. Broodthaers' museum was tegelijk een "droommuseum" en een polemische actie, een context waarin hij het begrip museum kon aanvechten of in twijfel trekken.*

---

Cette plaque fait référence au *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, que Broodthaers a fondé en septembre 1968 et dirigé en personne. Le motif a été produit à l'époque de son inauguration, et la plaque, dont Broodthaers affirmait « ici, c'est déjà le musée » constitue à la fois un tribut à une période clé de la vie de l'artiste et une esthétique administrative associée à l'institution.

Les peintres présentés dans ce musée passablement absurde sont quatre personnalités romantiques fondamentales du 19<sup>e</sup> siècle qui incarnent pour Broodthaers l'émergence de nouvelles formes d'expression : « Je crois que nous ne sommes plus capables aujourd'hui d'inventer quelque chose. J'ai l'impression que toutes les formes de langage sont déjà existantes : des gens comme Ingres, comme Wiertz, comme Courbet inventaient vraiment une nouvelle forme d'expression par rapport à leur époque. Et je crois qu'aujourd'hui, nous ne faisons plus qu'appliquer ce qui existe. »

Mais les visiteurs du musée, attirés par le prestige de l'enseigne et la perspective de contempler des chefs-d'œuvre du 19<sup>e</sup> siècle, sont dupés. Comble d'ironie, le *Musée* n'expose pas d'originaux, mais seulement des caisses de transport vides et des reproductions sur cartes postales de tableaux. Le *Musée* est à la fois un « rêve de musée » et une action ou un cadre polémique où contester ou questionner la notion même de musée.

---

This plaque refers to Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, which he founded and directed as of September 1968. It was produced around the time of the museum's inauguration, and Broodthaers said of it that "this is already the museum". It conveys at once a tribute to a key period for the artist and an administrative aesthetic that he associates with the institution.

The painters featured in this somewhat absurd museum are four key romantic figures of the 19<sup>th</sup>-century who, to Broodthaers, embody the emergence of new forms of expression: "I believe we are no longer capable of inventing anything today. I have the impression that all forms of language exist already: people like Ingres, like Wiertz, like Courbet were really inventing new forms of expression in relation to their time. And I believe that today all we are doing is applying what exists."

Visitors to the museum, lured by the prestigious sign and promise of masterpieces, found themselves deceived. Ironically the *Musée* showed no originals, only emptied shipping crates and picture postcards reproducing 19<sup>th</sup>-century paintings. The *Musée* was both "a dream of a museum" and a polemical action or setting in which to challenge or question the very notion of the museum.

# **Multiple (Multiplié) illimité, 1968**

*Ongelimeerde (vermenigvuldigde) multiple*

## **Unlimited multiple (multiplied)**

⌘

# **Multiple (Multiplié) inimitable, 1968**

*Onnavolgbare (vermenigvuldigde) multiple*

## **Inimitable multiple (multiplied)**

---

NL

*Beide platen maakte Broodthaers in oktober 1968 voor zijn tentoonstelling in de Librairie Saint-Germain-des-Prés in Parijs, dichtbij de brandhaard van de studentenprotesten van mei '68. Het zijn de eerste verticale platen, met een vergelijkbaar formaat als affiches of aanplakbiljetten.*

*Het hoofdthema van beide platen is de reproduceerbaarheid van kunst via de "multiple", waarmee Broodthaers terugverwijst naar de gravuretechniek, naar Duchamp en de readymade, naar Piero Manzoni, maar ook naar de popart en de Fluxusbeweging. Het doel van de multiple was democratisering door de moderne esthetiek toegankelijk te maken in alle aspecten van het dagelijks leven, dankzij vermenigvuldiging, reproductie en vernietiging van het unieke origineel. Een multiple is per definitie niet uniek, maar in serie geproduceerd, vermenigvuldigd met als doel komaf te maken met voorrechten, privilege, zeldzaamheid en exclusiviteit. Broodthaers maakt die status complexer door zijn platen met een oxymoron "onnaamaakbare, ongelimeerde multiples" te noemen: het authentieke origineel dat niet kan worden nagemaakt en het kunstwerk als onbeperkt beschikbare, gestandaardiseerde koopwaar zijn immers in tegenspraak met elkaar.*

---

Les deux motifs ont été produits par Broodthaers en octobre 1968 pour son exposition à la Librairie Saint-Germain-des-Prés à Paris, au cœur de la zone où s'étaient déroulées les manifestations estudiantines de mai '68. Ce sont ses premières plaques verticales, dont le format rappelle celui des affiches publicitaires ou tracts politiques.

Le thème principal de ces deux motifs est la reproductibilité de l'art par le multiple, dont l'histoire remonte à la gravure, à Duchamp et au ready-made, et à Piero Manzoni, de même qu'au Pop art et au mouvement Fluxus. Le but du multiple était la démocratisation de l'esthétique contemporaine, rendue accessible dans tous les aspects de la vie quotidienne par la multiplication et la reproduction, ainsi que la destruction de l'original unique. Par définition, un multiple n'est pas unique, mais produit en série, « multiplié » afin de surmonter les privilèges, la rareté et l'exclusivité. Broodthaers complexifie ce statut en définissant ses plaques comme des « multiples inimitables illimités », introduisant un oxymoron, une contradiction entre les concepts de l'imitation du modèle « original » authentique et l'œuvre d'art comme marchandise standardisée illimitée.

**Both plaques were produced by Broodthaers in October 1968 for his exhibition at the Librairie Saint-Germain-des-Prés in Paris, situated near where the student revolts of May '68 had taken place. They are his first vertical plaques, whose format recalls that of tracts or posters.**

**The main theme of both subjects is the reproducibility of art in the multiple, whose history includes engraving, Duchamp and the ready-made, Piero Manzoni, as well as Pop Art and the Fluxus movement. The aim of the multiple was democratization via the accessibility of contemporary aesthetics in all aspects of everyday life, achieved by multiplication and reproduction, and the destruction of the unique original. By definition, a multiple is not unique, but produced serially, “multiplied” for the purpose of overcoming privilege, rarity and exclusivity. Broodthaers makes this status more complex by defining his plaques as “inimitable unlimited multiples”. This oxymoron highlights the contradiction between the imitation after an “original” authentic model, and the artwork as an unlimited, standardized commodity.**



# Modèle: la pipe, 1968–69

*Model: de pijp*

**Model: the pipe**

---

NL

*Midden op deze plaat met reliëfdruk verschijnen de contouren van een pijp, omgeven en deels bedekt door wolkjes rook in de vorm van puzzelstukjes. De positieve versie van de plaat heeft de kleuren van de Belgische vlag, terwijl de negatieve in tabaksbruine tinten is uitgevoerd. Onder dat schematische pictogram van een pijp staat het opschrift “Model: de pijp”, een echo van “Ceci n’est pas une pipe” [Dit is geen pijp] op het beroemde schilderij van René Magritte, Woordbreuk der beelden (1928-29). Terwijl Magritte over zijn pijp zei dat die niet gestopt of gerookt kon worden, koos Broodthaers er echter juist voor om zijn eigen pijp rokend af te beelden.*

*Broodthaers beschouwt zowel Magritte als de pijp als “modellen”, als fundamentele voorbeelden of standaarden waar alle semiotische tekens die hij inzet van afstammen, in de vorm van verwijzingen, nabootsing of “index” (opsomming).*

---

Le centre de cette plaque en relief montre les contours d'une pipe, entourée et en partie recouverte par des bouffées de fumée en forme de pièces de puzzle. La version positive de la plaque affiche les couleurs du drapeau national belge, tandis que les nuances de brun de la version négative suggèrent le tabac. L'inscription « Modèle : la pipe » au-dessous du pictogramme fait écho au « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte dans son célèbre tableau *La Trahison des images* (1928–1929). Mais, tandis que Magritte insistait sur l'impossibilité de bourrer et de fumer sa pipe, Broodthaers a choisi de la représenter fumante.

Broodthaers définit Magritte et la pipe comme des « modèles », des exemples fondamentaux dont tous les signes dérivent comme référence, copie ou index.

---

The centre of this relief plaque shows the outlines of a pipe surrounded and partly covered by puffs of smoke that take the shape of jigsaw puzzle pieces. The positive version of the plaque features the colours of the Belgian national flag, while the negative is in shades of brown suggestive of tobacco. The inscription “*Modèle: la pipe*”, is positioned below the schematic pictogram of a pipe and echoes René Magritte’s “Ceci n’est pas une pipe” in his famous painting of a pipe in *The Treachery of Images* (1928–29). Yet while Magritte said of his pipe that it could neither be stuffed nor smoked, Broodthaers chose to represent his pipe smoking.

Broodthaers defines both Magritte and the pipe as “models”: as fundamental, standards or examples from which all signs derive, whether as reference, imitation or index.

# Puzzle (Triangle), 1969

*Puzzel (Driehoek)*

**Puzzle (Triangle)**

---

NL

*Puzzle (Triangle) ontstond rond dezelfde tijd als Modèle: la pipe en verwijst eveneens naar René Magritte: “Ik werk een fundamenteel idee tot het uiterste uit. Die pijp bijvoorbeeld, daarmee wilde ik het historische belang van Magrittes schilderij Ceci n’est pas une pipe vastleggen. Ik dacht aan een puzzel, de rook, een afbeelding van rook, een afbeelding van de puzzelvorm zelf die op rook zou lijken, een afbeelding van de pijp zelf, en dat dan in die context, met plastic als medium, zeg maar, waarbij alles in hetzelfde vlak gebeurt.”*

*Het is de enige plaat van de 36 reguliere onderwerpen – behalve de latere Plaque vide (1969) – waar geen losse letters of tekst op staan, maar bestaande pictogrammen, bedoeld om weggebruikers te waarschuwen voor een gevaar verderop. Op een aantal schetsen staat het pictogram van een stoomlocomotief op de driehoek, als op het verkeersteken bij een overweg. De compositie op de uiteindelijke plaat vormt geen erg heldere boodschap. Er zit een verwijzing in naar de waarschuwing “Un train peut en cacher un autre” [Er kan nog een trein komen], die in het Frans meer in het algemeen betekent dat je op je hoede moet zijn, dat schijn bedriegt.*

---

*Puzzle (Triangle)*, réalisé à la même époque que *Modèle : la pipe*, fait également référence à René Magritte : « Je poursuis le plus loin possible une idée fondamentale. Par exemple, la pipe (...). J'ai voulu enregistrer l'importance historique du tableau de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*... J'ai pensé à un puzzle, la fumée, l'image de la fumée, l'image de la forme même du puzzle ressemblant à la fumée, l'image de la pipe elle-même alors prise dans ce contexte, dans cette sorte de moyen d'expression que permet ce plastique, de remettre tout sur le même plan. »

Sur les 36 motifs principaux, c'est la seule plaque – à l'exception de la *Plaque vide* (1969) ultérieure – qui ne présente ni lettres ni texte, mais seulement des pictogrammes préexistants, conçus pour avertir les usagers de la route d'un danger potentiel. Plusieurs dessins associent le triangle au pictogramme d'une locomotive à vapeur, typique des passages à niveau. Loin d'un message aisément déchiffrable, la composition finale de la plaque est plutôt une allusion à l'expression « Un train peut en cacher un autre », utilisable de façon plus générale pour vous conseiller d'être sur vos gardes, les apparences pouvant être trompeuses.

---

*Puzzle (Triangle)* was made around the same time as *Modèle : la pipe* and also refers to René Magritte: “I’m pursuing a fundamental idea as far as possible. Regarding the pipe, I wanted, to record the historical importance of Magritte’s painting *This is not a pipe*.... I thought of a puzzle, the smoke, the image of the smoke, the image of the very shape of the puzzle resembling the smoke, the image of the pipe itself then taken in this context, in this sort of means of expression enabled by this plastic, putting everything back on the same plane.”

It is the only plaque of the 36 main subjects – besides the later *Plaque vide* (1969) – that features neither letters nor text. The only motifs used here are pre-existing pictograms, designed to warn road users about potential dangers. Several preparatory drawings associate the triangle with the pictogram of a steaming locomotive, typically found at railway crossings. However, the plaque’s final composition is anything but a clearly decipherable message. It is an allusion to the expression “Un train peut en cacher un autre”, which can be taken more generally to mean you should be on your guard, as appearances can be deceptive.

# Musée d'Art Moderne, Les Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle (Les Portes), 1969

*Museum voor Moderne Kunst, De Adelaars, Sectie 19<sup>e</sup> eeuw (De deuren)*

**Museum of Modern Art, The Eagles, 19<sup>th</sup>-century Section (The Doors)**

---

**NL**

*Dit is de enige plaat die Broodthaers op dit formaat maakte, ongeveer ter grootte van een echte dubbele deur. Vier belangrijke versies van deze plaat zijn hier voor het eerst samen aanwezig.*

*De opschriften “Museum voor Moderne Kunst” links en “De Adelaars Sectie 19<sup>e</sup> eeuw” rechts verwijzen naar de geschilderde woorden “Musée” en “Museum” op de ramen van Broodthaers’ Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle, dat een paar maanden eerder was geopend in de Boomkwekerijstraat in Brussel.*

*In tegenstelling tot het effectieve museum waar de woorden op de ramen bedoeld waren om van binnenuit te worden gelezen, lijkt de toeschouwer hier buiten te zitten, blootgesteld aan de elementen, met een hoopvolle blik op de ingang van het museum om er voor de regen te schuilen.*

---

Ce motif est le seul conçu par Broodthaers dans un si grand format, proche des dimensions d'une véritable ouverture de porte. Les quatre versions principales de cette plaque sont ici présentées ensemble.

Les inscriptions « Musée d'Art Moderne » à gauche et « Les Aigles Section XIX<sup>e</sup> siècle » à droite rappellent les mots « Musée » et « Museum », peints sur les fenêtres du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle*, inauguré par Broodthaers quelques mois auparavant, Rue de la Pépinière à Bruxelles.

Si les mots sur les fenêtres du *Musée* étaient destinés à être lus de l'intérieur, un effet d'optique propre aux plaques situe le spectateur à l'extérieur, sous la pluie battante, contemplant l'entrée du *Musée* comme une promesse de refuge.



---

This is the only subject Broodthaers made in this large format approximating the proportions of a real doorway. All four main versions of this plaque are presented here.

The inscriptions “Musée d’Art Moderne” on the left and “Les Aigles Section XIX<sup>e</sup> siècle” on the right recall the words “Musée” and “Museum” painted on the windows of Broodthaers’s *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle*, inaugurated at Rue de la Pépinière, Brussels, some months earlier.

While the words on the *Musée*’s windows were meant to be read from inside, an optical effect of the plaque situates the viewer outside, exposed to stormy downpour, looking onto the *Musée* as a promised shelter.

# Porte A, 1969

*Deur A*

**Door A**

---

NL

*Het opschrift “Deur A” doet denken aan de standaardbordjes met aanwijzingen in openbare gebouwen bedoeld om de doorstroming te regelen. Tegelijk wordt het bestaan van andere in- en uitgangen gesuggereerd.*

*De woordkeuze op de plaat draait rond een serie tegenstellingen die de structuur van de deur en de ruimte erachter beschrijven, maar ook van de plaat zelf: ingang/uitgang, breed/smal, hout/staal, vilt/glas.*

*De zelfstandige en bijvoeglijke naamwoorden die Broodthaers plaatst, benadrukken de ambiguïteit van de taal en ondermijnen de voorkeur voor helderheid, zoals die wordt verwacht van een wetenschappelijk instituut als een museum (gesuggereerd door het woord “musée” onderaan).*

*Broodthaers’ beeldgedicht is beïnvloed door het woordenspel van René Magritte en met name diens gebruik van geschreven taal in de schilderkunst, en meer nog door het ruimtelijke gebruik van typografie van Stéphane Mallarmé. De vrij zwevende termen waar het uit bestaat, suggereren dat het woord en diens betekenissen bevrijd worden van de regels en beperkingen van grammatica en zinsbouw.*

---

L'inscription « Porte A » rappelle les indications et signes standards destinés à faciliter l'orientation dans les institutions publiques, tout en suggérant la présence possible d'autres entrées et sorties.

Les mots sur la plaque reposent sur une série d'opposés décrivant une architecture – de la porte et de l'espace où elle mène, mais aussi de la plaque elle-même : entrée/sortie, large/étroite, bois/acier, feutre/verre.

Tous les noms et adjectifs choisis par Broodthaers – et évocateurs de l'opacité du langage – remettent en question l'aspiration à la clarté attendue d'une institution scientifique comme un musée, ainsi que le suggère, dans le bas, le mot « musée ».

Influencée par les jeux linguistiques de René Magritte - plus spécifiquement son utilisation de l'écriture dans la peinture - et par le recours à l'espacement typographique chez Stéphane Mallarmé, la création de Broodthaers, poème visuel composé de termes flottants, isolés, suggère la libération des mots et de leur significations, délivrés des règles de la grammaire et de la syntaxe.

The inscription “Porte A” brings to mind the standard indications and signs intended to facilitate orientation in public institutions, while suggesting the possible presence of further entries and exits.

The words depicted on the plaque are a series of opposites describing a door and the space to which it leads, but also referring to the plaque itself: entrance/exit, large/narrow, wood/steel, felt/glass.

All the nouns and adjectives chosen by Broodthaers – evoking the ambiguity of language – question the clear meaning expected from the scientific institution of the museum, as suggested by the word “musée” at the bottom.

Influenced by René Magritte’s play on language, specifically the use of writing in painting, and by Stéphane Mallarmé’s use of typographic spacing, Broodthaers’s creation of a visual poem composed of isolated, floating terms suggests the liberation of words and signification, freed from the rules and regulations of grammar and syntax.

# Minuit, 1969

*Middernacht*

**Midnight**

---

NL

*Met alleen de lange wijzer die de minuten aangeeft, staat de tijd in deze plaat stil of gaat hij voorbij zonder te worden gemeten, wat doet denken aan de symbolische machines of automaten van de surrealisten.*

*In het werk van Broodthaers komen middag en middernacht als begrip ook terug in zijn gedichten, met name in zijn bundels *Mon Livre d'Ogre* (1957) en *Minuit* (1960). In het gedicht "Midi" [Middag] schrijft Broodthaers over een hongerige "koning Middag", geïnspireerd op de mythe van koning Midas, die wenste dat alles wat hij aanraakte in goud zou veranderen. Midas vervloekte uiteindelijk het felbegeerde geschenk toen hij beseftte dat zelfs alles wat hij wilde eten en drinken onder zijn aanraking van goud werd.*

*Onder Broodthaers' inspiratiebronnen zijn de gedichten "Middernachtelijk zelfonderzoek" en "Het uurwerk" van Charles Baudelaire (beide verschenen in *Les fleurs du mal* uit 1857) en *Igitur* ou *La Folie d'Elbehnon* van Stéphane Mallarmé, waarvan het eerste deel de titel "Middernacht" draagt (1869, postuum gepubliceerd in 1925). Voor Mallarmé stond middernacht (00:00 uur) voor leegheid, gebrek aan betekenis, de totale ontkenning van het bestaan, de onzekerheid van ruimte en tijd. Broodthaers' rebus is een waardige erfgenaam van zijn motto in *Igitur*: "Dit verhaal richt zich tot het Begrip van de lezer dat, zelf, de dingen in scène zet."*

---

Avec seulement la grande aiguille indiquant les minutes, le temps indiqué sur cette plaque reste en suspens ou passe sans aucune mesure claire, cet automatisme abstrait rappelant les symboles mécaniques de l'automatisme surréaliste.

En tant que concepts dans l'œuvre de Broodthaers, midi et minuit remontent à ses poèmes, ainsi qu'à ses recueils de poésie *Mon Livre d'Ogre* (1957) et *Minuit* (1960). Dans le poème « Midi », Broodthaers évoque un « roi Midi » affamé, inspiré par le mythe du Roi Midas : ayant souhaité que tout ce qu'il touchait se transforme en or, Midas ne tarde pas à maudire ce don, quand il se rend compte que même sa nourriture et ses boissons durcissent à son contact.

En plus des poèmes de Charles Baudelaire « L'Examen de minuit » et « L'Horloge » (tous deux publiés dans *Les Fleurs du Mal*, 1857), Broodthaers compte parmi ses sources *Igitur ou La Folie d'Elbehnon* de Stéphane Mallarmé, dont la première partie est intitulée « Le Minuit » (1869, publié à titre posthume en 1925). Pour Mallarmé, minuit (l'heure 00:00) était synonyme de vacuité, de non-sens, de négation totale de l'existence, d'incertitude de l'espace et du temps. Son épigraphe d'*Igitur* se répercute dans le rébus de Broodthaers : « Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même. »

---

With only the long hand indicating the minutes in this plaque, time either stands still or passes without any clear measure, similar to the surrealist use of automated, machine-like symbols.

Midday and midnight as concepts in Broodthaers's work can be traced back to his poems, as well as to his poetry books *Mon Livre d'Ogre* (1957) and *Minuit* (1960). In the poem "Midi", Broodthaers writes about a hungry "roi Midi" (King Midday), inspired by the myth of King Midas: having wished that whatever he might touch should turn to gold, Midas ultimately curses the gift he coveted when he realizes that even his food and drink harden under his touch.

Broodthaers's sources include Charles Baudelaire's poems "L'Examen de minuit" and "L'Horloge" (both published in *Les Fleurs du Mal*, 1857), as well as Stéphane Mallarmé's *Igitur ou La Folie d'Elbehnon*, whose first part is titled "Le Minuit" (1869, published posthumously in 1925). For Mallarmé, midnight (the hour 00:00) stood for emptiness, lack of meaning, the total negation of existence, the uncertainty of space and time. His epigraph in *Igitur* finds its rightful heir in Broodthaers's rebus: "This tale is addressed to the Intelligence of the reader who puts things into action, by itself."

# Plaque vide, 1969

*Lege plaat*

**Empty plaque**

---

**NL**

*Van deze plaat is maar één versie gemaakt, in plaats van een positieve en een negatieve versie. Door elke representatie te ontkennen, weerspiegelt deze blanco drager de afwezigheid van kunstwerken in Broodthaers' Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, met zijn lege transportkisten. Daarnaast herinnert de plaat aan het concept van de lege of "vlottende" betekenaar in de semiotiek, de rudimentaire, kale drager zonder inhoud, lege referent waarnaar wordt verwezen of surplus ontdaan van betekenis.*

*Broodthaers gebruikte een gelijkaardige witte plaat ook als lege bladzijde voor tenminste twee unieke, met de hand beschreven en getekende werken: Un silence noir en Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire (allebei uit 1969).*



---

Ce motif a été réalisé en une version unique et non selon le principe positif/négatif. Le support vierge, avec sa négation ou sa représentation effacée, fait écho à l'absence d'œuvres d'art dans le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Broodthaers, où n'étaient exposées que des caisses de transport vides. Il rappelle aussi la notion de signifiant vide en sémiotique, unité élémentaire de base, sans contenu, référent ni surplus.

Broodthaers a également utilisé une plaque vide comme une page blanche pour la production d'au moins deux œuvres uniques, annotées : *Un silence noir* et *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire* (toutes deux de 1969).

This subject was made in a single version rather than according to a positive/negative principle. The blank background, with its evacuation of representation, echoes the absence of artworks in Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, which featured empty shipping crates. It further echoes the notion of the empty or floating signifier in semiotics, the rudimentary, basic support without content, referent or surplus of signification.

Broodthaers also used it as a white support for the making of at least two unique, annotated works titled *Un silence noir* and *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire* (both 1969).

# Le Sous-sol, 1969

*Het ondergrondse*

**The underground**

---

NL

*Deze plaat bevat een combinatie van organische, grafische vormen die contrasteren met strakke, kunstmatige, mechanische belettering. Broodthaers' compositie stelt twee symmetrische werelden voor, de zichtbare en de onzichtbare, positief en negatief. Er is een wereld "boven" (luchtig, alleen contouren) en een wereld "onder" (massief, zwart ingevuld), schijnbaar gescheiden door de kromming van de aardkorst.*

*Broodthaers' "industriële gedicht" verwijst ook nog eens naar zichzelf, met name naar zijn productie: het plastic waar het uit bestaat, is gemaakt van aardolie, die uit de ondergrond komt.*

*De keuze voor het woord "sous-sol" verraadt Broodthaers' belangstelling voor spelletjes met woorden en effecten als alliteratie. Broodthaers voegt een visuele dimensie toe aan de muzikaliteit van het woordenspel door de woordsplitsing bijna volledig op de onderste helft te plaatsen, onder de grond dus, met een verwijzing naar Dostojevski's beroemde allegorische roman Aantekeningen uit het ondergrondse (1864).*

---

Cette plaque combine des formes graphiques organiques, contrastant avec le lettrage artificiel, mécanique et rigide. Le motif de Broodthaers représente les univers symétriques du visible et de l'invisible, du positif et du négatif. Il montre un «au-dessus» (schématique et aéré) et un «au-dessous» (compact et dense), divisés par ce qui apparaît comme la courbure de notre planète.

D'une manière autoréflexive, le « poème industriel » de Broodthaers fait allusion à son propre mode de production, le pétrole tiré du sous-sol qu'il représente ayant servi à fabriquer le plastique dont il est fait.

Le choix du mot « sous-sol » révèle l'intérêt de Broodthaers pour les calembours et les jeux de mots, notamment l'allitération. Broodthaers ajoute une dimension visuelle à la musicalité du jeu de mots, situant le mot - divisé dans la partie inférieure de l'image - dans le souterrain décrit, allusion au célèbre roman allégorique de Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol* (1864).

---

This plaque features a combination of organic graphic shapes that contrast with the artificial, mechanical and rigid lettering. Broodthaers's subject represents the symmetrical worlds of the visible and the invisible, the positive and the negative. It shows an "above" (all outline and airy) and a "below" (filled-in and dense), split by what seems to be the curvature of our planet.

In a self-reflexive fashion, Broodthaers's "industrial poem" hints at its own means of production, as the petroleum recovered from the underground it represents was used to make its very plastic.

The choice of the word "sous-sol" reveals Broodthaers's interest in puns and wordplay, such as alliteration. Broodthaers adds a visual dimension to the musicality of the wordplay, dividing and situating the split word almost in the lower part of his picture, in the underground it describes, alluding also to Dostoevsky's famous existential novella *Notes from the underground* (1864).

# Allegro Moderato, 1969

NL

---

*Allegro Moderato verwijst naar muzieknotatie en naar de muzen van literatuur, wetenschap en kunst. Het is een studie naar de abstractie van taal, en de aard van communicatie: taal, beeldende kunst en muziek.*

*Het concept van muzieknotatie als een soort alfabet sprak Broodthaers aan. Zijn “industriële gedichten” ontwikkelen hun eigen syntax en taal, waaronder een spel met herhaling, ritme, variaties en subtiele verschillen.*

*Op de plaat staan twee fragmenten van notenbalken en de woorden “Allegro” en “Moderato”. Een vergelijkbaar fragment werd gebruikt voor de plaat Modèle (Charbon) (1969). Allebei bestaan ze uit een klassieke notenbalk met vijf lijnen en muzieknotatie. Ze beginnen met een solsleutel of violsleutel (de meest voorkomende in de moderne muziek), gevolgd door noten die verschillende toonhoogten en nootwaarden zouden moeten aangeven, maar meteen oplossen in onregelmatige puzzelstukjes of wolkvormen. De verwachte regelmaat en leesbaarheid van de muzikale structuur of syntax wordt vervangen door vormeloze, etherische, poëtische vormen.*

---

*Allegro Moderato* est une indication de tempo et donc une référence à la musique et, plus largement, aux muses de la littérature, de la science et des arts. C'est une étude de la nature de la communication à travers le langage, les arts visuels ou encore la musique.

Le concept de l'abstraction dans la notation musicale par comparaison avec celui de l'alphabet plaisait à Broodthaers, dont les « poèmes industriels » développent une syntaxe et un langage propres, incluant un jeu de rythme, avec des variations et des nuances subtiles.

La plaque représente deux fragments de partition distincts, ainsi que les mots « Allegro » et « Moderato ». Un fragment comparable apparaît sur la plaque *Modèle (Charbon)* (1969). Dans les deux cas, il s'agit d'une portée musicale typique, constituée de cinq lignes parallèles, et de notations musicales. Les deux portées commencent par une clé de sol (la plus courante dans la musique moderne), suivie de ce qui devrait être des notes représentant différentes hauteurs et durées, mais dissoutes d'entrée de jeu en formes irrégulières, semblables à des pièces de puzzle ou des nuages. Des formes informelles, éthérées, poétiques, qui se substituent à la régularité et la lisibilité attendues de la structure musicale ou de la syntaxe.

---

***Allegro Moderato*** is a reference to music notation and to the muses of literature, science and the arts. It is a study of the nature of communication, such as language, the visual arts and music.

The concept of abstraction in music notation in comparison to that of the alphabet appealed to Broodthaers, whose “industrial poems” develop their own syntax and language, including a play on rhythm, variations and subtle nuances.

The plaque features two separate musical score fragments as well as the words “Allegro” and “Moderato”. A similar fragment was used for the plaque *Modèle (Charbon)* (1969). Both consist of a typical five-line staff and musical notations. They start with a treble or G clef (the most common in modern music), followed by what should be notes that represent different pitches and durations, but which dissolve from the start into irregular puzzle- or cloud-like shapes. The expected regularity and readability of musical structure or syntax is replaced by informal, ethereal, poetic shapes.



# Modèle (Charbon), 1969

*Model (Steenkool)*

**Model (Coal)**

---

NL

*Net als bij Allegro Moderato verschijnt ook op deze plaat een fragment van een notenbalk, waarvan de noten oplossen in organische vormen. De etherische verschijning contrasteert met een ovale cluster onregelmatige zwarte vormen, als een zwarte long of een brok steenkool, waarmee als het ware de thema's "werk" en "industrie" worden aangesneden.*

*Het woord "model" wordt gevolgd door organische vormen, geabstraheerde leestekens en zwart opgevulde letters. Samen maken ze een zin uit die opgebouwd is als een rebus. Er worden fundamentele vragen mee aangeroerd over de beperking van kunst als reproductie, als de imitatie naar een "model".*

*Modèle (Charbon) maakt ook de associatie met een complex ondergronds mijnenstelsel, met steenkool als ruw materiaal. Het motief van ongestructureerde chaos van de natuur tegenover het "model" van cultuur (muziek) roept eveneens de geleidelijke sluiting van de Belgische kolenmijnen in die tijd op – de implosie van een sociaal en economisch systeem – en de opkomst van de nieuwe consumptiemaatschappij en informatiesamenleving. In 1967 schreef Broodthaers: "De 19<sup>e</sup> eeuw produceerde een overmaat aan steenkool. We weten waar dat toe heeft geleid, in het openbaar vervoer, voor onze verwarming, in de koolstofchemie. Onze Tweede Industriële Revolutie in de 20<sup>e</sup> eeuw produceert een overmaat aan informatie en visuele prikkels."*

---

Comme *Allegro Moderato*, ce motif représente un fragment de portée musicale se dissolvant en formes organiques informes. L'apparence éthérée contraste avec la grappe ovale de formes noires irrégulières, évoquant un poumon encrassé ou des morceaux de charbon, qui semble introduire la thématique du travail manuel et de l'industrie.

Le mot « modèle » est suivi de formes organiques, qui peuvent être interprétées comme des signes de ponctuation abstraits et des lettres solidifiées, formant une phrase construite comme un rébus. Elle aborde les questions fondamentales des limites de l'art comme reproduction, comme l'imitation d'un « modèle ».

*Modèle (Charbon)* évoque un système complexe d'exploitation minière souterraine, dont le charbon est le produit brut. Le motif du chaos de la nature déstructuré représenté aux côtés d'un « modèle » culturel (la musique) symbolise une époque marquée par la fermeture progressive des mines de charbon belges, l'implosion d'un système économique et social, et l'avènement d'une nouvelle société de consommation et d'information. En 1967, Broodthaers a écrit : « Le 19<sup>e</sup> siècle produisait un excès de charbon. On sait ce que ça a donné, sur le plan des transports en commun, du chauffage, de la chimie du carbone. Notre Seconde Révolution Industrielle au 20<sup>e</sup> siècle produit un excès d'information et de sollicitations visuelles. »

---

Similar to *Allegro Moderato*, this subject features a musical score fragment dissolving into abstract organic forms. The ethereal appearance contrasts with the oval cluster of irregular black shapes, resembling a blackened lung or lumps of coal, and in which the thematic of labour and industry comes into play.

The word “modèle” is followed by organic shapes, abstracted punctuation, and letters that become solid shapes forming a sentence that is built like a rebus. It touches upon the fundamental questions of the limitations of art as reproduction, the imitation of a “model”.

*Modèle Charbon* brings to mind a complex underground extraction or mining system, of which coal is the raw material. The juxtaposition of natural chaos with a cultural “Modèle” (music), brings to mind the gradual closing of the Belgian coal mines at the time, the implosion of an existing social and economic system, and arrival of a new consumerist and information society. In 1967, Broodthaers wrote: “The 19<sup>th</sup>-century produced an excess of coal. We know the result, in terms of public transport, heating, carbon chemistry. Our Second Industrial Revolution in the 20<sup>th</sup>-century produced an excess of information and visual solicitations.”

# Société, 1969

Maatschappij

Society

---

NL

*Société ziet eruit alsof het losse aantekeningen bevat, overgenomen van een brainstormsessie op een velletje papier. Alle termen zijn suggestief en ambigu; samen vormen ze geen grammaticaal correcte zinnen. Daardoor kan de plaat ook worden gelezen als een verzameling taalkundige elementen die zorgvuldig zijn gekozen om hun connotaties of typografische effect. Losse woorden vullen een rechthoekige ruimte, de aandacht gaat naar de leeg gelaten vakjes ertussen. De kleurvarianten tussen de vakjes onderling benadrukken verschillende elementen van de compositie, en beklemtonen andere manieren van lezen en andere betekenissen.*

*Met zijn referenties aan de letterkast met losse letters laat Société duidelijk Broodthaers' interesse zien in typografie en reproductie via het drukprocédé. Daarmee herinnert hij aan Stéphane Mallarmé en diens studie naar tekststructuren en ambitie om het ultieme gedicht te schrijven, in het bijzonder met zijn (typo)-grafische gedicht "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897). Broodthaers speelt ook met de afwezigheid van een op het eerste gezicht heldere betekenis, in de traditie van concrete poëzie zoals beeldgedichten, en op de associatieve poëtica van de symbolisten. Het werk staat met één been in de literatuur en door de frontaliteit met één been in de beeldende kunst. De vorm van een stenen muur, een gedicht annex schilderij, gaat ervan uit dat lezer en toeschouwer samenvallen.*

---

*Société* apparaît comme le report de notes volantes sur une feuille de papier, révélant un enchaînement d'idées, en préparation à l'écriture d'un texte. Tous les termes sont évocateurs et suggestifs, sans toutefois former de phrase syntaxiquement correcte. Par conséquent, la plaque peut aussi être lue comme un ensemble d'éléments linguistiques minutieusement choisis pour leur sonorité ou leur effet typographique. Des mots isolés remplissent un espace rectangulaire, mais ce sont les espaces vierges entre eux qui attirent l'attention.

D'une plaque à l'autre, des variations de couleurs mettent en valeur différents éléments de la composition, entraînant des lectures et des significations différentes.

*Société*, qui renvoie à la technique des caractères en plomb dans l'impression typographique, révèle les recherches de Broodthaers sur la typographie et la forme graphique des caractères, comme dans les procédés d'impression.

La plaque rappelle les recherches structurelles de Stéphane Mallarmé et son ambition d'écrire le poème ultime, en particulier son poème (typo)graphique « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » (1897). Broodthaers joue aussi sur l'absence de signification immédiate et claire, inspirée de la tradition d'une poésie visuelle et concrète, ainsi que de la poésie symboliste associative. La plaque concerne à la fois la littérature et les arts visuels. Elle affecte la forme frontale d'un mur de briques, tableau-poème impliquant à la fois un lecteur et un spectateur.

---

***Société*** looks like the transcript of loose annotations on a sheet of paper, suggesting the stream of consciousness, in preparation for writing a text. All the terms are evocative, suggestive and do not make up a syntactically correct sentence. Therefore, the plaque can also be read as a set of linguistic elements carefully chosen for their connotations or typographic effects. Isolated words fill a rectangular space and attention is drawn to the blank spaces between. From one plaque to another, colour variations emphasize different elements of the composition, resulting in different ways of reading and meaning.

Referencing the technique of lead casings used in letterpress printing, ***Société*** renders apparent Broodthaers's research around typography, the graphic form of characters and printing processes.

It brings to mind Stéphane Mallarmé's structural research and ambition to write the ultimate poem, in particular his (typo)graphic poem "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897). Broodthaers also plays on the absence of immediacy of clear meaning, inspired by the tradition of concrete and visual poetry, as well as by associative symbolist poetics. The plaque relates to both literature and the visual arts by its frontality. By the shape of a brick wall, the poem-painting presupposes a reader coinciding with a viewer.

# Section XVII<sup>e</sup> siècle, 1969–70

*Sectie 17<sup>e</sup> eeuw*

**17<sup>th</sup>-century Section**

---

**NL**

*Het tweeluik Section XVII<sup>e</sup> siècle kondigt een nieuwe fase aan van Broodthaers' museum, dat op 27 september 1969 officieel in Antwerpen werd geopend, meteen na de sluiting van zijn "Sectie 19<sup>e</sup> eeuw". Ook dit museum bestond uit lege transportkisten, beschilderde ramen en plastic nummerborden en 20 ansichten van kunstreproducties, die laatste allemaal van Peter Paul Rubens, de 17e-eeuwse barokschilder uit Antwerpen. Broodthaers kondigt de verhuizing van zijn museum van Brussel naar Antwerpen aan met zijn Open brief van 27 september 1969.*

*De eerste versie van het tweeluik is een uniek exemplaar en werd rond september 1969 gemaakt. De metaalverf van de hoofdletters die de platen omlijsten roept de schittering van de barok op, of de gekunstelde literaire stijl van de "precieuzen", die in 17e-eeuws Frankrijk opkwam. Op het rechterpaneel zijn een piramide, een bol en een cilinder te zien die verwijzen naar de vier academische vormen die Broodthaers op zijn eerste plaat afbeeldde, Académie (1968). Daarmee keerde hij terug naar zijn vroegste interesses en gaf die een nieuwe invulling.*

*De tweede versie van de plaat dateert van 1969-'70 en toont een vereenvoudigde compositie met groter contrast en meer precisie. Broodthaers had deze plaat als editie laten produceren.*

---

Le diptyque *Section XVII<sup>e</sup> siècle* introduit un nouveau chapitre dans l'histoire du Musée de Broodthaers. Inaugurée à Anvers le 27 septembre 1969, aussitôt après la fermeture de la *Section XIX<sup>e</sup> siècle*, cette nouvelle section exposait également des caisses de transport vides, des inscriptions peintes sur les vitres et des plaques en plastique, ainsi qu'une vingtaine de cartes postales reproduisant des tableaux de Peter Paul Rubens, le peintre baroque anversois du 17<sup>e</sup> siècle. Broodthaers a commenté le déménagement de son Musée de Bruxelles à Anvers dans sa Lettre ouverte du 27 septembre 1969.

La première composition du diptyque *Section XVII<sup>e</sup> siècle* a été réalisée vers 1969. Les tons métalliques des lettres capitales encadrant les plaques évoquent la splendeur du baroque, ou le style littéraire français appelé « préciosité », qui s'est développé au 17<sup>e</sup> siècle. Sur le panneau de droite, une pyramide, une sphère et un cylindre font référence aux quatre formes académiques mises en valeur dans la première plaque de Broodthaers, *Académie* (1968), l'artiste revenant ainsi à ses préoccupations antérieures et les modifiant en cours de route.

Datée de 1969–70, la deuxième version de la plaque *Section XVII<sup>e</sup> siècle*, qui présente une composition simplifiée, avec des contrastes et une mise au point plus accentués, a été choisie par Broodthaers pour être éditée en multiple.



---

The diptych *Section XVII<sup>e</sup> siècle* advertises a new chapter of Broodthaers's *Musée*, which was inaugurated in Antwerp on 27 September 1969. It directly followed the closure of his *Section XIX<sup>e</sup> siècle* and similarly featured empty shipping crates, signpainting on the windows and plastic signs, as well as about 20 postcards of art reproductions. The latter were all of paintings by Peter Paul Rubens, the 17<sup>th</sup>-century Flemish baroque painter of Antwerp. In the Open letter of 27 September 1969, Broodthaers commented on the move of his *Musée* from Brussels to Antwerp.

The first and unique composition of this diptych was made around September 1969. The metallic tones of the capital letters framing the plaques evoke the splendour of the baroque, or the French literary style called “*préciosité*”, which arose in the 17<sup>th</sup>-century. On the right panel, a pyramid, a sphere and a cylinder reference the four academic shapes that Broodthaers highlighted in his first plaque, *Académie* (1968), circling back to his earliest preoccupations and revising them in the process.

Dated 1969–70, the second version of the plaque *Section XVII<sup>e</sup> siècle* displays a simplified composition, starker contrast and focus, and was chosen by Broodthaers to be produced as an edition.

# L'Alphabet, 1969

*Het Alfabet*

**The Alphabet**

---

NL

*Van L'Alphabet vormen de twee belangrijkste varianten (A en B) samen een tweeluik. Terwijl in enkele versies de nadruk ligt op experimenten met kleur als code, lijkt die in andere meer op de bovenmaatse leestekens te liggen, als om de schijnbare orde en autoriteit in twijfel te trekken van het Latijnse alfabet dat er deels door wordt afgedekt. Het onderwerp, materiaal en ontwerp van L'Alphabet verraden Broodthaers' belangstelling voor de vele manieren om te lezen, via verschillende zintuigen en door gebruik te maken van ruimte en ritme.*

*In het idee achter deze plaat staat de figuur van Stéphane Mallarmé centraal, de dichter van de suggestieve muzikaliteit, de associatieve poëtica en het toeval in de constructie en deconstructie van betekenis. Broodthaers hield zich al bezig met Mallarmés poëzie sinds Magritte hem in 1946 een exemplaar had gegeven van het raadselachtige laatste werk van de dichter. Zo verwijst hij naar Mallarmés vers “Elke gedachte waagt een dobbelsteenworp” wanneer hij schrijft: “Het alfabet is een 26-zijdige dobbelsteen” en “Een dobbelsteen met 26 zijden, Model: Het Alfabet”.*

*Zo geïsoleerd staand wordt elke letter op de plaat een grafische figuur op zich, een fundamentele bouwsteen of element van communicatie, een basisvoorwaarde voor de uiting en overdracht van ideeën, zoals conceptuele kunst de rol van esthetiek als concepten herdefinieerde als linguïstische uitspraken.*

---

*L'Alphabet* existe en deux versions principales (A et B), formant un diptyque. Alors que certaines copies mettent l'accent sur des expériences avec des codes de couleurs, d'autres semblent se focaliser sur les signes de ponctuation surdimensionnés, comme pour remettre en question l'ordre et l'autorité apparents de l'alphabet latin qu'ils recouvrent partiellement. Le thème, la matérialité et la disposition de *L'Alphabet* révèlent l'intérêt de Broodthaers pour les multiples possibilités de la lecture, de l'espace et du rythme à travers différents sens.

Les idées véhiculées par cette plaque sont centrées sur Stéphane Mallarmé, le poète de la musicalité suggestive, de la poésie associative et du rôle du hasard dans la structuration et la déstructuration du sens. Broodthaers avait réfléchi à l'œuvre de Mallarmé depuis que Magritte lui avait offert, en 1946, une copie de la dernière œuvre énigmatique du poète. Quand Broodthaers écrit : « L'alphabet est un dé à 26 faces », et « Un dé à 26 faces, modèle : l'Alphabet », il fait écho au vers de Mallarmé « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ».

Sur la plaque, chaque lettre, séparée de la suivante, devient une figure graphique isolée, élément fondamental dans la communication, l'articulation et la transmission des idées, comme l'art conceptuel visait à redéfinir le rôle de l'esthétique en tant que proposition linguistique.

---

*L'Alphabet* exists in two main versions (A and B), forming a diptych. While in some copies the accent is on experiments with colour as code, in others the focus seems to be on the oversized punctuation marks, as if to question the apparent order and authority of the Latin alphabet they partially cover up. The subject, materiality and layout of *L'Alphabet* reveal Broodthaers's interest in the many possibilities of reading, through different senses and through using space and rhythm.

Central to the ideas behind this plaque is Stéphane Mallarmé, the poet of suggestive musicality, associative poetics and of chance in the structuring and destructuring of meaning. Broodthaers had been reflecting on Mallarmé's work since Magritte gave him a copy of the poet's enigmatic final work in 1946. Broodthaers echoes Mallarmé's line "Every thought emits a throw of the dice" when he writes: "The alphabet is a 26-sided dice", and "A dice with 26 sides, Model: The Alphabet".

Every letter on the plaque appears as an isolated graphic figure, a fundamental element of all communication, articulation of and the transmission of ideas, in line with conceptual arts' aim to approach aesthetics as linguistic proposals.

# Pipe alphabet, 1969

*Alfabetpijp*

**Alphabet pipe**

---

NL

*Pipe alphabet ontstond in de periode rond Broodthaers' Open brief van 31 oktober 1969, die de eerste vermelding bevat van de "littéraire sectie" van zijn museum. Het motief van de pijp doet aan Magrittes beeldtaal denken, maar woordenspel, leestekens, spatiegebruik en opsommingen in de andere versies zijn nauw verwant met de plaat L'Alphabet en met het raadselachtige laatste gedicht van Stéphane Mallarmé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897).*

*Een viertal platen werd onder de titel Quatre pipes alphabet voor het eerst getoond in december 1969 in de tentoonstelling met als titel Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S. Exposition littéraire autour de Mallarmé in de Antwerpse Wide White Space Gallery. Ze moeten worden opgehangen in een bepaalde volgorde met een geheel eigen logica en leesrichting, vanaf de plaat linksonder met de klok mee tot rechtsonder.*

*In Broodthaers' Open brief van 2 december 1969, de dag van de vernissage, verwees hij naar Magritte, Mallarmé en het boek van Jacques Lacan uit 1966, Écrits, onder andere door een passage te citeren waarin Lacan het over Mallarmés concept van toeval en taal heeft. Broodthaers schreef: "Aan de betrokkenen: letters ontstolen aan het alfabet", een verwijzing naar een gedeelte van Lacans seminar rond een verhaal van Edgar Allan Poe, "De gestolen brief" (in het Frans: La lettre volée), over de blik, perceptie, bewustzijn en rationaliteit.*

---

La plaque *Pipe alphabet* a été produite vers le 31 octobre 1969, date de la Lettre ouverte de Broodthaers qui mentionne pour la première fois la *Section Littéraire* de son *Musée*. Si le motif de la pipe rappelle l'imagerie de Magritte, le jeu avec les lettres, la ponctuation, l'espacement et les références indexicales est étroitement lié à la plaque *L'Alphabet* et au mystérieux poème final de Stéphane Mallarmé « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » (1897).

Un ensemble de quatre plaques intitulé *Quatre pipes alphabet* a été exposé pour la première fois en 1969 dans le cadre de *Marcel Broodthaers à la Deblidoudebliou/S. Exposition littéraire autour de Mallarmé* à la galerie Wide White Space, à Anvers. Leur accrochage en quadrillage suit une logique et un ordre particuliers, de la plaque en bas à gauche, dans le sens des aiguilles d'une montre, jusqu'à celle en bas à droite.

Dans sa Lettre ouverte du 2 décembre 1969, jour de l'inauguration de l'exposition, Broodthaers évoque Magritte, Mallarmé et les *Écrits*, un livre de Jacques Lacan datant de 1966, dont il cite un passage sur les concepts mallarméens de hasard et de langage. Il écrit : « Qui de droit : lettres volées à l'alphabet », référence au séminaire de Lacan sur « La lettre volée » d'Edgar Allan Poe, portant sur le regard, la perception, la conscience et la pensée rationnelle.

---

*Pipe alphabet* was produced sometime around Broodthaers's Open letter of 31 October 1969, which first mentions the *Section Littéraire* of his *Musée*. While the motif of the pipe recalls Magritte's imagery, the play with letters, punctuation, spacing and indexical referrals is closely linked to the plaque *L'Alphabet* and Stéphane Mallarmé's enigmatic final poem "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897).

A set of four plaques titled *Quatre pipes alphabet* was first shown in December 1969 in *Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S. Exposition littéraire autour de Mallarmé* at the Wide White Space Gallery in Antwerp. Their grid-like hanging follows a singular order and logic, from the lower left plaque, clockwise, to the lower right one.

In the Open letter dated 2 December 1969, the day of the opening of the exhibition, Broodthaers referenced Magritte, Mallarmé and Jacques Lacan's 1966 book *Écrits*, citing a passage in which Lacan addresses Mallarmé's concepts of chance and "language". He wrote: "To whom it may concern: Letters stolen from the alphabet", a reference to a section in Lacan's seminar on Edgar Allan Poe's story "The Purloined Letter" about the gaze, perception, awareness and rational thinking.

# Modèle: la virgule, 1969–70

*Model: de komma*

**Model: the comma**

---

NL

*De elementen en compositie van deze plaat – waar maar één exemplaar van bestaat – zijn een combinatie van Woordbreuk der beelden van René Magritte (“Ceci n’est pas une pipe”), het spatiegebruik en de interpunctie van Stéphane Mallarmé en Broodthaers’ eigen onderzoek naar beeldtaal en poëtische retorica. Broodthaers past vaker de term “model” op zijn industriële gedichten toe, niet zoals die in de jaren zestig gebruikt werd, in de betekenis van standaardisering, seriefabricage of mechanische herhaling en reproductie, maar verwijzend naar idealistische, abstracte categorieën, of toegepast op concrete entiteiten zoals een pijp, steenkool, de bioscoop of de komma: stuk voor stuk elementen in een complex geheel van verhoudingen en referenties, van intertekstualiteit en reflectie.*

*Voor Broodthaers was de komma óf een decoratief leesteken óf een methode: interpunctie, die een tekst zijn ritme geeft, als “model” van de tijd. De komma’s op Broodthaers’ platen zijn zelden conventionele leestekens, maar eerder verstorende (typo)grafische middelen die een nieuwe methode introduceren voor het schrijven, lezen en interpreteren van een tekst.*



---

Les caractéristiques et la composition de cette plaque – produite en une seule version – combinent *La Trahison des images* de René Magritte («Ceci n'est pas une pipe»), la spatialisation du langage et de la ponctuation chez Stéphane Mallarmé, et les propres recherches de Broodthaers sur la rhétorique visuelle et poétique. Broodthaers emploie fréquemment le terme «modèle» dans ses poèmes industriels, non comme il était utilisé dans les années 1960 par rapport à la standardisation, la sérialité ou la répétition et la reproduction mécaniques, mais plutôt en association avec des catégories idéalistes abstraites, ou en les appliquant à des réalités concrètes comme la pipe, le charbon, le cinéma ou la virgule, tous ces éléments s'entremêlant en un ensemble complexe de relations et de références, d'intertextualité et de réflexion.

Broodthaers met la virgule en valeur, soit pour son effet décoratif, soit comme «modèle» temporel, en tant que signe de ponctuation marquant le rythme. Dans ses plaques, Broodthaers ne l'a que rarement utilisée comme signe de ponctuation conventionnel, préférant en faire un élément (typo)graphique perturbant, pour présenter un nouveau mode d'écriture, de lecture et d'interprétation des textes.

---

The elements and composition of this plaque – which was produced in a single version – are a contraction between René Magritte’s *The Treachery of Images* (“This is not a pipe”), Stéphane Mallarmé’s spatialization of language and punctuation, and Broodthaers’s own investigations in visual and poetic rhetoric. Broodthaers frequently features the term “modèle” in his industrial poems, not as it was used in the 1960’s in regards to standardization, seriality or mechanical repetition and reproduction, but rather in association with idealist abstract categories, applying them to concrete realities such as the pipe, coal, cinema or the comma, all elements in a complex set of relations and references, of intertextuality and reflection.

Broodthaers emphasized the comma as either a decorative sign or a “modèle” of time by interpunction that lends rhythm. In his plaques, Broodthaers seldom used it as a conventional punctuation mark, but purely as a disruptive (typo)graphic device to introduce a new way of writing, reading and interpreting text.

# Livre tableau ou Pipes et formes académiques, 1970

*Boek-werk of Pijpen en academische vormen*

**Book painting or Pipes and academic forms**

---

NL

*Deze plaat is opgebouwd als een tweeluik of een opengeslagen boek, met een zichtbare “rug” in het midden. De afkorting “Fig.” staat voor “figuur”, en wordt meestal gebruikt als verwijzing in een geïllustreerd boek, om een afbeelding met de bijbehorende legenda te verbinden. “Fig.” impliceert perceptie, maar nog geen interpretatie, en verbindt beeld met taal, reëel met abstract. In de wiskunde verwijst het woord “figuur” naar eenvoudige meetkundige vormen, dezelfde waar idealistische academische beelden omheen worden gemodelleerd. Tegelijk maakt Livre tableau ou Pipes et formes académiques zich los van die beperkende betekenis door meetkundige figuren te laten contrasteren met symbolische figuren: de pijp van Magritte.*

*Zowel Magritte als Broodthaers stelt epistemologische vragen over de betekenaar en betekende uit de semiotiek, en dwingt de toeschouwer om naar een bekend voorwerp te kijken alsof ze het voor het eerst zien. De kunstenaar voegde de pijp toe als verstorend element of speelse paradox die de rigide, absolute categorieën doorbreekt. Tegelijk suggereert hij dat ook de pijp tot het officiële academische repertoire zou moeten behoren door ze zij aan zij te weergeven, als op een schoolbord.*

---

Cette plaque est structurée comme un diptyque pictural ou un livre ouvert, avec la tranche nettement visible au milieu. L'abréviation «Fig.» signifie «figure». Généralement utilisée comme référent indexical, reliant une image à sa légende dans un livre illustré, elle implique la perception, mais pas encore l'interprétation, associant le visuel au linguistique, le réel à l'abstrait. En mathématique, «figure» s'emploie pour décrire des formes géométriques élémentaires, qui servent à façonner des formes académiques idéalistes. Cependant, *Livre tableau ou Pipes et formes académiques* rompt avec cette méthode en opposant les figures géométriques au domaine symbolique : la pipe de Magritte.

Tant Magritte que Broodthaers soulèvent des questions épistémologiques sur le signifiant et le signifié en sémiotique, et obligent les spectateurs à regarder un objet familier comme s'ils le voyaient pour la première fois. L'artiste intègre la pipe comme un élément perturbateur ou un paradoxe ludique, qui tranche avec la rigidité des règles absolues. En même temps, le symbole de la pipe complète la liste des formes académiques élémentaires à enseigner, représentées côte à côte sur un tableau d'école.

---

This plaque is structured like a painting diptych or an open book, with a visible spine in the middle. The abbreviation “Fig.” stands for “figure”. Generally used as an indexical referral, connecting a picture with its caption in an illustrated book, it implies perception but not yet interpretation, connecting the realm of the visual to the linguistic, the real to the abstract. In maths, “figure” is used to describe elementary geometric shapes according to which idealist academic shapes are modelled. Yet *Livre tableau ou Pipes et formes académiques* breaks away from this confined method by contrasting geometric figures with the symbolic domain: Magritte’s pipe.

Both Magritte and Broodthaers raise epistemological questions about the signifier and signified in semiotics, and compel viewers to look at something familiar yet see it as if for the first time. The artist inserted the pipe as a disrupter or playful paradox that interrupts the perfect, absolute categories of primary shapes and the resulting orthodoxy in art and philosophy. At the same time, the pipe symbol also completes the list of elemental academic shapes to be taught, represented side by side on a school blackboard.

# Fig. 1 Fig. 2 (Pipes cassées), 1970

*Fig. 1 Fig. 2 (Gebroken pijpen)*

**Fig. 1 Fig. 2 (Broken pipes)**

---

NL

*Broodthaers' eerste compositie van dit onderwerp vormt visueel en conceptueel het vervolg op Livre tableau. Hij neemt de structuur van het tweeluik over en herhaalt verschillende elementen van de compositie, maar dan in één grote chaos. Anders dan bij Livre tableau fungeren de "Fig."-vermeldingen niet als verwijzingen naar een illustratie, maar worden het afbeeldingen of tekens op zich. De visuele orde en strakheid van het classificatiesysteem dat op Livre tableau tegelijk werd vastgelegd en ondermijnd, imploderen hier.*

*Fig. 1 Fig. 2 (Pipes cassées) is de laatste plaat van Broodthaers waar het symbool van de pijp op voorkomt. Daarmee is een belangrijke periode waarin de symboliek van Magritte prominent figureert in Broodthaers' werk, voor hem afgesloten. Het laat zien dat Broodthaers vragen stelde en commentaar gaf op de actualiteit van het kritische discours, dat als doelstelling had om alle teksten en beelden wetenschappelijk te analyseren en onder te verdelen in betekenaar en betekende.*

---

La première composition de Broodthaers sur ce motif est la suite visuelle et conceptuelle de *Livre tableau*. L'artiste reprend la même structure en dyptique, ainsi que plusieurs éléments de la composition, mais dans le plus grand désordre. Contrairement aux mentions « fig. » de *Livre tableau*, celles-ci ne sont plus des renvois à une illustration, mais des images ou des signes à part entière. Ici, l'ordre visuel et la rigueur du système de classification à la fois établi et sapé dans *Livre tableau* implosent littéralement .

*Fig. 1 Fig. 2 (Pipes cassées)* constitue la dernière apparition du symbole de la pipe dans les plaques de Broodthaers, fermant un « chapitre » de motifs dominé par ce symbole de la recherche symbolique magrithienne. Cette plaque illustre la volonté de Broodthaers d'interroger et de commenter l'actualité d'un discours critique qui vise à analyser scientifiquement le signifiant et le signifié dans tous les textes et images.

---

Broodthaers's first composition of this subject is a visual and conceptual sequel to *Livre tableau*. He repeats the same diptych-like structure as well as several elements of the composition, though in utter disorder. Unlike *Livre tableau*, the "fig." mentions no longer function as referrals to an illustration, but become images or signs in their own right. The visual order and rigour of the classification system at once established and undermined in *Livre tableau* implode here.

*Fig. 1 Fig. 2 (Pipes cassées)* marks the last occurrence of the pipe symbol in Broodthaers's plaques as well as the closure of a "chapter" of subject matter in which this symbol of Magrittean symbolic research features prominently. It illustrates how Broodthaers sought to question and comment critical discourse, which aimed to scientifically analyse all texts and images and to divide them into signifier and signified.



# L'oise, l'aile, 1970

*De gans, de vleugel*

**The goose, the wing**

---

NL

*De platen L'oise, l'aile doen denken aan een raadsel met symbolen, een rebus die de lezer/toeschouwer moet ontcijferen. Ze zijn opgezet als tweeluik; de tweede regel van elk reliëf bevat een woord in een kleiner lettertype: "de gans" op de positieve plaat, "de vleugel" op de negatieve.*

*De kunstenaar zorgt voor twee leesniveaus: dat van de woorden en hun betekenis naast dat van compositie en grafische tekens die een begrip of idee presenteren, imiteren of illustreren. Een derde, speelsere lezing is gebaseerd op de uitspraak van de letter "l" in het Frans, die klinkt als aile ("vleugel") of elle ("zij"; aile en oie zijn allebei vrouwelijke woorden) als je die hardop voorleest, zoals in l'l, dat klinkt als l'aile. Broodthaers verkent de muzikaliteit, het ritme en de associatieve logica van de gesproken taal, die hij verbindt met avantgarde-klankdichten of met het lied als de oorsprong van de dichtkunst.*

*In een verwante tekst schrijft Broodthaers hoe "de gans vleugel werd" en hoe de komma's "de tekens van een blauwe droom" werden. Daarmee verwijst hij naar de romantische poète maudit en kunstenaar Gérard de Nerval en naar het symbolisme van Stéphane Mallarmé, en diens zoektocht naar een nieuwe poëtische taal.*

---

Les plaques *L'oie, l'aile* ont tout d'une énigme symboliste à déchiffrer par le lecteur/spectateur. Elles ont été conçues comme des dyptiques, et la deuxième ligne de chaque relief est occupée par un mot dans une police plus petite : « l'oie » sur le positif, « l'aile » sur le négatif.

L'artiste propose deux niveaux de lecture, le premier basé sur les mots et leur signification, le deuxième sur la composition et les signes graphiques et la manière dont ils articulent, imitent ou illustrent un concept ou une idée. Une troisième lecture résolument ludique, basée sur la prononciation de la lettre « l », proche du mot « aile » ou du pronom féminin « elle », qui désigne tant l'aile que l'oie, est la conséquence de l'énonciation des mots à voix haute, comme dans « l' ! » ( ! apostrophe l ) qui sonne comme « l'aile ». Broodthaers explore la musicalité, le rythme et la logique associative de la langue parlée, en lien avec la poésie sonore d'avant-garde ou les origines de la poésie dans le chant.

Dans un manuscrit connexe, Broodthaers écrit que « l'oie est devenue aile » et que les virgules sont « les signes d'un rêve bleu ». Il fait référence à l'artiste et poète maudit romantique Gérard de Nerval, ainsi qu'au symbolisme de Stéphane Mallarmé et à sa recherche d'un langage poétique nouveau.

---

The plaques *L'oie, l'aile* resemble a symbolist mystery which the reader/viewer must decipher. Thought of as a diptych, the second line of each relief features a word in a smaller font: “l'oie” on the positive, “l'aile” on the negative.

The artist proposes two levels of reading, the first based on the words and their signification, the second on composition and graphic signs and how these articulate, imitate or illustrate a concept or idea. A third, playful reading based on the pronunciation of the letter “l”, which in French sounds like “aile” (wing) or “elle” (she), the feminine pronoun used for both feminine words “aile” and “oie” is the consequence of voicing the words aloud, as in “l'l” (l apostrophe l) that sounds like “l'aile”. Broodthaers explores the musicality, rhythm and associative logic of spoken language, connecting to avant-garde sound poetry or the origins of poetry in song.

In a related manuscript, Broodthaers writes how “the goose became wing” and how the commas became “the signs of a blue dream”. He references the romantic *poète maudit* and artist Gérard de Nerval, as well as Stéphane Mallarmé’s symbolism and his quest for a novel poetic language.

*Beide platen geven de vergrote reproductie in reliëfdruk weer van de initialen van de kunstenaar, omlijst door het 24<sup>e</sup> frame van Broodthaers' één seconde durende zwart-witfilm, Une Seconde d'Éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire) (1970). Bij nadere bestudering van de letters blijkt dat ze bestaan uit 24 delen of pennenstreken, hetzelfde aantal als er losse frames nodig zijn om één seconde lang de illusie van beweging te creëren in een film of stop-motionanimatie.*

*Broodthaers' film, platen en andere werken met zijn handtekening werpen een kritische blik op de obsessie van de kunstmarkt met de signatuur als bewijs van authenticiteit en waarde. Het glimmende, spiegelende oppervlak van de zwarte plastic plaat brengt de Griekse mythologische figuur van Narcissus in gedachte, die dodelijk verliefd werd op zijn eigen spiegelbeeld, een obsessie waar hij uiteindelijk onder bezweek. "1 seconde duurt voor Narcissus al een eeuwigheid. Narcissus heeft eindeloos lang die 1/24<sup>e</sup> van een seconde overgedaan. De nabeelden op Narcissus' netvlies duurden eeuwig. Narcissus is de uitvinder van de film."*

---

Ces deux plaques reproduisent les initiales de l'artiste, agrandies et en relief, ainsi que le cadre de la 24<sup>e</sup> image de son film en noir et blanc, d'une durée d'une seconde, intitulé *Une Seconde d'Éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)* (1970). Un examen plus attentif des lettres montre qu'elles ont été conçues en 24 parties, conformément à la cadence des films et aux techniques d'animation image par image, permettant de créer l'illusion du mouvement par la succession chronologique de 24 images séparées.

Le film et les plaques de Broodthaers, ainsi que d'autres œuvres utilisant sa signature, sont une critique de la fixation du marché de l'art sur la signature de l'artiste comme preuve d'authenticité et de valeur. La surface brillante, réfléchissante de la plaque en plastique entièrement noire évoque le Narcisse de la mythologie grecque, tombé irrévocablement amoureux de son propre reflet, pour être finalement anéanti par lui : « 1 seconde pour Narcisse, c'est déjà le temps de l'éternité. Narcisse a répété indéfiniment le temps d'1/24<sup>e</sup> de seconde. La persistance rétinienne chez Narcisse avait une durée éternelle. Narcisse est l'inventeur du cinéma. »

---

Both plaques represent the enlarged, embossed reproductions of the artist's initials, as well as the frame for the 24<sup>th</sup> image from Broodthaers's one-second black and white film, *Une Seconde d'Éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)* (1970). A close examination of the letters shows that they were conceived as 24 strokes, just as many as the number of film frames needed to create a one second illusion of movement in a stop-motion film.

Broodthaers's film, plaques and other works using his signature are a critical portrait of the art market's fixation on the artist's signature as proof of authenticity and value. The shiny, reflective surface of the entirely black plastic plaque evokes Narcissus of Greek mythology, who fell irrevocably in love with his own reflection, eventually to be consumed by it: "1 second for Narcissus is already the time of eternity. Narcissus repeated forever the time of 1/24<sup>th</sup> of a second. Retinal after-images, for Narcissus, were of eternal duration. Narcissus is the inventor of cinema."

# Cinéma Modèle, 1970

*Model Cinema*

**Cinema model**

---

**NL**

*In oktober 1970 trok Broodthaers met zijn Musée d'Art Moderne, Département des Aigles naar Düsseldorf, waar hij een souterrain huurde op Burgplatz 12 en er Cinéma Modèle opzette, een filmprogramma dat vijf weken liep. Elke film verwees naar een kunstenaar of schrijver die hij als model had gekozen: La Fontaine (Le Corbeau et le Renard), Schwitters (La Clef de l'Horloge), Magritte (La Pipe), Mallarmé (La Pluie) en Baudelaire (Un film de Charles Baudelaire).*

*De dubbele zwarte band rond de plastic plaat doet denken aan een bioscoopscherm. Het motief van de komma komt vooral terug in Broodthaers' serie van op Mallarmé geïnspireerde literaire platen. Nog een referentie aan tijd en tijdsindeling zijn de klokken op de plaat die twaalf uur slaan, 's middags of 's nachts.*

---

En octobre 1970, Broodthaers déplace son *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* à Düsseldorf, où il loue un sous-sol au Burgplatz 12 et lance *Cinéma Modèle*, un programme cinématographique d'une durée de cinq semaines. Il comprend la projection de films, chacun faisant référence à un artiste ou un écrivain que Broodthaers a choisi comme modèle: La Fontaine (*Le Corbeau et le Renard*), Schwitters (*La Clef de l'Horloge*), Magritte (*La Pipe*), Mallarmé (*La Pluie*) et Baudelaire (*Un Film de Charles Baudelaire*).

Le double encadrement noir des plaques en plastique rappelle un écran de projection. Le motif de la virgule est particulièrement répandu dans la série de plaques plus littéraires inspirées de Mallarmé. Les horloges marquant midi/minuit sur la plaque sont une autre référence au temps, au séquençage.



---

In October 1970, Broodthaers moved his *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* to Düsseldorf, where he rented a basement at Burgplatz 12 and set up *Cinéma Modèle*, a film programme that ran for five weeks. Each screened film referred to an artist or writer whom he had selected as a model: La Fontaine (*Le Corbeau et le Renard*), Schwitters (*La Clef de l'Horloge*), Magritte (*La Pipe*), Mallarmé (*La Pluie*) and Baudelaire (*A Film by Charles Baudelaire*).

A black double frame around the plastic plaques brings to mind a projection screen. The motif of the comma pervades in particular Broodthaers's series of more literary plaques inspired by Mallarmé. A further reference to time and sequencing are the clocks on the plaque striking midday/midnight.

# MUSEUM – MUSÉE Section Cinéma, 1971

*MUSEUM – MUSÉE Sectie Cinema*

**MUSEUM - MUSÉE Section Cinema**

---

NL

*In januari 1971 opende Broodthaers de filmafdeling van zijn Musée d'Art Moderne, Département des Aigles op de Burgplatz 12 in Düsseldorf. Op dat adres had hij twee maanden eerder ook zijn films vertoond onder de titel Cinéma Modèle.*

*Section Cinéma kreeg twee verschillende incarnaties. Broodthaers opende de eerste in januari 1971 en sloot die weer in juni 1972. “De poëtische realiteit is voorbij. Dat vind ik jammer. Wat blijft er dan nog over? Pessimisme en een museum dat stof tot nadenken biedt, een plaats voor communicatie is, geen bewaarplaats voor kunstwerken.” De tweede afdeling liep van juni tot oktober-november 1972 onder de titel “Théorie des Figures” [Figuurtheorie].*

*Broodthaers maakte eerst de rechthoekige plaat, een probeersel waar maar één exemplaar van bestaat. Uiteindelijk koos hij ervoor om bij de uiteindelijke versie een uitsnede te maken van de pijl, een richtingaanwijzer die naar het eigenlijke MUSEUM – MUSÉE Section Cinéma moest leiden. Die werd echter nooit tentoongesteld als onderdeel van zijn Sectie Cinema. Een tweede, kleinere pijl in de grotere wijst verwarrend genoeg in tegenovergestelde richting. De plaat ziet er functioneel uit, maar getuigt van een inwendige tegenstrijdigheid en van Broodthaers' tegendraadse ideeën over de film en het museum als instituten.*

---

En janvier 1971, Broodthaers inaugure la *Section Cinéma* du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* au Burgplatz 12 à Düsseldorf. À la même adresse où, deux mois auparavant, il projetait ses films dans le cadre de *Cinéma Modèle*.

*Section Cinéma* a adopté deux configurations. Broodthaers a ouvert la première en janvier 1971, pour la fermer en juin 1972. « À mon grand regret, la réalité poétique est dépassée. Que reste-t-il ? Le pessimisme et un musée qui donne à réfléchir, un lieu de communication et non un abri pour œuvres d'art. » La seconde configuration de la section, intitulée « Théorie des Figures », a duré de juin à octobre-novembre 1972.

Broodthaers a d'abord produit la plaque rectangulaire, un essai unique. Pour la dernière édition, il a finalement décidé d'en extraire la flèche, un panneau de signalisation destiné à nous orienter vers le véritable « MUSEUM – MUSÉE Section Cinéma », quoique jamais exposé comme appartenant à cette Section. Une deuxième flèche plus petite, à l'intérieur de la grande, pointant dans la direction opposée, déconcerte et perturbe l'orientation. Bien que le panneau semble fonctionnel, il illustre un « contresens », de même que les réflexions à contre-courant de Broodthaers, sur le cinéma comme sur le musée en tant qu'institutions.

---

In January 1971, Broodthaers inaugurated the *Section Cinéma* of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* at Burgplatz 12 in Düsseldorf. It was at this same address that he screened his films as part of *Cinéma Modèle* two months earlier.

*Section Cinéma* took the form of two configurations. Broodthaers opened the first in January 1971, then closed it in June 1972. “Poetic reality is over, I am sorry to say. What is left? Pessimism and a museum which gives one something to think about, as a place of communication and not a shelter for works of art.” The section’s second configuration entitled “Théorie des Figures”, ran from June to October–November 1972.

Broodthaers first produced the rectangular plaque, a one-off trial. He eventually chose to cut out the arrow for the final edition, a direction sign meant to point us to the actual “MUSEUM – MUSÉE Section Cinéma”. Yet it was never shown as part of that Section. A second, smaller arrow inside the large one, pointing in the opposite direction, confuses and disrupts the direction. Although the sign seems functional, it illustrates a *contresens* as well as Broodthaers’s reflections against the grain on both the cinema and the museum as institutions.

# Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire, Fig. 1 et 2, 1971

*Museum voor Moderne Kunst, Afdeling Adelaars, Literaire Sectie, Fig. 1 en 2*  
**Museum of Modern Art, Department of Eagles, Literary Section, Fig. 1 and 2**

---

NL

*Prominent op de plaat staat een wijnfles met een etiket gedateerd 1924, Broodthaers' geboortjaar. De onregelmatige rechthoeken doen denken aan losse baksteenmotieven of zwartgemaakte woorden, een echo van het typografische gedicht van Stéphane Mallarmé "Un coup de dés". Die referentie is ook de sleutel tot een aantal eerdere platen, gemaakt rond de tijd dat de kunstenaar de "littéraire sectie" van zijn Musée d'Art Moderne, Département des Aigles oprichtte, die voor het eerst vermeld wordt op 31 oktober 1969, in het rood-zwarte briefhoofd van een van zijn Open brieven.*

*De vermelding "Fig", doorgaans een verwijzing in een didactische context, wordt door Broodthaers gebruikt om met de toenmalige theoretische ideeën over index (een term uit de semiotiek) of intertekstualiteit te spelen, met de kwestie van representatie en dematerialisatie in de kunst, een zelfreferentieel abstract systeem, dat dus niet naar een werkelijkheid buiten zichzelf, maar naar zichzelf verwijst. "Zo is de uiteindelijke referentie zelf ook een beeld of afbeelding."*

---

Occupant une place prépondérante sur la plaque, une bouteille de vin affiche une étiquette datée de 1924, l'année de naissance de Broodthaers. Les rectangles irréguliers rappellent des motifs de briques isolés et des textes linotypés ou caviardés, en écho au poème typographique de Mallarmé « Un coup de dés ». Cette référence est fondamentale dans diverses autres plaques antérieures, réalisées à l'époque où l'artiste a fondé la *Section Littéraire* du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, mentionnée pour la première fois le 31 octobre 1969, dans l'en-tête rouge et noir d'une de ses Lettres ouvertes.

La mention « Fig. », qui constitue habituellement un exemple didactique de référence ou de renvoi, est utilisée par Broodthaers pour évoquer les idées théoriques contemporaines d'indexicalité ou d'intertextualité, la question de la représentation et de la dématérialisation de l'art, un système autoréférentiel abstrait qui ne renvoie pas à une réalité extérieure, mais se replie sur lui-même. « La référence ultime se trouve donc être image elle-même. »

---

Prominently positioned on the plaque, a wine bottle features a label dated 1924, the year of Broodthaers's birth. The irregular rectangles recall isolated brick motifs and linotype ruler or blacked-out text patterns, an echo to Stéphane Mallarmé's typographic poem "Un coup de dés" (1897). This reference is key in various other earlier plaques, made around the time the artist founded the *Section Littéraire* of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, first mentioned on 31 October 1969, in the red-and-black letterhead of one of his Open letters.

The featured "Fig." mention, generally a didactic example of a reference or referral, is used by Broodthaers to play on contemporary theoretical ideas of indexicality or intertextuality, the question of representation and art's dematerialization, a self-referential abstract system folding back onto itself. "Hence the final reference is itself an image."

# 1833..... Le manuscrit, 1971

1833..... *Het manuscript*

1833..... **The manuscript**

---

NL

*De compositie van deze plaat is vrijwel identiek aan Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire, Fig. 1 et 2 (1971). Alleen de tekst onderaan is verschillend, en daarmee ook de betekenis. "Het manuscript" staat cursief geschreven, in een lettertype dat het 19e-eeuwse handschrift nabootst waar het naar verwijst. In 1833 publiceerde de Anglo-Amerikaanse schrijver Edgar Allan Poe (1809–1849), een spilfiguur van de romantiek die bekendstaat om zijn spook- en detectiveverhalen, "MS. Found in a Bottle", een kortverhaal dat het begin van zijn faam vormde.*

*Wie een briefje in een fles stopt zonder ontvanger of geadresseerde aan te geven, hoopt dat de boodschap uiteindelijk gevonden en gelezen zal worden. Broodthaers' plaat lijkt te spelen met de figuurlijke betekenis van de Franse uitdrukking ("lancer une bouteille à la mer") als wanhoopswaard, als laatste poging tot communicatie. Daarmee zet hij vraagtekens bij het herdopen van alle kunst tot "daad van communicatie".*



---

La composition est quasiment identique à celle de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire, Fig. 1 et 2* (1971), mais le texte dans le bas, et donc le contenu, sont différents. « Le manuscrit » apparaît dans une écriture cursive imitant la calligraphie du 19<sup>e</sup> siècle à laquelle il fait référence. En 1833, l'écrivain anglo-américain Edgar Allan Poe (1809–1849), figure centrale du romantisme célèbre pour ses histoires extraordinaires, a publié « Manuscrit trouvé dans une bouteille », la nouvelle qui a lancé sa carrière.

L'expression « une bouteille à la mer » fait allusion à un message scellé dans une bouteille et jeté à la mer, sans destinataire ni adresse, dans l'espoir que quelqu'un finira par le lire. Mais la plaque de Broodthaers mise apparemment sur l'utilisation métaphorique de l'expression, comme un acte de communication ultime ou désespéré. Il remet donc en question la tendance à la redéfinition de toute forme d'art comme un acte de « communication ».

---

This composition is an almost identical replica of *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire, Fig. 1 et 2* (1971). However, the text at the bottom varies, and thus changes the content. “Le manuscrit” appears in a cursive font that mimics the 19<sup>th</sup>-century penmanship to which it refers. In 1833 the Anglo-American writer Edgar Allan Poe (1809–1849), a central figure of Romanticism known for his tales of horror and mystery, published “MS. Found in a Bottle”, an early short story that launched his reputation.

A message in a bottle (“une bouteille à la mer”) is commonly known as a missive sealed in a bottle and thrown into the sea, with no precise recipient or addressee, but with the hope that someone will eventually read it. Broodthaers’s plaque itself seems to play on the term’s metaphorical use as a desperate or ultimate act of communication. He thus questions the tendency towards a redefinition of all art as an act of “communication”.

# Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Service Publicité, 1971

*Museum voor Moderne Kunst, Afdeling Adelaars, Promotiedienst*  
**Museum of Modern Art, Department of Eagles, Publicity Service**

---

NL

*Dit is de laatste plaat met een opschrift dat, in hoofdletters, rechtstreeks naar Broodthaers' Musée d'Art Moderne, Département des Aigles verwijst. Het vormt een speelse illustratie van Broodthaers' museum als vrucht van verbeelding, als iets "waardoor je zowel de realiteit kunt doorgronden als datgene wat door de realiteit meestal wordt verhuld".*

*De vermelding "fig. 0." verwijst naar Le degré zéro de l'écriture van Roland Barthes (1953) of naar de "fundamentals" van de taal, zoals minimal en conceptuele kunstenaars het zouden noemen, het nulpunt in een gemeenschappelijke taal, bevrijd van de conventie en de traditie.*

*"Wat te denken van de verbanden tussen kunst, reclame en commercie?"; schreef Broodthaers. In mei-juni 1971 plande de "financiële dienst" van zijn Département des Aigles een verkoop om het museum te financieren, gevolgd door de aankondiging van de Section Financière, in oktober op de Keulse kunstbeurs: Musée d'Art Moderne 1970-1971 à vendre pour cause de faillite [te koop wegens faillissement]. Datzelfde jaar kondigde de plaat de oprichting van een "promotiedienst" aan, waarmee hij de werkwijze van de cultuurindustrie becommentarieerde. De sectie werd zijn inzending voor de grote internationale expositie documenta 5 in Kassel, waarmee Broodthaers' museum feitelijk afgerond was.*

---

Cette plaque est la dernière dont le titre, en capitales, fait directement référence au *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Broodthaers. C'est une illustration ludique du *Musée* comme œuvre de fiction permettant de « saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache ».

La mention « fig. 0. » fait allusion au *Degré zéro de l'écriture* (1953) de Roland Barthes ou aux « fondamentaux » du langage, comme l'exprimeraient les artistes minimalistes et conceptuels, point de départ d'un langage commun, encore affranchi des conventions et des traditions.

« Que faut-il penser des rapports qui lient l'art, la publicité et le commerce ? », a écrit Broodthaers. En mai-juin 1971, le « Service Financier » de son *Département des Aigles* prévoit une vente pour financer le Musée, suivie en octobre, à la Foire d'art de Cologne, par l'annonce de la *Section Financière Musée d'Art Moderne 1970-1971 à vendre pour cause de faillite*. Cette même année, la plaque annonçait le « Service Publicité », un autre « site » de son *Musée* commentant les stratégies de l'industrie culturelle. Avec cette section, sélectionnée pour la grande exposition internationale documenta 5 à Kassel, Broodthaers marquait la fin du *Musée d'Art Moderne*.

---

This is the last plaque whose title, in capital letters, refers directly to Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. The plaque playfully illustrates the *Musée* as a work of fiction that “enables you to grasp both reality and at the same time those things that reality hides”.

The mention “fig. 0.” refers to Roland Barthes's *Le degré zéro de l'écriture* (1953) or the “fundamentals”, as minimal and conceptual artists would name it, the starting point in common language, freed from convention and tradition.

“What should we think of the relationship linking art, advertising and commerce?”, he wrote. In May–June 1971, the “Service Financier” of his *Département des Aigles* planned a sale to finance the *Musée*, followed by the announcement, in October, of the *Section Financière Musée d'Art Moderne 1970-1971 à vendre pour cause de faillite* [for sale due to bankruptcy] at the Cologne Art Fair. That same year, the plaque announced the “Publicity Service”, a further “site” of his *Musée* commenting on the strategies of the culture industry, selected to be shown at the major international exhibition documenta 5 in Kassel, marking the achievement and final realisation of the *Musée*.

# 1. David 2. Courbet 3. Ingres 4. Ingres 5. Wiertz, 1971

NL

---

*Broodthaers maakt reclame voor de vier genoemde schilders als sleutelfiguren in zijn Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle. Behalve Wiertz waren ze allemaal al eerder tentoongesteld in zijn museum, waar ansichtkaarten met reproducties van hun meesterwerken aan de muur waren gekleefd. Voor Broodthaers belichaamden ze de opkomst van radicale ideeën, een drastische herinrichting van de maatschappij en nieuwe wegen in de kunst. Jacques-Louis David was een voorman van de republikeinse neoklassieke beweging, terwijl Gustave Courbet als de vader van het realisme wordt beschouwd. Jean-Auguste-Dominique Ingres, een leerling van David, stond bekend als de uitvinder van het gepolijste idealisme in de neoclassicistische stijl.*

*Antoine Wiertz (1806–1865) was een Belgische romantische schilder van mythologische en moralistische werken en genretaferelen, van wie Broodthaers vond dat hij een betere plaats in de geschiedenis verdiende. In 1974 publiceerde Broodthaers een oproep om het bedreigde Wiertzmuseum in Brussel te redden. Dat museum is een extravagant eerbetoon aan Wiertz, “(van nature) de onbedoelde karikaturist van een weldenkende samenleving”, een curiosum, “een oord waar de inflatie van theorieën onmiskenbaar is, dat absoluut de moeite waard is om te worden geconserveerd en nog steeds als kritisch model dienst kan doen.”*

---

Broodthaers présente ces quatre peintres comme des personnalités clés de son *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle*. À l'exception de Wiertz, tous figuraient dans ce Musée à travers une série de cartes postales collées au mur, qui reproduisaient leurs chefs-d'œuvre. Pour Broodthaers, ils incarnaient l'émergence d'idées radicales, de nouvelles formes d'expression et d'une réorganisation sociétale. Jacques-Louis David était un des chefs de file du mouvement néoclassique républicain, tandis que Gustave Courbet est considéré comme le père du mouvement réaliste. Jean-Auguste-Dominique Ingres, élève de David, était connu comme l'inventeur de l'idéalisme esthétique du répertoire classique.

Antoine Wiertz (1806–1865) était un peintre romantique belge, dont Broodthaers défendait les œuvres mythologiques, moralistes et de genre, ainsi que la place dans l'histoire de la peinture. En 1974, Broodthaers a publié un appel pour la sauvegarde du Musée Wiertz, à Bruxelles, qui était alors menacé. Il y évoquait un mausolée extravagant à Wiertz, « caricaturiste involontaire (naturel) d'une société bien-pensante », un musée bizarre, « lieu où l'inflation théorique est évidente, digne certainement d'être conservé et pouvant servir encore de modèle critique. »

---

Broodthaers advertises the four painters listed here as key figures of his *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle*. Except for Wiertz, all featured in the *Musée* through picture postcard reproductions of their masterpieces, taped to a wall. To Broodthaers, they embodied the emergence of radical ideas, drastic societal re-organization and new forms of expression. Jacques-Louis David was a leader of the Republican neoclassical movement, while Gustave Courbet is considered the father of the realist movement. Jean-Auguste-Dominique Ingres, David's pupil, was known as the inventor of the aestheticized idealism of the neo-classicist repertoire.

Antoine Wiertz (1806–1865) was a Belgian romantic painter of mythological, moralist and genre pictures whose work and place in the history of painting Broodthaers defended. In 1974, Broodthaers published a public call arguing for the safeguarding of the threatened Wiertz Museum in Brussels. He evoked an extravagant shrine to “the unintentional (natural) caricaturist of a right-thinking society”, a bizarre museum, “a place where theoretical inflation is embodied, certainly worth conserving and still able to serve as a critical model.”



# Modèle (virgule, point), 1972

*Model (komma, punt)*

**Model (comma, dot)**

---

NL

*Op deze plaat overheersen de leestekens ten koste van de tekst. Ze worden zowel beeldgedicht als “beeldobject”. Er is maar één versie van bekend. Hoewel het qua compositie nauw aansluit bij Cinéma Modèle (1970) blijkt uit de verschillen dat de twee werken een ander uitgangspunt hadden. De vereenvoudigde compositie en de witruimte doen denken aan de manier waarop Stéphane Mallarmé de witruimte op de bladzijde gebruikt, en aan haar tegenhanger: de stilte. Voor Mallarmé vormt die stilte het geraamte van het gedicht en legt ze de tekst een ritme op van aanwezigheid en afwezigheid.*

*Broodthaers had al op eerdere platen met verschillende aspecten van leestekens gespeeld, zoals ritmiek en typografische effecten, maar de radicale nadruk op punten en komma's hier geeft ze een centrale positie als het “model” waar het opschrift op de plaat naar verwijst. Hij schreef over zijn belangstelling voor het onorthodoxe gebruik van interpunctie als methode voor een bepaalde manier van lezen en schrijven, met een verwijzing naar de theoretische teksten van Roland Barthes: “Het vergroten van de punten en komma's komt van een aandachtige lezing van het nulpunt van het schrijven, en ook de accenten.”*

---

Dans cette plaque, la ponctuation l'emporte sur le texte, devenant à la fois poème-image et image-objet. On ne connaît qu'une seule version de ce motif. Bien que sa composition soit très proche de celle de *Cinéma Modèle* (1970), les différences entre les deux révèlent des préoccupations distinctes. La composition simplifiée et l'espacement rappellent l'utilisation par Stéphane Mallarmé de l'espace blanc, qui a son équivalent dans le silence. Pour Mallarmé, ce silence constitue la structure fondamentale du poème, qui impose au texte un rythme de présence et d'absence.

Dans ses plaques antérieures, Broodthaers joue avec de multiples aspects, rythmes et effets typographiques de la ponctuation. Mais ici, son insistance sur les signes (points et virgules) en fait à la fois le thème central de la plaque et le « modèle » auquel l'inscription fait référence. Dans une lettre, il révèle son intérêt pour une ponctuation peu orthodoxe comme méthode particulière de lecture et d'écriture, en référence aux écrits théoriques de Roland Barthes : « Le grossissement des points et des virgules provient d'une lecture attentive du degré zéro de l'écriture, et des accents. »

---

This plaque sees punctuation take precedence over text, as it becomes both poem-image and image-object. Only one version of this subject is known. Although its composition is very close to that of *Cinéma Modèle* (1970), the differences between them reveal distinct concerns. The simplified composition and the space on the surface recall Stéphane Mallarmé's use of the blank space on the page and its counterpart in silence. To Mallarmé, this silence constitutes the basic structural framework of the poem, that imposes on the text a rhythm of presence and absence.

Although Broodthaers had played with various aspects, rhythms and typographic effects of punctuation in previous plaques, his radical emphasis on these marks here (dots and commas) posits them as the central subject and as the "modèle" to which the plaque's inscription refers. He wrote about his interest in the unorthodox use of punctuation as a method for a particular kind of reading and writing, referring to the theoretical texts of Roland Barthes: "The enlarging of the dots and commas comes from a close reading of the degree zero of writing, and of the accents."

# Nous n'irons plus au bois, 1972

*We gaan niet meer naar het bos*

**We will no longer go to the woods**

---

NL

*Nous n'irons plus au bois is waarschijnlijk de laatste van Broodthaers' reguliere 36 platen. Het verwijst naar een kinderliedje dat in 1753 door Madame de Pompadour werd geschreven. De schijnbaar onschuldige regels, die beginnen met "We gaan niet meer naar het bos, de laurieren zijn gesnoeid"; zijn een metafoor voor het verbod op bordelen (die ter herkenning een lauriertak boven de deuropening hadden) tijdens het bewind van Lodewijk XIV.*

*Met deze plaat herinnert Broodthaers, die belangstelling heeft voor de heropleving van de retorica en meer in het algemeen voor de kunst van het betoog, aan de orale oorsprong van geschreven poëzie, terwijl hij het originele rijmpje complexer maakt door een ontkenning toe te voegen, een positief/negatieve variant: "de laurieren zijn niet gesnoeid". De schaar illustreert het gebrek aan overeenkomst tussen het materiële aspect van een woord (het letterteken) en het idee erachter (de geest), naast de klassieke wisselwerking tussen vorm en inhoud. Die schaar herinnert ook aan de toen nieuwe "wetenschappelijke" methode van het structuralisme om te deconstrueren in betekenaar en betekende, zodat alle beelden, woorden, tekens, signalen, ruis, pictogrammen, symbolen enzovoort als tekst konden worden geanalyseerd.*

---

*Nous n'irons plus au bois*, qui est probablement le dernier des 36 motifs principaux produits par Broodthaers, renvoie à une chanson enfantine écrite en 1753 par Madame de Pompadour. Cette comptine apparemment innocente, qui commence par « Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés », dénonce métaphoriquement l'interdiction des maisons de prostitution (qui accrochaient une branche de laurier au-dessus de leur porte pour signaler leur activité) durant une partie du règne de Louis XIV.

Dans cette plaque, Broodthaers, intéressé par le renouveau de la rhétorique et, plus largement, de l'art du discours, nous rappelle les sources orales de la poésie écrite, tout en transformant la comptine originale en une proposition positive/négative grâce à la négation « les lauriers ne sont pas coupés ». Les ciseaux illustrent la non-coïncidence entre la matérialité (le signe) et l'idée (l'esprit) d'un mot, ainsi que la dialectique classique de la forme et du contenu. Ils évoquent aussi la méthode d'analyse structurale « scientifique », alors nouvelle, qui consistait en une déconstruction en signifiant et signifié, et qui permettait d'analyser n'importe quel mot, image, signe, signal, bruit, pictogramme, symbole etc. comme s'il était porteur de texte.

---

***Nous n'irons plus au bois***, probably the last of the 36 main subjects produced by Broodthaers, references a children's song written in 1753 by Madame de Pompadour. The seemingly innocent rhyme, which starts with "We will no longer go to the woods, the laurels have been cut", is a metaphor to evoke the ban on brothels (which displayed a laurel branch above their door to indicate their activity) during part of the reign of Louis XIV.

In this plaque, Broodthaers, interested in the revival of rhetoric and more broadly in the art of discourse, reminds us of written poetry's oral sources, while complexifying the original rhyme into a positive/negative proposal by adding the negation "the laurels are not cut". The scissors illustrate the lack of coincidence between the materiality (the sign) and the idea (spirit) of a word, as well as the classical dialectic of form and content. They also evoke the then new structuralist, analytical and "scientific" method of deconstruction into signifier and signified, of any word, sign, signal, noise, pictogram, symbol, etc. which could be analysed as if it were a text.

# Liberté, 1968

*Vrijheid*

**Freedom**

---

**NL**

*Deze plaat uit 1968 herinnert aan de slogans en eisen van de studentenprotesten en de antiautoritaire beweging, die toen hun hoogtijdagen beleefden. Het woord "Vrijheid" is in forse kapitalen in verschillende formaten over de hele breedte van het bord gedrukt, als op een spandoek. Broodthaers plaatst de roep naar vrijheid als het ware boven het rigide classificatiesysteem opgelegd door het alfabet, alsof er een verband is met het linguïstisch determinisme (waarbij taal de gedachtewereld bepaalt) en hij de bevrijding van woord en gedachte mogelijk maakt.*

Réalisée en 1968, cette plaque rappelle les slogans et les revendications des manifestations estudiantines et des mouvements antiautoritaires de cette année-là. Le mot « Liberté » apparaît en grandes capitales de différentes dimensions sur toute la surface de la plaque, comme sur une banderole. Broodthaers a superposé l'appel à la liberté au système de classification rigide imposé par l'alphabet, suggérant un lien avec la détermination par le langage, tout en permettant la libération de la pensée et du discours.



**Made in 1968, this plaque brings to mind the slogans and claims of the student protests and anti-authoritarian movements which flourished that year. The word “Liberté” [Freedom] is discernible in large capitals of different sizes across the surface of the plaque, as if on a banner. Broodthaers superposed the call to freedom on the rigid classification system imposed by the alphabet, suggesting a link to linguistic determinism (which posits language as limiting and determining human knowledge or thought), whilst making possible the liberation of thinking and speech.**

# Un silence noir, 1969

*Een zwarte stilte*

**A black silence**

---

NL

*Un silence noir is een van Broodthaers' handgeschreven woordschilderijen. Het ziet eruit als een uitvergroot gedicht op een exemplaar van Plaque vide, dat hij gebruikt heeft als blanco bladzijde.*

*De plaat ontstond in 1969 rondom zijn Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, maar grijpt terug op inspiratiebronnen en bespiegelingen van voor de opening in september 1968. Het belichaamt zowel de wens van de dichter om gelezen te worden als het streven van de kunstenaar om gehoord te worden.*

*Alle woorden zijn in een kleine, cursieve letter geschreven door Broodthaers, die zich "l'homme de lettres manuscrites" noemde, de "handletterkundige". Ze herinneren aan de poëtische metafoor "La formule du poisson est féroce" [De formule van de vis is wreed], een versregel uit het gedicht vol meetkundige figuren waaruit Broodthaers' citeerde op zijn eerste plaat Académie (1968), die hij ook in zijn Open brief van 27 juni 1968 opnam. Daarnaast doen ze ook denken aan de beginzin van zijn eerste Open brief van 7 juni 1968, geschreven tijdens de bezetting van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel: "Kalmte en stilte."*

---

*Un silence noir* est un des tableaux de mots manuscrits de Broodthaers. Il ressemble à un poème manuscrit agrandi, réalisé sur une copie de *Plaque vide* utilisée comme « page blanche ».

Produite en 1969 dans le contexte du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, la plaque s'inspire de sources et de réflexions antérieures à son inauguration en septembre 1968. Elle incarne à la fois l'aspiration du poète à être lu et la quête d'attention de l'artiste.

Tous les mots sont écrits en minuscules cursives, tracées par « l'homme de lettres manuscrites ». Ils rappellent la métaphore poétique « La formule du poisson est féroce », citée par Broodthaers parmi des références à l'ordre géométrique sur sa première plaque *Académie* (1968), ainsi que dans sa Lettre ouverte du 27 juin 1968. Ils font également écho à la phrase d'ouverture de sa première Lettre ouverte du 7 juin 1968, écrite pendant l'occupation du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles : « Calme et silence. »

---

*Un silence noir* is one of Broodthaers's manuscript word paintings. It resembles an enlarged handwritten poem, made on a copy of *Plaque vide* used as a blank "page". Made in 1969 in the context of his *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, the plaque draws on sources and reflections that predate its opening in September 1968. It embodies both the poet's longing for a reader and the artist's quest for attention.

All the words are written in small cursive letters by Broodthaers, who called himself the man of handwritten letters or "l'homme de lettres manuscrites". They recall the poetic metaphor "La formule du poisson est féroce", which Broodthaers cited among references to the geometrical order in his first plaque *Académie* (1968) as well as in his Open letter of 27 June 1968. They also echo the opening sentence of his first Open letter dated 7 June 1968, written during the occupation of the Palais des Beaux-Arts in Brussels: "Calm and silence."

**a, air, 1969**

*a, lucht*

**a, air**

---

**NL**

*Broodthaers streefde ernaar om geschreven taal te bevrijden van de bladzijde en van de mechanische codes van gedrukte communicatie, en hij wilde de grafische perfectie van gestandaardiseerde lettertekens doorbreken op zoek naar een nieuw, sensitief soort alfabet. Dat is terug te zien in zijn experimenten met thermogevormde platen.*

*Anders dan de meeste andere platen en diens mallen, die uit kant-en-klare of speciaal gemaakte houten en metalen vormen zijn voortgekomen, zijn alle lettertekens voor a, air door de kunstenaar uit klei geboetseerd. De tactiliteit van het ruwe reliëf contrasteert sterk met de mechanisch reproduceerbare, formeel perfecte letters op de reguliere platen. Terwijl de doorsnee letters en lettertypes gebruikt bij het drukken als lege mallen kunnen worden beschouwd, als “lege betekenaars” die met verschillende “betekenden” kunnen worden gevuld, zijn Broodthaers’ unieke handgemaakte letters ook letterlijk het onderwerp van de plaat, ook omdat ze de subjectiviteit van de beeldhouwer/schrijver in zich dragen.*

---

Le projet de Broodthaers de libérer l'écriture et le langage de la page, en rompant avec les codes mécaniques de la communication imprimée, et de perturber, dans sa quête d'un type d'alphabet nouveau et sensible, la perfection graphique des caractères standardisés, est illustré dans ses expériences sur l'argile thermoformée.

Contrairement à la plupart des autres plaques et à leurs moules, constitués d'un mélange de formes en bois et en métal aisément disponibles ou personnalisées, tous les signes pour *a*, *air* ont été façonnés en argile par l'artiste. La tactilité de leur relief robuste est en contraste flagrant avec les signes mécaniquement reproductibles et formellement parfaits des plaques ordinaires. Si les lettres génériques ou polices de caractères de base utilisées dans la reproduction imprimée peuvent être considérées comme des moules vides, des signifiants flottants creux, susceptibles d'être remplis par différents signifiés, les signes uniques de Broodthaers, fabriqués à la main, constituent le thème de la plaque: la question de la constitution du sujet, par son traitement comme subjectivité affirmée et son articulation dans le langage par l'écrivain/le sculpteur.

---

Broodthaers's plan to free writing and language from the page, away from mechanical codes of print-communication, and to disrupt the graphic perfection of the standardized characters in search of a new, sensitive kind of alphabet, is illustrated in his experiments with vacuum-formed clay.

Contrary to most other plaques and their moulds, made with a mix of readily available or customized wood and metal forms, all the signs for *a, air* were shaped in clay by the artist. The tactility of their rugged relief contrasts starkly with the mechanically reproducible and formally perfect signs of the regular plaques. While the generic letters or fonts used in print reproduction can be considered void moulds, empty floating signifiers, capable of being filled by different signifieds, Broodthaers's unique handmade signs are literally the plaque's subject, both in terms of subject matter and as subjectivity of the writer/sculptor.

# Le Monde (5 Deutsche Mark), 1969

NL

*Dit werk is gemaakt op een plastic plaat zonder reliëfdruk of -lijst. Broodthaers noemde het Le Monde en gebruikte een lettertype dat doet denken aan het gelijknamige Franse dagblad, die ook in het buitenland vlot verkrijgbaar was.*

*Onder de kop tekende Broodthaers de kruis- en muntzijde van een geldstuk van 5 Duitse mark, de officiële munteenheid van West-Duitsland. De figuur van de adelaar is zowel het symbool van de Federale Republiek Duitsland als van Broodthaers' Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (1968–72). Bij de oprichting in 1971 van de Section Financière van het museum stond een economische overweging centraal. In mei-juni van dat jaar, terwijl Broodthaers in Düsseldorf woonde, publiceerde hij een tekst die neerkwam op een feitelijk verkoopcontract voor een goudstaaf van een kilo, gestempeld met het motief van een adelaar. De bedoeling van die verkoop was het museum te financieren "met behulp van ongekende middelen". Daarop verklaarde Broodthaers tijdens de Keulse kunstbeurs zijn Musée d'Art Moderne 1970–1971 à vendre pour cause de faillite: [Museum voor Moderne kunst 1970–1971 te koop wegens faillissement.]*



---

Cette œuvre a été réalisée sur une plaque en plastique sans éléments ni cadre en relief. Broodthaers l'a intitulée *Le Monde* dans une police qui rappelle le quotidien français éponyme, un des journaux de l'époque les plus largement distribués à l'étranger.

Au-dessous de l'en-tête, Broodthaers a dessiné l'avert et le revers d'une pièce de 5 Deutsche Mark, alors devise officielle de l'Allemagne de l'Ouest. La figure de l'aigle est à la fois l'emblème de la République Fédérale d'Allemagne et symbole du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968–1972) de Broodthaers. La création de la *Section Financière* du musée en 1971 met en avant une réflexion économique. En mai-juin de cette année-là, alors qu'il vivait à Düsseldorf, Broodthaers imaginait l'annonce d'un contrat de vente pour un kilo d'or sous forme de lingot, frappé du motif de l'aigle. Le but de cette vente était de « financer le musée à l'aide de ressources inédites ». Ultérieurement, lors de la foire d'art contemporain Art Cologne, Broodthaers déclara son *Musée d'Art Moderne 1970–1971 à vendre pour cause de faillite*.

---

This work was made on a plastic plaque without any embossed elements or relief frame. Broodthaers titled it *Le Monde* in a font that recalls the eponymous French daily newspaper, one of the most widely distributed newspapers abroad at the time.

Below the header, Broodthaers drew the front and back of a 5 Deutsche Mark coin, then the official currency of West Germany. The figure of the eagle is both the emblem of the Federal Republic of Germany and symbol of Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968–72). With the creation of the museum's *Section Financière* in 1971, an economic reflection was brought to the forefront. In May–June of that year, while living in Düsseldorf, Broodthaers conceived a publication project in which he imagined the announcement of a sale contract for a kilogramme of gold as an ingot, stamped with an eagle motif. The purpose of this sale was to finance the museum “by means of unexploited resources”. Subsequently, during the Cologne Art Fair, Broodthaers declared his *Musée d'Art Moderne 1970–1971 à vendre pour cause de faillite* [Museum of Modern Art 1970–1971 for sale due to bankruptcy].

# Ceci n'est pas, dies ist nicht, this is not..., 1972

NL

*Deze 11 platen waren vrijwel de laatste die Broodthaers maakte. De opschriften zijn gelijkaardig aan die van de gegraveerde plaatjes die hij had laten maken voor de Section des Figures [Sectie Figuren] van zijn Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, in de Städtische Kunsthalle in Düsseldorf (1972), waar hij de adelaar op een cultuurhistorisch wijze als gezagssymbool presenteerde. Elk tentoongesteld artefact kreeg een plaatje met een catalogusnummer en het opschrift "Ceci n'est pas un objet d'art", "Dies ist kein Kunstwerk" of "This is not a work of art" [Dit is geen kunstwerk].*

*Die repetitieve frasen op de plaatjes in Broodthaers' Section des Figures lokten kritische reflectie uit over de verwachtingen van toeschouwers en hun acceptatie van het gezag dat het museum heeft over de definitie van kunst. Tegelijk ontkenden de zinnetjes expliciet de betekenis van wat er te zien is en borduurden ze voort op de methode van Magritte: de kloof aanwijzen tussen taal en beeld, ervaring of perceptie.*

*Met hun zelf-reflexieve uitspraken die de status van het kunstwerk bevragen – als fetisj, als object met een aura, als poging tot overdracht of reïficatie/materialisatie van ideeën – zijn ze een expliciet voorbeeld van conceptuele kunstkritiek op de conventionele definities van kunst die kunstinstellingen hanteren, vroege vormen van institutionele kritiek.*

---

Ces 11 plaques furent parmi les dernières réalisées par Broodthaers. Les signes rappellent les plaquettes gravées pour la *Section des Figures* du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, présentée au Städtische Kunsthalle à Düsseldorf (1972) et proposant une lecture historico-culturelle de l'aigle comme symbole d'autorité. Chaque pièce exposée était accompagnée d'une plaque portant un numéro de catalogue et l'inscription « Ceci n'est pas un objet d'art », « Dies ist kein Kunstwerk » ou « This is not a work of art ».

Les mentions répétitives sur les plaquettes de la *Section des Figures* suscitent une réflexion critique sur les attentes du public et son acceptation de l'autorité du musée à propos de la définition de l'art. Tout en niant explicitement la signification de ce qui est perçu et en reprenant la technique de Magritte pour souligner le fossé entre le langage et l'expérience ou la perception.

Par leurs mentions autoréflexives, qui questionnent le statut d'une œuvre d'art, comme fétiche, comme œuvre dotée d'une aura, comme tentative de communication ou de réification des idées, ces plaques constituent un des exemples précoces explicites de ce qui sera nommé « critique institutionnelle » par l'art conceptuel, analysant les définitions conventionnelles de l'art et de ses institutions et académismes.

---

These 11 plaques were among the last ones to be produced by Broodthaers. The signs recall the engraved labels he had made for the *Section des Figures* of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, presented at the Städtische Kunsthalle in Düsseldorf (1972), featuring a cultural historical reading of the eagle as a symbol of authority. Every artefact on display was accompanied by a label with a catalogue number and the inscription “Ceci n’est pas un objet d’art”, “Dies ist kein Kunstwerk” or “This is not a work of art”.

This repetition triggers critical reflection on the public expectations and acceptance of the museum’s authority over the definition of art. It also negates the meaning of what one perceives, continuing Magritte’s method of pointing at the rift between language and experience.

Their self-reflexive nature – interrogating the status of an artwork as fetish and aura-endowed, an attempt of communication or of the reification (materialisation) of ideas – positions them as early and explicit examples of conceptual art’s “institutional critique” of art’s conventional definitions and of its institutions.

# 8 & 12, 1968

---

NL

*Deze twee vierkante platen verschenen voor het eerst in Broodthaers' Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle (1969) in de Boomkwekerijstraat 30 in Brussel. Ze worden op verschillende deuren gehangen, zodat die de ingang lijken naar heel veel zalen, als in een groot museum, en misschien suggereren ze ook "het openen van deuren" naar een conceptuele methodiek om zijn museumproject te interpreteren en ruimtelijk uit te breiden.*

*Toen Broodthaers de Section XIX<sup>e</sup> siècle sloot, nam hij de twee platen mee naar Antwerpen, waar diezelfde avond nog de Section XVII<sup>e</sup> siècle van zijn museum in de onafhankelijke kunstruimte A 37 90 89 werd geopend (1969).*

---

Ces deux plaques carrées ont fait leur apparition dans le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle* (1969), au 30 Rue de la Pépinière à Bruxelles. Fixées sur des portes différentes, elles suggèrent l'accès à une multitude de salles, comme dans un grand musée, ou l'ouverture sur des manières conceptuelles d'interpréter et de dépasser son projet de *Musée*.

Après la fermeture de la *Section XIX<sup>e</sup> siècle*, Broodthaers emporta les deux petites plaques à Anvers, où la *Section XVII<sup>e</sup> siècle* (1969) ouvrait le soir même dans l'espace artistique indépendant A 37 90 89.

These two square plaques first appeared in Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>e</sup> siècle* (1969) at Rue de la Pépinière 30 in Brussels. Attached to different doors, they suggest entrances to a multitude of rooms as in a large museum, or open doors to conceptual ways of interpreting and transcending his *Musée* project.

After closing the *Section XIX<sup>e</sup> siècle*, Broodthaers took the two small plaques to Antwerp, where that same evening he opened the *Section XVII<sup>e</sup> siècle* (1969) of his *Musée* in the independent art space A 37 90 89.