

# Ilga Minjon MET ANDERE WOORDEN

BEELD EN TAAL IN DE  
CONCEPTUELE NALATENSCHAP  
VAN MARCEL BROODTHAERS

Men kan een essay over Marcel Broodthaers' *Le Pense-Bête* heel fatsoenlijk beginnen met een citaat van Walter Benjamin. Deze bijvoorbeeld, zou geschikt zijn om een verband te leggen met taalgebruik in het oeuvre van Broodthaers:

*There is no event or thing in either animate or inanimate nature that does not in some way partake in language, for it is in the nature of each one to communicate its mental contents.*

– Walter Benjamin, *On language as Such and on the Language of Man* (1916)

Maar wat zo'n citaat ook doet is de aandacht afleiden van de manier waarop zijn werk eigenlijk functioneert en wil functioneren. Het druist in tegen Broodthaers' opvattingen over de eventuele taak van zijn kunst om te communiceren – daar geloofde hij naar eigen zeggen niet in. De kwestie of hij daarin volhardde kan niet objectief worden opgelost. In weerspraak met vele kunsttheoretische analyses die op zijn rijke en complexe oeuvre zijn losgelaten. Ik wil *Le Pense-Bête* bekijken als een conceptueel portret van de kunstenaar zelf en voorstellen in welk licht we de provocatie van taal bij Broodthaers kunnen zien. Wie een onmisbare uiteenzetting van de (over)interpretaties rondom Broodthaers' nalatenschap wil lezen kan ik Thomas McEvilley's artikel uit 1989 aanbevelen. Het bevat een pikante anekdote over Benjamin Buchloh's verwoede pogingen om Broodthaers te overtuigen van Walter Benjamins relevantie voor zijn werk. Diens boeken die hij voor

① hem meebracht, bleven eeuwig ongelezen.

*Le Pense-Bête* toont zowel beeld als taal, als iets definitiefs. Een in onbuigbare materie verankerd stolsel rondom verschillende ongelezen kopieën van Broodthaers' dichtbundel *Pense-Bête*. Maar het boek wordt geen leeservaring, en de suggestie die het werk heeft van een voldongen feit werd juist een springplank om het tegenovergestelde te gaan verkennen: tijdelijke, poëtische situaties, plaatsgebonden associaties. De bundels zijn ingekapseld door hun nieuwe gedaante als kunstobject.

De taal erin is opgehouden te functioneren en wordt nog verder van haar werkzaamheid afgezonderd door de titel van het onleesbare boek: de uitdrukking, *pense-bête*, voor ezelsbrug, geheugensteun. Het prototype van persoonlijk memoriseren. Het bewust aanleggen van een *shortcut* tussen informatie en een betekenis. Als Broodthaers *Le Pense-Bête* in 1964 tentoonstelt, kan de toeschouwer nog niet inschatten of zij hier onschadelijk gemaakt of juist uitgenodigd

is. Het publiek was niet echt ondersteboven van het leesverbod zelf, en men reageerde heel anders dan Broodthaers had verwacht: “Kijk eens aan, boeken in gips!”. Niemand was nieuwsgierig naar de tekst, niet wetend of het nu ging om de begrafenis van proza of poëzie, om iets droevigs of iets grappigs”, aldus Broodthaers in zijn interview met zichzelf, *10,000 Francs Reward* (*Dix mille francs de récompense*), in 1974.

Een geweldig gegeven dat Broodthaers echt verrast werd door die reacties. Zover we kunnen weten is het op die manier een bepalend moment van inzicht in de effecten van zijn werk, en wijst alles erop dat hij toen besloot een stap vooruit te gaan lopen op de lezing ervan. Zodanig, dat de rollen en verwachtingspatronen tussen hemzelf en zijn publiek voortaan omgedraaid zouden zijn. Vele jaren nadat hij dit wel of niet officieel besloot, koos ik voor een kunsthistorisch avontuur dat nauw samenhangt met dit aspect van *Le Pense-Bête*. En dat ondanks de interessante intellectuele inzichten een zeer langgerekte ervaring werd: het schrijven van mijn scriptie over de rijke artistieke toepassing van opzettelijk onleesbare taal in beeldende kunst. Het was een poging de genealogie te herleiden van een zeer specifieke vorm van provocatie van taal, te vinden bij de symbolisten, futuristen, kubisten, dadaïsten, surrealisten, en die in de jaren zestig opnieuw het toneel betreedt. Als we kunnen stellen dat taal, als ruw materiaal voor artistieke verkenning een kunsthistorisch feit is, waarom is dan zo weinig gepubliceerd over deze alomtegenwoordige, inherent verbonden strategie van het saboteren van haar functionaliteit? En hoe vertel je zo'n mooi verhaal binnen academische regels? Broodthaers verschafte mij geenszins de indruk een betrouwbare partner te worden in de verkenningstocht. Legers aan betekenisgevers voelde ik aan de tand. Het had iets tragikomisch: de zoektocht naar de betekenis achter de verduisterde verschijningsvorm van taal in beeld, in taal en beeld. Persoonlijk is de taalvariant van spreken bij mij wat sterker ontwikkeld dan het schrijven van academische uiteenzettingen, dus een en ander manifesteerde zich in een jarenlang proces. En toch bleef ik altijd geboeid door de enigmatische onderstroom

en ‘double-takes’ van kunst die taal gebruikt op een manier waarop zij (net) niet werkt, en waarbij de slingerbeweging tussen taal en haar functionaliteit telkens opnieuw het begrip ervan doet ontglippen. De ondermijning van taal bij Marcel Broodthaers, en hoe deze tegen een kunsthistorische achtergrond kan worden gezien, staat centraal in mijn vertelling hier. Vanuit de overtuiging dat dit een tijdloze en nog altijd relevante ingang vormt op de artistieke handeling van taalmanipulaties en haar implicaties voor het beeld. Een uitspraak waarnaar ik blijf terugkeren:

*The place where [language] communicates best and most easily is also the place where [it] is the least interesting and emotionally involving [...]. When these functional edges are explored, however, other areas of your mind make you aware of language potential. I think the point where language starts to break down as a useful tool for communication is the same edge where poetry or art occurs.*

② – Bruce Nauman

Hoewel beeld en taal in Broodthaers’ werk niet zelden naadloos in elkaar overgaan, heeft hij in zijn excentrieke oeuvre een onzichtbare lijn getrokken tussen de manier waarop beide onder zijn gezag functioneren. Of dat juist niet doen. Veelal ontdekt hij bestaand materiaal (tekens, plastische materialen, rijmpjes, film) van de eigenlijke *raison d’être*. In zijn beeldende en plastische alfabet zijn de tekens vaak nog ‘leesbaar’: de objecten, mosselen, eieren, ogen, kool, adelaars. Ze zijn herkenbaar, terwijl in die objecten en opstellingen een conceptuele verkenning ligt van de culturele correlaties binnen de materialen. Als gestolde ‘vertalingen’ van de ene naar de volgende, verdraaide betekenis. Dat wil zeggen: ze functioneren op een andere manier vanwege hun plaatsing, doordat de esthetische, fysieke en psychologische waarden worden herschreven. De beelden zijn weerbarstig, maar meestal figuratief. Leesbaar.

Het gebruik van het taalspectrum door Broodthaers is een heel ander verhaal. Bestaande taal, wanneer Broodthaers het zich toe-eigent, wordt als het ware juist ‘ontschreven’ of ‘ont-dicht’. Terwijl zij

op hetzelfde moment een nieuwe fysieke gedaante krijgt: ze verliest – in ieder geval plaatselijk – haar semantische functie en legitimatie. De talige tekens en interpuncties in het Romeinse alfabet worden door hem visueel in alle denkbare gedaanten gebruikt. Dwars tegen hun bruikbare functie in, in een arbitraire sequenties afgezonderd, in kunststof platen, schoolkrijt, inkt, handschrift, film en in gesproken woord verankerd. Vaak in combinatie. Soms als ware het een omschrijving, een ‘objectieve’ betekenis. Veel vaker nog als een verwijzing, abstrahering of juist als vervanging. Als visuele illustratie, of juist als tegengesteld element aan het afgebeelde.

Volgens Wilhelm von Humboldt is taal het medium van het denken, herinnert Dorothea Zwirner zich in een essay over Broodthaers’ gebruik van woorden en objecten. In die gedachtegang vormt taal het criterium of het instrument, en dus ook de grens van ons mogelijke inzicht. Visueel en semantisch wordt taal door Broodthaers telkens opnieuw, en vaak met humor, blootgelegd als een mobiel systeem van verplaatsbare actoren: fragiel, modulair en tijdelijk.

Het traditionele verschil tussen tekst en beeld is volgens Broodthaers dat tekst betekenis geeft, en dat een beeld vormen toont. Misschien, zoals Wilfried Dickhoff betoogt, dat juist het aanbrengen van deze exclusieve, dualistische reductie – die bovendien armzalig is – voor Broodthaers het doel had hier expliciet tegenin te kunnen gaan. Voor hem was die tegenstelling, vorm–letterteken, eigenlijk een kwestie van de scheiding tussen vorm–inhoud. Het maakt zijn artistieke pad vrij om woorden en beelden in andere, vooral sculpturale verbanden te plaatsen, in een kritische–poëtische verschuiving; daarbij vertrouwde betekenissen en vormen negerend, een

③ andere wending gevend of verwisselend.

In de eerste manifestatie van het zelfbenoemde museum *Département des Aigles* te Brussel in 1968, voorziet Broodthaers een verzameling van adelaars van onderschrift–bordjes. In drie talen stellen deze: *Ceci n’est pas un objet d’art/Dies ist kein Kunstwerk/ This is not a work of art*. Door de talen van Europa’s historische grootmachten parallel te plaatsen doet het denken aan het bijzondere simultaan–

gedicht *L'Amiral cherche une maison à louer* van Tristan Tzara, vlak na oprichting van Cabaret Voltaire in 1916. Het was een faillietverklaring van het continent als cultureel en beschaafd baken, waarbij taal ter verantwoording werd geroepen. De rode draad is de metafoor van een werkeloze admiraal. Rede, verstaanbaarheid en logica, de culturele winst van het verleden, worden uitgewist in verstoring, gestotter, onsaamhangende dichtregels en oergeluiden. Taal, als afbakening van naties, als drager van communicatie, was niet langer in staat haar taak te vervullen. Deze absurdistische ontmanteling van taal door de dadaïsten is natuurlijk agressiever en politieker dan het werk van Broodthaers, maar de uitvoering en absurdistische, strijdige aard van het concept zijn zeer doordacht en strategisch tot uitvoering gebracht. Thierry de Duve herleidt de tekstbrodjes, waarmee Broodthaers zijn 'museumcol-lectie' zelf tegenspreekt, tot de essentie van zijn grootste inspiratiebronnen.

*Such a contradiction has the simplicity of those luminous ideas that mask the complexity of the thought underlying them: "This is a work of art" + "This is not a pipe" = "This is not a work of art". Broodthaers borrows from Magritte in order to deny Duchamp.*

④

Bij Magritte is er die tegenstelling tussen het geschilderde woord en het geschilderde object, een ondermijning van het taalteken en het geschilderde, met een inkrimping van het begrip 'subject'.

⑤ In de loop van zijn carrière ontwikkelt Broodthaers het idee van de ondermijning van het teken nog verder en oppelt hij Magrittes werk los van de surrealistische interpretatie. Broodthaers maakt feitelijk een onderscheid tussen tekensystemen die de werkelijkheid overdragen en tekensystemen die de werkelijkheid tot stand brengen. En nuanceert tegelijk de realiteit – of, onverzettelijkheid – van die tekensystemen zelf.

In tegenstelling tot deze meer kunsthistorische referenties waar Broodthaers mee werkte, wilde hij zich weinig laten associëren met de conceptuele kunsttendensen rondom taal van zijn eigen tijd. Maar hij werkte nu eenmaal in de jaren zestig. De veelal dematerialiserende taalexperimen-

ten zoals bij Lawrence Weiner of Robert Barry, noemde hij *Nieuw Academisme*. Dat hij volgens sommige eigentijdse kunstcritici tot de complexe container van de *Linguistic Turn* zou behoren is een verkeerde lezing van Broodthaers' werk. De Duve observeert dat die *Linguistic Turn* in de jaren zestig een kentering was, onder de figuurlijke invloed van Duchamp en bekrachtigd door Magrittes werk van 1927–1930. De conceptuele verkenningen van taal in de kunst werden volgens hem achteraf alleen verkeerd geïnterpreteerd als een ontdekking dat kunst een (visueel) tekensysteem is wat wordt gedefinieerd op een manier die verwant is aan het Saussuriaanse model. En dat 'het inherente voorstel van conceptuele kunst was om het doel van ruimtelijke en zintuiglijke ervaring te vervangen door enkel linguïstische definities'.

Broodthaers' bezwaar hiertegen is duidelijk: het vervangen van de ruimtelijke en zintuiglijke ervaring was het allerlaatste wat hij wilde, gewapend met zijn plastische alfabet. Wel probeert hij de werking van die 'eeuwige terugkeer naar het nieuwe' te begrijpen via zijn werk. Zoals hij in *A 10.000 francs reward* zegt, maakt hij vanaf *Le Pense-Bête* met zijn Belgische popart zeer zeker gebruik van beeld als taal, zoals poëzie; en dus niet taal als kunst.

Het kruisen van deze systemen, strategieën, referenties, beelden, objecten en dragers blijft zonder meer het meest fascinerende in het oeuvre van Broodthaers. Objecten gebruikt hij als woordobjecten, als 'holle frasen', die uiting geven aan zijn fundamenteel poëtische houding met behulp van zowel objectbeelden als beeldobjecten, met tekstbeelden en beeldteksten. De sculpturale spaties die dit oplevert gebruikt hij als nulwoorden (*mots zéro*), en zodoende ensceneert hij 'de ontmoeting tussen verschillende functies die naar eenzelfde werkelijkheid verwijzen: "de tafel, het ei, de mossel en de pan naar de tafel en de kunst, naar de mossel en de kip."'.

⑥ Wilfried Dickhoff meent dat Broodthaers daarmee een nooit eerder geziene vorm van kunst uitvindt. Toch is het niet de eerste keer dat woorden en beelden in een sculpturaal verband worden geplaatst. Als we *Poème Objet* (Gedicht-Object) van Andre Breton uit 1935 erbij nemen

kunnen we meteen zien dat de elementen van vorm–letterteken nadrukkelijk, op eenzelfde manier met elkaar vervlochten zijn. Het rekt de surrealistische principes van het poëtische beeld op, en de innerlijke werking van taal, voorbij de geijkte tekens. Breton verving de ontoereikende en opgelegde logica in woorden door objecten die beladen werden met een meer intuïtieve – in plaats van een semantische – betekenis. Een gebroken foto achter glas, in scherven. De lens van de camera, de metafoor voor het menselijk oog, nu gefragmenteerd. Een klein adelaarvleugelvormig object is erboven gemonteerd. Een ei, dat met een touwtje aan de kartonnen ondergrond is bevestigd. *Je vois* staat boven de lijn. *J’image*, eronder. In deze surrealistische poging om nieuwe, subjectieve verbindingen te leggen is het idee van taal gestold in een letterlijke objectificatie van de ideeën. Ze functioneren niet alleen als dat object, maar ook als verbeelding. Een centraal element in de surrealistische inspanningen: het zintuiglijke *zien* tegenover het associatieve *zien*. Volgens Breton was dit een “compositie die de middelen van poëzie en plastische kunst samenbracht, en die zo speculeerde over de mogelijkheid ⑦ dat beide elkaar kunnen versterken.”

Het onderscheiden van de communicatieve en de symbolische functies van taal was al een idee van de dichter Stéphane Mallarmé. Broodthaers beschouwde hem als de grondlegger van de hedendaagse kunst. In 1897 schreef Mallarmé het gedicht *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, met zeer uitgebreide typografische aanwijzingen waarmee het na zijn dood in 1914 wordt uitgebracht. Het gedicht valt op door de excentrieke spatiëring, veel wit en weinig houvast, in een visuele ritmiek verspreid over twintig pagina’s met afbrekingen en woorden in verschillende typefonts en groottes. Die typografie kwam voort uit de wens taal te ‘ontmaskeren’ en te ontsnappen aan haar traditie, die ons onderwerpt aan een streng gereguleerd systeem van kapitalistische exploiteerbaarheid. Centraal binnen de woorden staat het immanente concept van toeval. Ondanks de regelgeving van taal, is toeval immers onontkoombaar. “Toute Pensée émet un Coup de Dés”: iedere gedachte produceert een gooi met de dobbelstenen. De teerling wordt geworpen, ofwel: een

besluit met mogelijk grote gevolgen nemen, en niet meer terug kunnen. In 1945 krijgt Marcel Broodthaers van René Magritte een exemplaar van deze ‘basis’ van de concrete poëzie. Voor Broodthaers is het de ultieme demonstratie van de potentie van tegenstellingen tussen het geschreven woord en haar visuele kenmerken. Hij maakt een re–make van het boek dat precies de ruimtelijke, typografische structuur volgt van Mallarmé’s origineel, gedrukt op afwisselend doorzichtig en gewoon papier. Maar Broodthaers vervangt alle tekst door zwarte balken. Mallarmé is ont–schreven, onleesbaar gemaakt. “Een opruiming doorheen de tegenstellingen”.

Het werk doet daardoor in de eerste instantie denken aan censuur, een blok–kade van het bestaande. Hij verwijderd in essentie de woorden die ingang geven en gedachten kunnen produceren: de communicatieve waarde in het werk van Mallarmé. Opnieuw, net als bij *Le Pense–Bête* is de heilige inhoud, de oorspronkelijke poging tot poëtische schepping onleesbaar gemaakt. Daarmee wordt het een ruimtelijk, abstract werk dat enkel de symbolische waarde en constateringen van Mallarmé laat bestaan. Bij de oorspronkelijke presentatie van dit werk in Wide White Space te Antwerpen in 1969, was een taperecorder geïnstalleerd die doorlopend Mallarmé’s gedicht liet horen, voorgedragen door Broodthaers zelf. Een gesproken recuperatie van de communicatieve waarde maakte tijdelijk de verwijdering van de woorden ongedaan. In visueel opzicht roept Broodthaers’ *Un Coup de Dés* het beeld op van Man Rays ‘Klankgedicht’ uit 1924. Het is een werk op papier van doorgehaalde, geblokkeerde ‘tekst’, waarover in de overlevering geen sprake lijkt van een gekend origineel onder de zwarte balken.

In het opzicht van de handeling, het gebaar van de verwijdering, doet het denken het aan Robert Rauschenbergs *Erased De Kooning Drawing* uit 1953. De jonge Rauschenberg benaderde zijn held – ‘gevestigd’ in de kunstwereld is nog zacht uitgedrukt voor De Koonings status in deze tijd – om hem te vragen of hij een werk mocht hebben om eenvoudigweg volledig uit te wissen. In navertellingen is dit een buitengewoon zenuwslopend moment.

De Kooning zou het idee aanvankelijk wat sceptisch hebben aangehoord, maar wilde wel een schets geven. Tijdens het uitzoeken, waarbij de keuze bijna viel op een afgedankte tekening, zou De Kooning zich hebben bedacht: het moest juist een waardevol en geliefd werk van hem zijn dat Rauschenberg ongedaan zou maken. Het resultaat is nog altijd verbluffend: een vederlichte verschijningsvorm, het origineel en de verwijdering in een. Waar alle spanning van de totstandkoming, het gewicht van de daad, de bevraging van waarde, hiërarchie, kunstenaarschap, status en toe-eigening als een straling omheen bestaan. De handeling van het verwijderen hier, is radicaler te noemen dan die van Broodthaers in die zin dat het materiaal een transformatie heeft doorgaan waarvan de consequentie en de bedoelde uitkomst bewust dezelfde is: het origineel van De Kooning zal nooit meer te zien zijn. De destructie die ook een schepping is: de apotheose van de conceptuele gedachtegang dat informatie *wegnemen* uit een artistieke situatie, op gelijke waarde kan functioneren als het toevoegen ervan.

Het gebruik van taal door Broodthaers is te begrijpen vanuit zijn wens om het idee van semantische tegenstellingen te materialiseren. Functionaliteit en verwachting – de algehele leesbaarheid – te provoceren. Zonder precies het tegengestelde van subjecten weer te geven is zijn werk rondom taal een verkenning van het *upside-down* van betekenissen. De denkbeeldige ‘verdubbeling’ van het beeld, het teken of de betekenis werkt ad infinitum, omdat de enige functionaliteit waarop kan worden gerekend die van poëzie is. Die functionaliteit is het hart van zijn oeuvre, zorgvuldig ingemetseld door visuele en plastische elementen. Niet meer leesbaar, maar, 52 jaar later nog altijd werkzaam. Precies daar waar taal ophoudt te functioneren als taal, waar kunst niet functioneert zoals we gewend zijn haar te lezen, wordt kunst interessant. Dit gegeven is een onderdeel geworden van de kunstgeschiedenis, als een weerslag van conceptuele mogelijkheden. Door Broodthaers werd met het toetreden tot die geschiedenis begonnen met *Le Pense-*

*Bête*, een werk dat een voorafschaduwing bleek van zijn oeuvre. Een oeuvre dat zich uitstreckte voorbij de tastbare kunstwerken zelf, in zijn handelingen, zijn musea, oprechte onvoorspelbaarheid en, volgens de overlevering, die luis-in-de-pels-achtige persoonlijkheid. Een werk dat ik, met andere woorden, ben gaan zien als een persoonlijk, artistiek zelfportret.

*Words are like a certain person/  
Who can't say what they mean/  
Don't mean what they say”*  
– Tom Tom Club

- 1 Thomas McEvilley, ‘Another Alphabet: the Art of Marcel Broodthaers’, in *Artforum XXXI* (1989) No. 13 (November), pp. 106–115.
- 2 Christoffer Cordes, ‘Talking with Bruce Nauman: An Interview, 1989’ (excerpts from interviews: July, 1977; September, 1980; May, 1982; and July, 1989), in: Janet Kraynak (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London, 2003, pp. 354–355.
- 3 Wilfried Dickhoff, ‘La Conquête de l’espace. De poëtisch-artistieke situaties van Marcel Broodthaers’, *Marcel Broodthaers in Beeld*, Marie-Puck Broodthaers (ed.), Brussel 2013, p. 12.
- 4 Thierry de Duve, ‘This wouldn’t be a Pipe: Magritte and Marcel Broodthaers’, *Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images*, uitgave bij tent. Los Angeles (Los Angeles Museum of Art), 2006, pp. 95–96.
- 5 Dickhoff, p. 13.
- 6 Ibid.
- 7 Johanna Malt, *Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetishism and Politics*, Oxford, New York 2004, p. 154.
- 8 Freddy de Vree, *Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers*, Amsterdam 1979, p. 30.