

MAGIE. ART ET POLITIQUE. Zur Jetztzeit eines Buches von Marcel Broodthaers aus dem Jahre 1973

WILFRIED DICKHOFF

Die Jetztzeit einer Vergangenheit ergreifen, indem man sich einer Erinnerung, zum Beispiel im Augenblick einer Gefahr, bemächtigt, Walter Benjamin nannte es «Tigersprung ins Vergangene»¹⁾, birgt die Chance, dass sich an ihrer Spur Bewusstsein und angesichts von bildender Kunst vor allem Wahrnehmungsbewusstsein bildet, das auch der Kunst heute zugutekommen könnte. Ich möchte deshalb noch einmal²⁾ auf die Gegenwärtigkeit des Buchs *Magie. Art et Politique* aufmerksam machen, das Marcel Broodthaers im Jahre 1973 veröffentlichte. Ein kleines Buch, in dem die Aporien der Kunst in ihrem Verhältnis zur Politik eine Form gefunden haben, die diese nicht nur artikuliert, sondern auch *p a r i e r t*. Eine souverän formulierte Widerrede, die aus politischer und künstlerischer Verantwortlichkeit heraus eine konzeptuelle und poetische Form annimmt, eine kritische Poetisierung und eine verantwortliche Form von Kunstbuch, die sowohl den Widersprüchen politischer Kunst als auch den Paradoxien, die die Politik der Kunst ausmachen, auf einem wohlthuend hohen Humorniveau Paroli bietet.

WILFRIED DICKHOFF ist freier Autor, Kurator und Verleger und lebt in Köln und New York. Bücher unter anderem *After Nihilism* (Cambridge University Press), *Zur Hermeneutik des Schweigens* (Athenäum) und *Für eine Kunst des Unmöglichen* (Kiepenheuer & Witsch).



Am 25. September 1972 schrieb Marcel Broodthaers einen Brief an Joseph Beuys, der am 3. Oktober desselben Jahres im Feuilleton der *Rheinischen Post*, unter dem Titel «Politik der Magie?» (Untertitel: «Offener Brief von Broodthaers an Beuys / «Unsere Beziehung ist schwierig geworden»») veröffentlicht wurde. Am 3. Februar 1973 erschien in Paris das Buch *Magie. Art et Politique*. Im ersten Teil – «Politi-

que» – ist, neben dem Zeitungsartikel, der Brief in Französisch, Deutsch und Englisch abgedruckt. Broodthaers versagt sich jedoch den Kunstgriff des direkten offenen Briefes und schickt Beuys stattdessen Fragmente eines Briefes von Jacques Offenbach an Richard Wagner, die er behauptet, auf einem Dachboden in Köln gefunden zu haben. Er sendet diesen Brief in handgeschriebener Form, die er als «Unterpfand für die Echtheit des Briefes»³⁾ ausgibt.

In Offenbachs Kritik an Wagners Haltung zum Verhältnis von Kunst und Politik spiegelt sich die von Broodthaers an Beuys, höflich elegant zur literarischen Form sublimiert. Eine Definition der Kunst, die die der Politik mit einschließt und eine von der Kunst ausgehende politische Magie annimmt, die im sozialen Feld verändernd wirksam ist, also einen «erweiterten Kunstbegriff» im Sinne Beuys', lehnt er ab. Er sieht darin letztlich eine unverantwortliche Verwischung von Kunst und Politik, wie sie in Richard Wagners als Gesamtkunstwerke geschriebenen Musikdramen bereits angelegt war. Seine eigene Haltung sieht er eher in der Nähe des aus Köln stammenden Komponisten Jacques Offenbach, der artistische Operetten der virtuos erotischen Art mit entsprechend tiefer Oberflächenwirkung schuf, und in der Bescheidenheit eines gewissen Hans H., einem Spezialisten der Flötenkomposition, den der Bayernkönig Ludwig II. vom Hof gewiesen hatte, weil er Wagners Opern, vor allem wohl dessen Trockeneismystik, bevorzugte. Broodthaers deutet in diesem Zusammenhang jene fatale Struktur an, die weitgehend alle Versuche verbindet, Kunst und Politik – wie auch immer vermittelt – in der Einheit einer alle Gestaltungsformen umfassenden gesellschaftsverändernden Praxis kurzzuschliessen: Sie reproduzieren genau das, wogegen sie zu opponieren scheinen, sie dienen der Macht, die sie sich einbilden durch Formen mit vermeintlich magischer Wirkung zum Guten hin zu verändern, die sie in Wirklichkeit jedoch, wenn auch in dreist anmassender Naivität meist wider Willen, nur anders dekorieren und beschönigen.

Der zweite Teil des Buchs – «Art» – enthält poetisch formulierte Definitionen von jeweils vier «typischen» Praktiken zweier nicht ganz unverwandter, wenn nicht komplementärer Daseinsformen: «Nar-

ziss sein.» und «Künstler sein.» Broodthaers führt die Komplementarität von Narzissmus und Künstlersein vor Augen, indem er eine lexikalische Form wählt, die durch ihre Verwandtschaft mit Flauberts *Wörterbuch der Gemeinplätze* als Zugabe einen Gegensinn evoziert und indem er diese Form mit konzeptuell verfeinerten Sprachbildern unterläuft.

Begleitet wird dieses sozio-poetische Sprachbild von Zaubertafeln, deren Prinzip unterhalb ihrer Abbildung angegeben wird: «Die Zaubertafel beruht auf folgendem Prinzip: Jede Beschriftung wird durch einfaches Herausziehen der Tafel gelöscht. Sie bleibt aber unsichtbar auf einem Film im Innern der Vorrichtung graviert.» Die Zaubertafeln hat Broodthaers mit seinen Initialen signiert, die von Abbildung zu Abbildung weiter nach oben verschoben erscheinen. Auf der letzten Tafel ist die Signatur auf der Oberfläche verschwunden, auf der zugrundeliegenden Folie aber unsichtbar präsent. In einer Notiz zu seiner Ausstellung «La signature de l'artiste», in der vor allem Variationen von signierten Zaubertafeln zu sehen waren, verweist Broodthaers darauf, dass Sigmund Freud diese als Gleichnis zur Erläuterung des «Mechanismus Bewusstsein/Unterbewusstsein»⁴⁾ verwendet hat. Ein Hinweis auf Broodthaers' kritisch poetische Dekonstruktion der Signatur als Zeichen von Autorenschaft (das den Kunstgegenstand als Kunst konstituiert⁵⁾), die er in Form von Signaturkompositionen und Vexierbildern aus Sprachbild und Bildsprache auftauchen und verschwinden lässt, um sie schliesslich als Kunstfigur – in eine Blickbewegung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit versetzt – neu zu erfinden, ohne sie, und mit ihr das bürgerliche Künstler-Subjekt, «dessen Rolle der Fabrikation eines Mythos dient»⁶⁾, künstlich wiederzubeleben.

Magie. Art et Politique geht als für sich stehende Buchform über die Bedeutungsmöglichkeiten, die ich andeutete, hinaus. Broodthaers formuliert an der Grenze der Dinge, «da wo die Welt der bildenden Künste und die Poesie sich vielleicht, ich würde nicht unbedingt sagen treffen können, aber an der genauen Grenzlinie, in der sie beide aufgehen»⁷⁾. Wie in nahezu all seinen Arbeiten konterkariert er auch hier wechselseitig die Präsentation von Bedeutung (Text) und die Präsentation von Formen

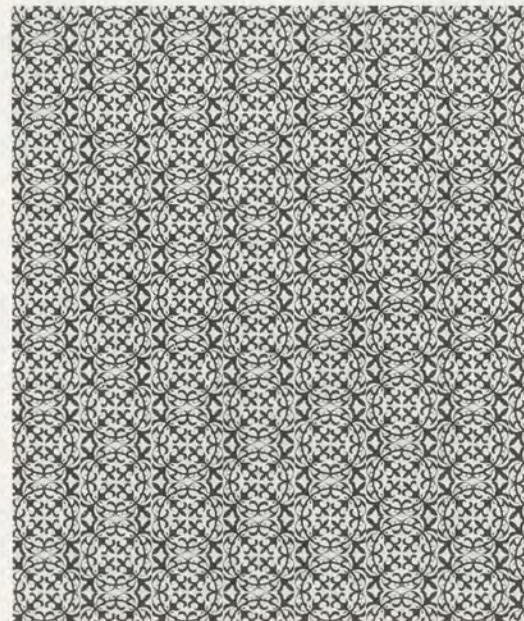


MARCEL BROODTHAERS, SALLE XXe SIÈCLE (Twentieth-Century Room / Raum Zwanzigstes Jahrhundert), 1975, exhibition view / Ausstellungsansicht "Décor", ICA New Gallery, London.

(Bild). Bilder und Wörter erfahren einen ständigen Austausch, ein wechselseitiges Ein- und Ausblenden. Broodthaers versetzt den Text als Bild und das Bild als Text in ein Oszillieren, eine Grenzen auflösende Schwingung, begleitet von der *high definition* eines Distinkten⁸⁾, der präzisen Unterscheidung einer Ausnahme. Eine «Kunst der Zerstreung»⁹⁾ im Hinblick auf die Erfindung eines neuen Alphabets¹⁰⁾? ... Die Räume, die Broodthaers eröffnet, legen Denkbilder von Leerstellen nahe, Leerstellen in der Signifikantenstruktur. Er inszeniert eine Hermeneutik des Schweigens, in der die Worte und die Formen, das Sagbare und das Unsagbare, das Sichtbare und das Unsichtbare distinkte Beziehungen eingehen. All dies geschieht, und das ist entscheidend, denn hier scheiden sich die Geister, im Hinblick auf die Konstruktion einer abstrakten Form¹¹⁾, die in sich trägt, worum es geht, in der Kunst und im wirklichen Leben. Im Fall von *Magie. Art et Politique* wird ein Buch zu einer abstrakten Form. Einschreibungen von Bedeutung, von Erzählerischem und von kritisch analytischem Denken und die nackte Präsenz von Sichtbarkeiten und Denkbildern, die jedem Sinn widerstehen, nehmen die abstrakte Form einer Abweichung an, zum Beispiel «die Abweichung, die das Material der Repräsentation hinzufügt»¹²⁾.

Marcel Broodthaers war sich Mitte der 70er Jahre darüber im Klaren, dass die Immanenz des Spektakels Ausmasse einer Totalität angenommen hat, die nicht mehr überschreitbar ist und der die Stereotypen der Subversion und die Konventionen der Destruktion nicht mehr gewachsen sind. Er arbeitete in dem Bewusstsein, dass die künstlerische Tätigkeit, vom Augenblick ihrer Rezeption und Zirkulation im Kunstbetrieb an, der «Gipfel der Inauthentizität»¹³⁾ ist, der er mit einer Kunst als «authentische Form der Infragestellung von Kunst»¹⁴⁾ antwortete. Solche Formen bestimmter Negation zeichneten sich für Broodthaers dadurch aus, dass sie auch und vor allem «auf der Ebene des Werkes ... in sich selbst die Negation der Situation enthalten, in der sie sich befinden»¹⁵⁾. Weder Maler noch Geiger¹⁶⁾, hat er zu seinem «Gebrauch Instrumente hergestellt, «um die Mode in der Kunst zu begreifen, ihr zu folgen und schliesslich eine Definition von Mode zu suchen»¹⁷⁾. Dabei fand er unter anderem die Modestruktur der

MARCEL BROODTHAERS, *L'Angelus de Daumier*, 1975, page from the catalog / Seite aus dem Katalog.



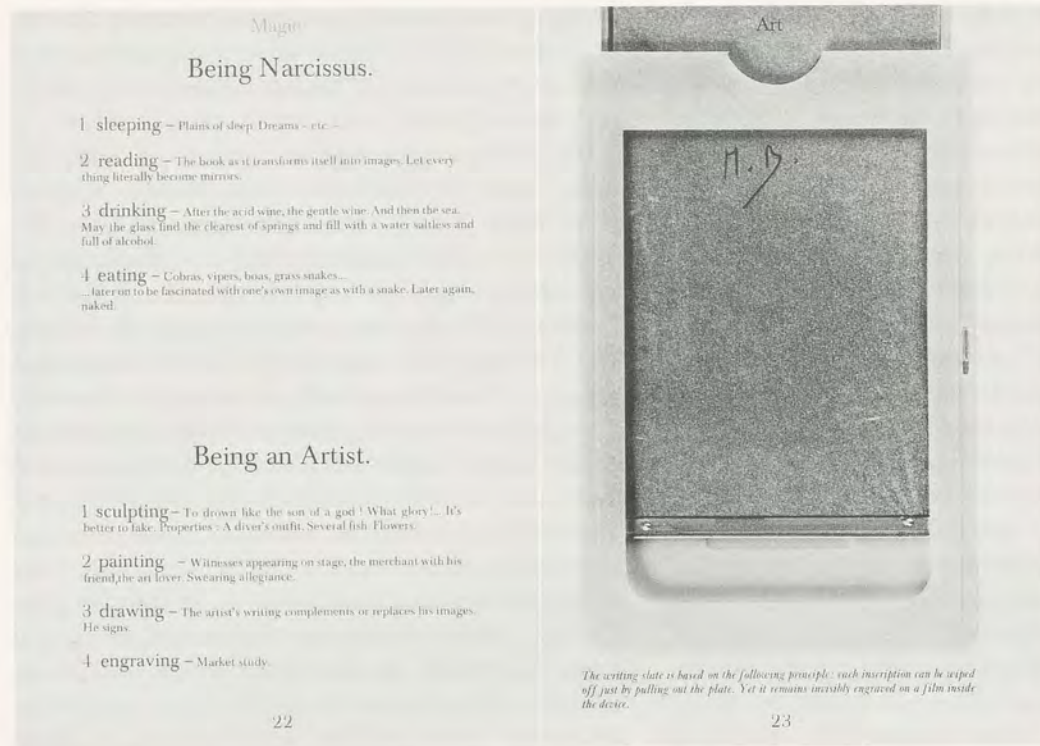
Kunst, die ewige Wiederkehr des Neuen, innerhalb derer er seine kritisch poetische Praxis als «schuldig innerhalb der 'Kunst als Sprache' und unschuldig innerhalb der Sprache als Kunst»¹⁸⁾ empfand. In seinem «Musée d'Art Moderne», das er als ein Museum des Sinns verstanden wissen wollte, hat er, eine institutionskritisch vermittelte Gegenwärtigkeit des beredten Schweigens der Lyrik Stéphane Mallarmés vor Augen führend, unter anderem einen Hohlspiegel «des Gegensinns»¹⁹⁾ aufgehängt, in der Hoffnung, dass der Betrachter das Risiko auf sich nimmt – einen Augenblick lang –, «sich nicht mehr so wohl in seinem Sinn zu fühlen»²⁰⁾. Die Frage, «ob die Kunst anders und anderswo existiert als auf der Ebene der Negation»²¹⁾, bleibt bei Broodthaers allerdings immer offen, das heisst zu erforschen. So geschehen in dieser Buchform, in der die Paradoxien politischer Kunst und der Politik der Kunst weder harmonisiert noch beschönigt, sondern unversöhnt ausgetragen werden und in der die Inhalte, die Fragwürdigkeit einer Kunst als Politik der Magie (Teil 1) sowie konstitutive Aspekte einer der Kunst eigenen Politik (Teil 2), nicht nur zu Wort und Bild kommen, sondern auch poetisch überschritten werden. Eine abstrakte Buchform, eine verantwortliche Form, die ihre Inhalte als Substanz in sich trägt, ohne sie zu illustrieren oder zu repräsentieren. *Magie. Art et Politique* ist eine nicht gleichgültige immanente Transzendenz, der in eins Fluchtlinien skeptisch kunst- und institutionskritischer Negation und Züge poetisch wie poetologisch insistierender, nichtaffirmativer Bejahung eingeschrieben sind.

Jeden direkten Bezug zwischen Kunst und Botschaft lehnte Broodthaers ab, besonders «wenn diese Botschaft eine politische ist»²²⁾. Aber gerade weil er die wesentliche Gleichgültigkeit der Kunst gegenüber dem wirklichen Leben und deren Politiken in Rechnung stellte, verhielt er sich auch politisch und kunstpolitisch äusserst reflektiert und verantwortlich. So bestand er bei seiner letzten Ausstellung in Paris – «L'Angelus de Daumier» – darauf, «eine Wahl zu manifestieren»²³⁾. Als symbolische Geste der Solidarität mit den Demokraten in Spanien liess Broodthaers die Eröffnung seiner Ausstellung eine halbe Stunde früher als üblich unterbrechen. Das Aussetzen einer Kunstveranstaltung, eine Leerstelle

im Kunstbetrieb im Namen eines politisch Realen. Eine schöne, bescheidene, der Unmöglichkeit einer politischen Stimme im Kontext «Kunst» angemessene politische Note.

Die grossartigen Räume, die Broodthaers am Ende seines Lebens unter dem Namen «Décor» inszenierte, atmen eine weitergehende distinkte «Poétique». Die explizit «Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers» betitelte Ausstellung im ICA, London, 1975, hat eine überraschende Direktheit. Das Thema – die Beziehung zwischen Krieg und Komfort – hat Broodthaers ausdrücklich benannt. Objekte, bei denen er selbst Hand angelegt hat, zeigt er hier nicht, stattdessen zwei Raumkompositionen, bestehend aus Leihgaben. Die beiden Räume, SALLE XIXTH SIÈCLE und SALLE XXTH SIÈCLE, repräsentieren das Verhältnis zwischen Krieg und (nicht nur seiner) Einrichtung jeweils für das 19. und 20. Jahrhundert. Er verstand diese Manifestation als die Eroberung eines Raums²⁴⁾. Das Wort Installation lehnte er weitgehend ab. Seine Arbeit integrierte sich nicht, sie passte sich weder ein noch an. Stattdessen besetzte sie einen Raum mit einer für sich stehenden und sich von der Situation, in der sie sich befindet, kritisch absetzenden Form. In dieser sah Broodthaers allerdings nicht mehr ein nur für sich stehendes Kunstwerk, sondern ein «Dekor» in einem Kunst als Kunst überschreitenden Sinne. Die Raumkompositionen zum Verhältnis von Krieg und Komfort verwandte er als Kulisse für seinen letzten Film, *THE BATTLE OF WATERLOO*, einer anderen folgenreichen Eroberung ... Aber mehr noch, mit dem «Esprit «décor»», den Broodthaers seinen späten Sälen mitgab, verfolgte er das Ziel: «de restituer à l'objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n'étant pas une fin en soi.»²⁵⁾

«Décor» ist eine Restitution des Objekts oder der Malerei in einer realen Funktion, der Versuch, «nützliche Objekte»²⁶⁾ herzustellen und der Kunst damit ein neues Realitätsgewicht, eine Funktion des Realen zurückzugeben. Diese kann nur in einem «Dekor» bestehen, der von der Funktion des Designs, dieser Beschönigung des Kapitals, dem ökonomischen Regisseur allen Redens und Schweigens, befreit wäre und der Einrichtung anderer, gerechterer Verhältnisse diene ... oder nicht? Eine Kunst, die sich



MARCEL BROODTHAERS, *Magie. Art et Politique*, 1973, double page with magic writing slate / Doppelseite mit Zaubertafel.

einem solchen «Geist von Dekor» verschreibt, ist eine Kunst des Unmöglichen, schwankend zwischen ihrem Wunsch nach Selbstabschaffung und ihrem Insistieren auf der sozialen Funktion ihrer a-sozialen Autonomie. «Décor» ist ein Austragen dieser widersprüchlichen Fluchtlinien, eine Form von Raumeroberung, die die zerrissene Kommunikation, zwischen einer *Entwerkung* und einer Form, in der diese sich fasst, poetisch *pariert* ... eine immanente Transzendenz der schönsten Art.

- 1) Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: *Gesammelte Schriften*, I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 701.
- 2) Siehe: *Marcel Broodthaers Box*, hg. v. Wilfried Dickhoff, Tinaia 9 Verlags GmbH, Köln 1994.
- 3) Marcel Broodthaers, *Magie. Art et Politique*, Multiplicata, Paris 1973, S. 7, 9 u. 13.
- 4) Abgebildet in: *Marcel Broodthaers – Le poids d'une œuvre d'art*, hg. v. Wilfried Dickhoff, Tinaia 9 Verlags GmbH, Köln 1994, S. 140–141.
- 5) Siehe *Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12*, hg. v. Wilfried Dickhoff, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1994, S. 104.
- 6) Ebd., S. 160.
- 7) Ebd., S. 151.

- 8) Vgl. hierzu: Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, Diaphanes Zürich/Berlin 2006.
- 9) *Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12*, op. cit., S. 149.
- 10) Siehe ebd.
- 11) Siehe ebd., S. 121.
- 12) Ebd.
- 13) Ebd., S. 127.
- 14) Ebd.
- 15) Ebd., S. 92.
- 16) Ebd., S. 124.
- 17) Ebd.
- 18) Ebd., S. 119.
- 19) Ebd., S. 129.
- 20) Ebd., S. 124.
- 21) Ebd., S. 129.
- 22) Ebd., S. 122.
- 23) Ebd., S. 164.
- 24) Der Begriff «Raumeroberung» erscheint zum Beispiel im Titel des Buchs, das Marcel Broodthaers kurz vor seinem Tode fertigstellte. Siehe: Marcel Broodthaers: *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (Die Eroberung des Raums. Atlas zum Gebrauch für Künstler und Militärs), Brüssel 1975.
- 25) Marcel Broodthaers: «Notes sur le sujet», in: *L'Angelus de Daumier*, Centre Pompidou, Paris 1975.
- 26) *Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12*, hg. v. Wilfried Dickhoff, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1994, S. 120.

MAGIE. ART ET POLITIQUE.

On the Nowtime of a Book by Marcel Broodthaers Published in 1973

WILFRIED DICKHOFF

Taking hold of the *nowtime*¹⁾ of a past time, by conjuring up a particular memory, in a moment of danger for instance—Walter Benjamin called it a “tiger’s leap into the past”²⁾—means picking up a scent that allows consciousness and, in the context of art, a consciousness of perception to form that could be of benefit to art today. I should therefore like, once again,³⁾ to draw attention to the presentness of the book *Magie. Art et Politique* that Marcel Broodthaers published in 1973: a little book in which the aporia of art in relation to politics have acquired a form that not only articulates but also *parries* them. A masterfully formulated riposte, that—by shouldering its own political and artistic responsibility—has taken on a conceptual and poetic form, a critical poeticization and a responsible form of art book that enlists a refreshingly high level of humor to foil not only the contradictions of political art but also the paradoxes that characterize the politics of art.

On 25 September 1972 Marcel Broodthaers wrote a letter to Joseph Beuys that was published soon afterwards (3 October) in the arts pages of the *Rheinische Post* with the headline “Politics of

WILFRIED DICKHOFF, independent critic, curator and publisher, lives in Cologne and New York. Books include *After Nihilism*, *Zur Hermeneutik des Schweigens*, and *Für eine Kunst des Unmöglichen*.



MARCEL BROODTHAERS, *Magie. Art et Politique*, 1973, magic writing slate / Zaubertafel.



MARCEL BROODTHAERS, *SALLE XIXe SIÈCLE*
 (Nineteenth-Century Room / Raum Neunzehntes Jahr-
 hundert), 1975, exhibition view / Ausstellungsansicht
 "Décor", ICA New Gallery, London.

Magic?" (and the subheading: "Open Letter from Broodthaers to Beuys / 'Our Relationship Has Become Difficult'"). On 3 February 1973, the book *Magie. Art et Politique* was published in Paris. The first part—"Politique"—contains facsimiles of the handwritten letter in French, German, and English along with the letter as it appeared in the newspaper. However, Broodthaers chooses not to use the device of a direct open letter; instead he sends Beuys fragments of a letter from Jacques Offenbach to Richard Wagner, which he claims to have found in an attic in Cologne. He sends it as a hand-written document,

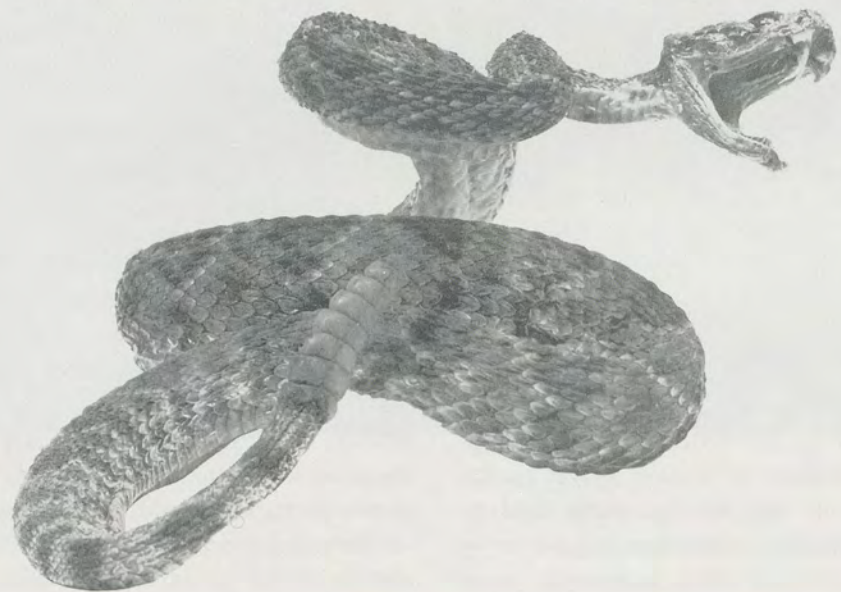
which is meant to vouch for "the authenticity of the letter."⁴⁾

Offenbach's critique of Wagner's attitude to the relationship of art and politics mirrors Broodthaers' own criticism of Beuys, politely and elegantly sublimated in a literary form. He rejects a definition of art that incorporates a definition of politics and adopts an art-induced political magic that has the capacity to change the social fabric, that's to say, an "extended concept of art" as proposed by Joseph Beuys. Broodthaers regards this as an irresponsible blurring of art and politics, of the kind that already existed in Richard Wagner's music dramas, which were conceived as *Gesamtkunstwerke*. He himself feels a greater affinity with the Cologne-born composer Jacques Offenbach, who wrote operettas of virtuoso and erotic artistry that make a correspondingly profound superficial impact, and with the modesty of a certain Hans H., a specialist in music for the flute, whom the Bavarian King Ludwig II banished from his court because he preferred the dry-ice mysticism of Wagner's operas. It is in this connection that Broodthaers outlines the fatal structure that essentially links all attempts to short-circuit art and politics—whatever the media used for the purpose—within the framework of a praxis that embraces all creative forms and seeks to change society: these endeavors reproduce exactly what they appear to oppose, they serve the powers that they fondly imagine can be changed for the better through the supposedly magical influence of certain artistic forms, whereas in reality all they do—generally inadvertently and with blatantly self-important naivety—is embellish and beautify these powers in some other way.

The second part of the book—"Art"—contains poetic definitions of four "typical" practices of two not entirely unrelated and perhaps even complementary forms of existence: "Being a Narcissus" and "Being an Artist." Broodthaers demonstrates the complementary features of narcissism and the artist's existence by choosing a lexical form whose affinity with Flaubert's *Dictionary of Accepted Ideas* additionally evokes a counter-meaning, and by undermining this form with conceptually refined word-pictures.

This socio-political word-picture is accompanied by magic writing slates, whose principle is explained underneath the reproductions: "The magic writing slate works as follows: writing can be erased simply by pulling out the slate. But it will remain hidden from sight, engraved on a film deep inside the device." Broodthaers signed the magic writing slates with his initials, placed ever higher from one reproduction to the next. When it comes to the last, the signature has disappeared from the surface, but is invisibly present on the film underneath. In a note for his exhibition "La signature de l'artiste," which consisted predominantly of variations on signed magic writing slates, Broodthaers reminds readers that Sigmund Freud used this as a simile to explain the "conscious/subconscious mechanism."⁵⁾ This is indicative of Broodthaers' critically poetic deconstruction of the signature as a sign of authorship, which constitutes the art object as art.⁶⁾ He causes it to appear and disappear in the form of signature compositions and optical puzzles consisting of word-pictures and visual language, which he reinvents as art figures caught in a gaze, moving between presence and absence. But he doesn't artificially revive the signature, along with its bourgeois artist-subject, "whose role serves the fabrication of a myth."⁷⁾

Magie. Art et Politique, a book-form in its own right, has a much wider range of potential meanings than those I have just touched on. In it, Broodthaers formulates ideas that are on the margins of things, "at the place where the world of the visual arts and poetry may perhaps, I wouldn't call it meet, but converge on the exact dividing line that absorbs both."⁸⁾ As in almost all his works the presentation of meaning (text) and the presentation of forms (image) undermine each other. Images and words constantly interact, mutually fading in and out. Broodthaers causes the text as image and the image as text to oscillate, to vibrate, breaking down all boundaries, accompanied by the high definition of the Distinct,⁹⁾ precisely marking out an exception. An "art of distraction"¹⁰⁾ involving the invention of a new alphabet?¹¹⁾ The spaces that Broodthaers opens evoke mental images of voids—voids in the structure of the significant. He sets up a hermeneutics of silence (non-speaking), in which words and forms, the sayable and the



MARCEL BROODTHAERS, *L'Angelus de Daumier*, 1975, page from the catalog with exhibition view / Seite aus dem Katalog mit Ausstellungsansicht.

unsayable, the visible and the invisible, enter into distinct relationships. All this happens—and that is crucial, because opinions differ when it comes to constructing an abstract form¹²⁾ that encompasses what both art and real life are about. In the case of *Magie. Art et Politique*, a book becomes an abstract form. Inscriptions of meaning, of narrative and of critical, analytical thinking and the bald presence of visibilities and mental images that resist sense at all

costs, take on the abstract form of a deviation, for instance “the deviation that the material adds to the representation.”¹³⁾

By the mid-seventies, Marcel Broodthaers was certain that the immanence of the spectacle had taken on the dimensions of a totality that could no longer be surpassed nor countered by the stereotypes of subversion and the conventions of destruction. He worked in the conviction that from the moment a work of art is received and subsequently circulated in the art business, all artistic activity was the “height of inauthenticity.”¹⁴⁾ To which his answer was: art as “an authentic form of questioning art.”¹⁵⁾ Such forms of specific negation were characterized, in Broodthaers’ eyes, by the fact that above all “on the level of the work...they also contain within them the negation of the situation in which they find themselves.”¹⁶⁾ Neither a painter nor a violinist,¹⁷⁾ he “created for his own use instruments with which to comprehend fashion in art, to follow it and ultimately to seek a definition of fashion.”¹⁸⁾ In doing so, he found, amongst other things, the fashion structure of art, the eternal recurrence of the new, within which he came to regard his own critical poetic praxis as “blameworthy within ‘art as language’ and blameless within language as art.”¹⁹⁾ In his “Musée d’Art Moderne” (1969), which he intended as a museum of meaning, he hung a concave mirror of “antithetical meaning,”²⁰⁾ presenting the eloquent silence of Stéphane Mallarmé’s poetry in the context of institutional critique, in the hope that the viewer would—for just one moment—accept the risk of “not feeling so at home in its meaning.”²¹⁾ However, Broodthaers does not answer but ceaselessly investigates the question “as to whether art exists differently and elsewhere other than on the level of negation.”²²⁾ And he does so in this book-form, in which the paradoxes of political art and the politics of art are neither rendered harmonious nor prettified, but are conveyed in their unreconciled state, and in which the two main themes, namely the questionability of art as a politics of magic (Part I) and constitutive aspects of a politics intrinsic to art (Part II) not only materialize as words and images but are also poetically transcended. An abstract book-form, a responsible form that carries its contents within it as substance, with-

out illustrating or representing them. *Magie. Art et Politique* is not an indifferent, immanent transcendence, into which vanishing lines of skeptical negation that critique both art and institutions are inscribed, as well as elements of poetic and poetologically insistent, non-affirmative affirmation.

Broodthaers resisted any kind of direct connection between art and message, particularly “if this message is political.”²³⁾ But precisely because he took into account the essential indifference of art towards real life and its politics, he was himself extremely thoughtful and responsible both in his own political attitudes and with regard to the politics of art. Accordingly, at his last exhibition in Paris, “L’Angelus de Daumier,” he insisted on “manifesting a choice.”²⁴⁾ As a symbolic gesture of solidarity with the Democrats in Spain, Broodthaers brought the opening to a close half an hour earlier than usual. The shutting down of an art event, a void in the art

MARCEL BROODTHAERS, *L'Angelus de Daumier*, 1975, page from the catalog / Seite aus dem Katalog.



business in the name of a political reality. A pleasing, modest political touch in keeping with the impossibility of a political voice within the context of “art.”

The stunning spaces that Broodthaers created towards the end of his life in the name of “décor” breathe an enduringly distinct “poétique.” The exhibition at the ICA in London in 1975, explicitly titled “Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers” had an astonishing directness. Broodthaers expressly stated the theme of the exhibition—the relationship between war and comfort. Instead of objects that he had a hand in making, he composed two spaces, consisting entirely of loans. The two rooms—SALLE XIXTH SIÈCLE and SALLE XXTH SIÈCLE—represent the relationship between war and (not only its) accoutrements in the nineteenth and twentieth centuries. Broodthaers regarded this manifestation as the conquest of a space.²⁵⁾ The word installation was generally not to his liking. His work was not integrated; it neither fitted nor fitted in. Instead it occupied a space with a form that existed in its own right and critically set itself apart from the situation it found itself in. Broodthaers regarded a piece of this kind not as an independent work of art but as a “décor” that goes beyond art as art. Broodthaers then used his spatial compositions exploring the relationship between war and comfort as the set for his last film, THE BATTLE OF WATERLOO, about a different successful conquest... but more than that, with the “esprit ‘décor’,” that Broodthaers introduced into his late rooms, he was pursuing his intention “de restituer à l’objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n’étant pas une fin en soi.”²⁶⁾

“Décor” is about giving the object or the painting a real function again, an attempt to create “useful objects”²⁷⁾ and thereby to give art a new weight of reality, a function of the real. This can only happen in a “décor” that is liberated from the function of design, this prettification of capital, the financial director of all speaking and non-speaking, and that serves the establishment of different, fairer conditions... Right? Art committed to such a “spirit of décor” is an art of the impossible, torn between the desire to abolish itself and its insistence on the social function of its a-social autonomy. “Décor” is the implementation of just such contradictory vanishing

lines, a way of conquering space that poetically parries the broken communication between *desœuvrement* and the form that it takes... an immanent transcendence of the most beautiful kind.

(Translation: Fiona Elliott)

- 1) Concerning the translation of *Jetztzeit* into English: Harry Zohn suggests “presence of the now,” others favor the “here-and-now” (e.g., Dennis Redmond, at HYPERLINK “http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.PDF” http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.PDF). However, there seems to be no real reason not to translate it literally as “nowtime” which has the same ring in both German and English.
- 2) Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations, Essays and Reflections*, transl. by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), p. 261.
- 3) See *Marcel Broodthaers Box*, ed. by Wilfried Dickhoff (Cologne: Tinaia 9 Verlags GmbH, 1994).
- 4) Marcel Broodthaers, *Magie. Art et Politique* (Paris: Multiplicata, 1973), pp. 7, 9, and 13.
- 5) Reproduced in *Marcel Broodthaers—Le poids d’une œuvre d’art*, ed. by Wilfried Dickhoff (Cologne: Tinaia 9 Verlags GmbH, 1994), pp. 140–41.
- 6) See *Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12*, ed. by Wilfried Dickhoff (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1994), p. 104.
- 7) *Ibid.*, p. 160.
- 8) *Ibid.*, p. 151.
- 9) Cf. Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, 2005.
- 10) *Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12* (see note 6), p. 149.
- 11) *Ibid.*
- 12) *Ibid.*, p. 121.
- 13) *Ibid.*
- 14) *Ibid.*, p. 127.
- 15) *Ibid.*
- 16) *Ibid.*, p. 92.
- 17) *Ibid.*, p. 124.
- 18) *Ibid.*
- 19) *Ibid.*, p. 119.
- 20) *Ibid.*, p. 129.
- 21) *Ibid.*, p. 124.
- 22) *Ibid.*, p. 129.
- 23) *Ibid.*, p. 122.
- 24) *Ibid.*, p. 164.
- 25) The concept of “conquering space” first appears in the title of the book that Marcel Broodthaers finished shortly before his death. See Marcel Broodthaers, *La Conquête de l’espace. Atlas à l’usage des artistes et des militaires* (“The Conquest of Space: Atlas for Use by Artists and the Military,” 1975).
- 26) Marcel Broodthaers. “Notes sur le sujet,” in *L’Angelus de Daumier* (Paris: Centre Pompidou, 1975).
- 27) *Marcel Broodthaers, Kunst Heute Nr. 12*, ed. by Wilfried Dickhoff (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1994), p. 120.